

GÓNGORA Y EL CANON POÉTICO

ANTONIO CARREIRA

Góngora, nacido en 1561 y muerto en 1627, ocupa el ápice del siglo de oro, con otros ingenios de su generación. Dos tercios cumplidos de su vida creativa los pasa en Córdoba, el resto en Madrid. Es el único poeta cuya obra está bien fechada y delimitada. Gracias al ms. Chacón sabemos que son suyos sin lugar a duda 418 poemas, a los que se pueden sumar 60 atribuidos casi igual de seguros, entre centenares que no lo son. Lástima que su ejemplo no haya cundido también en esa tarea de fijar fechas y atribuciones, porque hubiera ahorrado muchos quebraderos de cabeza a los filólogos actuales. Si ahora disponemos nuestras cifras en sentido cronológico, unos 125 poemas gongorinos, casi un tercio del total, corresponden a las últimas décadas del siglo XVI, y los otros dos a las primeras del XVII. Si, como fin del recuento, los distribuimos por lugares, veremos que tres cuartas partes corresponden a la etapa cordobesa, y solo una a la madrileña.

Los números son una base firme, pero no bastan. Góngora no fue un poeta profesional, cosa entonces casi inexistente, sino un hombre bien situado a la sombra de la iglesia. Con todo, aun sin vivir de la pluma, mantuvo algo importante: regularidad en la producción y, más aún, en la innovación. Lo primero se prueba con la mencionada cronología: de 1580 a 1626 solo en 1597 escribe un poema; en cada uno de los demás años compone varios. Lo segundo lo confirma su propio descargo: «caso que fuera error, me holgara de haber dado principio a

algo, pues es mayor gloria empezar una acción que consumarla»¹. Admitiendo que el canon de consenso se establece de manera paulatina, que depende de la recepción, y esta a su vez de la difusión, en el siglo XVII se debería hablar de varios cánones secundarios, porque hubo poetas bien y mal difundidos, preocupados por la innovación o indiferentes a ella. Pero el canon propiamente dicho surge de una combinación de factores, entre los que destaca uno: la calidad. De esta palabra, nada fácil de definir y sin embargo inexcusable, se ha abusado bastante. Para darme a entender pondré un ejemplo de otro ámbito: Brahms es un gran compositor de la segunda o tercera generación romántica, según por donde se empiece. En su tiempo fue considerado un conservador, muellemente instalado en formas creadas o desarrolladas por Beethoven, Schubert, Schumann y demás. En 1933 Arnold Schoenberg salió en su defensa con el famoso artículo «Brahms the progressive», y esto ya es significativo². Pues bien, Brahms, progresista o no, tuvo seguidores de tanto relieve como Mahler, Dvorák, Reger o Richard Strauss, convencidos de que incluso con formas ya asentadas era posible componer obras de mérito, tal como Brahms había hecho. Lo que nos indica este caso es algo más sutil, aplicable a otros campos: no hay posible altura estética sin innovación, aunque la novedad no salte a la vista. Es decir, no se puede escribir nada valioso en un estilo obsoleto. Y de ahí se desprende otro corolario: nada es aceptable como canon sin excelsa calidad estética.

En España durante el siglo XVI hubo poetas que se negaron a tomar partido entre poesía castellana e italianizante: Diego de Mendoza, Baltasar del Alcázar, Barahona de Soto, Padilla, Silvestre se sintieron a gusto con ambas tendencias. En la época de Góngora sigue habiendo reacios a los metros vernáculos, como los Argensola, Arguijo, Medrano, Villegas, pero son minoría. En ocasiones, la resistencia no es tanto al arte menor como a la asonancia, excluida por completo en las *Flores* de Espinosa, y casi del todo en las de Calderón. Los demás poetas parecen haber superado una antítesis que arrastra otra: la existente entre el lenguaje popular y el culto, y que acabará por incidir en una tercera: la oposición entre llaneza y dificultad.

¹ Vid. Antonio Carreira, «La controversia en torno a las *Soledades*», en *Gongorernas*, Barcelona, Península, 1998, pp. 255-256.

² En Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950, pp. 52-101. Conferencia impartida con motivo del centenario, luego reescrita en inglés.

Todos estaban atentos a lo que venía de Italia, aun sabiendo que la lengua castellana y sus propias formas eran suficientemente maduras y aptas para cualquier tipo de expresión. Ahora bien, lo que venía de Italia es, ni más ni menos, el primer gran canon poético del siglo de oro, aquí representado por Garcilaso: una revolución en la métrica y en la sensibilidad. T. S. Eliot ya nos advierte que «una forma métrica distinta es también un modo diferente de pensar», y sobre todo, de sentir³. Un canon vigente hasta nuestros días, al que se superpone el segundo, más intenso y restringido: Góngora. Más restringido significa que, mientras que Garcilaso pronto dejó de encontrar resistencia, en cambio Góngora sí la encontró, aunque en forma decreciente, durante el siglo XVII, no digamos después. Y su influjo fue más intenso porque comenzó con los primeros poemas, penetró géneros para los que no estaba previsto y, traspasando fronteras y océanos, arraigó en Portugal e Iberoamérica, Brasil incluido, hasta bien entrado el siglo XVIII⁴.

Hemos usado el término canon casi como equivalente a influencia, aun a sabiendas de que no son sinónimos. A nuestro parecer, el sentido de *canon* es más general, afecta a géneros y autores diversos, mientras que el de *influencia* es más concreto, se detecta en obras determinadas. Si el canon supone influencia, lo contrario no tiene por qué ser cierto. En el caso de Góngora se dan ambos hechos: la influencia multiplicada e insistente acaba por constituirse en canon. También se puede afirmar que es más hacedero escapar de influencias que del canon, porque quien intenta esto último se ve constreñido a inventar otro so pena de sonar anticuado. Algo así nos da a entender Pedro Espinosa cuando se burla de quienes todavía componen glosas sobre *Vide a Juana estar lavando*.

³ T. S. Eliot, *Criticar al crítico y otros escritos*, trad. de Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza, 1967, p. 170. La observación es valiosa aunque peca algo de optimista.

⁴ Un buen repaso a la proyección de Góngora, hecho con perspectiva distinta de la nuestra, pero coincidente en muchos puntos, es el artículo de José Lara Garrido «La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo», Antonio Soria Olmedo, ed., *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 121-168, trabajo que reelabora y completa otro del mismo autor, «La estela crítica gongorina: defensas y comentarios», en *Del siglo de oro (métodos y selecciones)*, Madrid, CEES, 1997, pp. 209-224.

«Todo lo muy bueno fue siempre poco y raro; es descrédito lo mucho», sentencia Gracián⁵. Conviene recordarlo porque si uno se asoma a la poesía compuesta en el siglo XVI, tanto a la de corriente petrarquista como a la de tradición castellana, lo que predomina es mediano. Dejando a un lado poetas apenas conocidos entonces como fray Luis, Francisco de la Torre o san Juan de la Cruz, las excepciones son Garcilaso y Góngora, cuyas obras en general están por encima del nivel medio. Se podría decir que hay poetas discretos que de vez en cuando aciertan, y los hay excelentes que de vez en cuando no pasan de discretos. Estos últimos son los que contribuyen al canon, gracias a ese acierto continuo, fruto de contención y autoexigencia, entre otras cosas más etéreas. No vamos a insistir en esto, porque ya se sabe que la filosofía de los valores no ha llegado muy lejos. Sin embargo, para estudiar la recepción de un poeta no hay más remedio que acudir a ellos. En el siglo de oro se dio un público bastante capacitado para apreciar a Garcilaso, el *Lazarillo*, el *Quijote* o la comedia de Lope, hasta convertirlos en éxitos de librería o de taquilla, luego algunos de ellos en modelo. Que al mismo tiempo se leyeran con fruición los retruécanos de Ledesma o los pliegos de cordel no anula el hecho. Los valores estéticos fueron percibidos sin necesidad de análisis, por simple intuición. Esa es, con toda probabilidad, la causa de que a un Góngora de 19 años se le encargara escribir un elogio de *Os Lusíadas* para ponerlo al frente de la traducción impresa en 1580, cuando la anexión de Portugal estaba al caer. Tal cosa no sería posible de no haberse fraguado ya un renombre durante sus años de estudiante en Salamanca, en los que, según uno de sus romances, frecuentaría más las lecciones de sobrina que las de prima. Como ha dicho Begoña López Bueno, «los creadores aprenden siempre de manera empírica»⁶, y Góngora pudo hacerlo sin clavar mucho los codos, aunque también sin descuidar el latín y el italiano, lenguas imprescindibles. No sabemos cuántos poemillas llevaría escritos ni si se han conservado. Sí que otros de igual fecha circularon por las *Flores de romances nuevos*, fueron

⁵ *Oráculo manual y Arte de prudencia*, ed. de Miguel Romera Navarro, Madrid, CSIC, 1954, p. 62.

⁶ «Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro», en Begoña López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2005, p. 72.

objeto de imitaciones, citas, vueltas a lo divino o a lo erótico y adaptaciones musicales desde muy pronto. Margit Frenk ha localizado un romance temprano refundido y quizá completado a lo divino, por Fernán González de Eslava en Nueva España⁷. El más original de ellos, «Hermana Marica», tuvo larga descendencia, a su locutor se le bautizó como Perico, los diálogos entre ambos hermanos subieron al escenario, y en algún país el romancillo se hizo pseudotradicional⁸. ¿Qué más se puede pedir? Góngora, ya instalado en Córdoba, supo del éxito, como demuestran los primeros versos de «Hanme dicho, hermanas», romance de autoirrisión compuesto siete años después e imitado por Trillo y Figueroa en dos suyos⁹. Y nótese algo curioso: «Hermana Marica» no se imprimió hasta 1627, cuando ya se habían estampado varias de sus secuelas; no obstante, y a diferencia de muchos romances nuevos, en los testimonios conservados siempre se adjudicó a Góngora, como sucede a la mayoría de sus poemas, o nunca aparece atribuido a otro autor, mientras que obras logradas de distintos poetas sí se asignan con frecuencia a Góngora. Los temas, el estilo y la calidad del poeta cordobés, en seguida fueron identificados como suyos, aun en textos inéditos y anónimos. En este caso, la calidad y el humor sobre todo, puesto que los demás rasgos típicos de la lengua gongorina aún no aparecen.

Góngora compuso, a lo largo de su vida, casi un centenar de romances. Varios con estribillo, alguno antipetrarquista, en contraste con sonetos italianizantes coetáneos: así «Noble desengaño» o «Ahora que estoy de espacio», y otros ya abiertamente satírico-burlescos, como «Desde Sansueña a París» o «Diez años vivió Belerma», que, por decirlo con la expresión de Américo Castro, inician

⁷ «Góngora, Lope, Liñán, en el siglo XVI mexicano», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 185-197.

⁸ Para la influencia de los romances, *vid.* nuestra edición crítica (Barcelona, Quaderns Crema, 1998). Miguel Herrero García, en *Estimaciones literarias del siglo XVII* (Madrid, Voluntad, 1930), recoge numerosas huellas de Góngora en otros autores.

⁹ Los que comienzan «A los boquirrubios» y «Señorazas mías», en *Obras*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951, pp. 66 y 180. Estudia los ecos de Góngora en este poeta Robert Jammes, «L'imitation poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa», *Bulletin Hispanique*, LVIII (1956), pp. 457-481. *Vid.* también Pedro Ruiz Pérez, «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética postgongorina», en Francis Cerdan, ed., *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. III, pp. 1037-1049.

la empresa de salazón de mitos proseguida en el romancero nuevo y en el *Quijote*, moda duradera, como otras impulsadas también por Lope o el Dr. Salinas: la de cautivos, a la que Góngora aportó «Amarrado al duro banco» y «La desgracia del forzado», o la morisca, con romances de salida como «Aquel rayo de la guerra», «Entre los sueltos caballos» o «Servía en Orán al rey», esta última ridiculizada, en cuanto se la apropió Lope de Vega, con el romance «Ensíllenme el asno rucio», objeto a su vez de parodias anónimas. La modalidad pastoril, cultivada desde antes en verso y prosa, la somete a rechifla el romance «En la pedregosa orilla» (que dará lugar al de Quevedo «Cubriendo con cuatro cuernos»)¹⁰. Más novedad supone «Pensó rendir la mozuela», experimento de un romance picaril que no parece haber tenido seguidores. Si repasamos las *Flores* y *Quadernos* de romances impresos desde 1589 hasta 1602 encontraremos 27 de Góngora, seleccionados entre los primeros cuarenta que compuso, algunos repetidos de un libro en otro y todos reunidos finalmente en el *Romancero general*. Pero no nos engañemos: como antes se dijo de «Hermana Marica», ése y «Entre los sueltos caballos», aun inéditos hasta 1627, fueron variados, interpolados o vertidos en el teatro, es decir, de los más influyentes. La difusión de los poemas gongorinos no tiene igual en nuestras letras: muchos de ellos se han transmitido en un promedio de treinta o cuarenta testimonios.

La traviesa musa de Góngora se burla también de una ciudad querida, Toledo, y del Tajo. Pronto le toca el turno a la mitología clásica: «Arrojose el mancebito» y «De Tisbe y Píramo quiero» invierten la perspectiva de leyendas veneradas, que más tarde continuarán «Aunque entiendo poco griego» y «La ciudad de Babilonia». Y, como si Góngora hubiera levantado la veda, salen a caza de mitos Tirso de Molina, Castillo Solórzano, Salas Barbadillo, Pantaleón, Polo de Medina, Quevedo, Cáncer, Solís, Valle Caviedes, fray Jerónimo Bahía, Manuel de Pina y Francisco de Castro, que en sus *Metamorfosis a lo moderno*, de 1641, los degrada ya de forma sistemática¹¹. «Tendiendo sus blancos paños», romance de 1591, es, al parecer, la primera jácara de

¹⁰ *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, nº 729.

¹¹ Para nuestros fines, poco importan algunos precedentes que ha señalado Thomas W. Keeble, «Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española», *Estudios Clásicos*, XIII, 57 (1969), pp. 83-96.

nuestra literatura, género que cultivará Quevedo y tendrá derivaciones a lo divino, aparte una imitación por Antonio Hurtado de Mendoza. En 1593, nueva ocurrencia: «Murmuraban los rocines» es un romance en que las caballerías de varios catarriberas dialogan sacando a luz las vergüenzas de sus amos. Nada menos que Cervantes adoptará la fórmula en los preliminares del *Quijote*, Quevedo la sigue en dos romances suyos: «Tres mulas de tres doctores» y *Consultación de los gatos* (ed. cit. [n. 10], núms. 735 y 750), se reconoce en el romance «Cuando aquel amante a quien», de Polo de Medina, donde los rocines dialogan con los coches, y es adaptado a un concilio de gatos en el romance «Ontem, Nise, a prima noite», de Gregório de Matos; aparte de eso, sus primeros versos originan una glosa anónima en cuatro coplas reales¹². Pero el romance como banco de pruebas es inagotable: en 1594 le sirve a Góngora para el epicedio «Moriste, ninfa bella», dedicado a la muerte de una monja amiga; a pesar de su carácter inusitado, lo imitaron Faria y Sousa, Castro y Anaya, Pedro de Quirós y, de nuevo, Gregório de Matos; su sombra, es decir, la asonancia de su consonante y su heptasilabia, llega hasta la elegía «A Enrique Menéndez» de Gerardo Diego (*Versos humanos*). Otras veces, Góngora usa el romance para poner en solfa su descansada vida o mofarse de *milites gloriosi*. De 1602 es «En un pastoral albergue», el texto más famoso de cuantos derivan del *Orlando*, que había de ser continuado por López de Zárate y amplificado por Bances Candamo. Coplas suyas se cantan o citan en comedias de Guillén de Castro, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Coello, Miguel de Barrios, más otra atribuida a Lope cuyo título es el primer verso del romance. Sus avatares no se detienen aquí, porque también sufrió vueltas a lo divino por Cubillo, Camargo y Zárate y André Nunes da Sylva.

Otro romance muy celebrado fue «Esperando están la rosa», que describe el palacio real en metáfora de las flores. Imitado también por Nunes da Sylva, en él se inspiran otros de Polo de Medina, Maluenda, Catalina Ramírez de Guzmán, Ovando y Santarén, Luis de Guevara, Juan Nadal y León Marchante. Ecos más lejanos se dan en Castillo Solórzano, Pedro de Quirós, Suárez de Deza, Ulloa Pereira, Botelho de Oliveira, y llegan hasta el *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas. Sus coplas se volcaron en el teatro, y una de ellas, la

¹² Ms. 3746, Biblioteca Nacional de España (BNE), p. 308.

que comienza «Ámbar espira el vestido», fue glosada por Bocángel, Gabriel de Corral, Pantaleón y Scotti de Agoiz.

No hace falta seguir con los romances de Góngora, a pesar de que faltan varios de los más originales, como *La Colmeneruela*, el vejamen «Tenemos un doctorando», «Cloris, el más bello grano» y «Al pie de un álamo negro» (imitado por Melo y Quevedo). Entre ellos descuellan los que parecen cifrar el estilo mixto o heroicómico que Góngora prueba ya en «Triste pisa y afligido», de 1586, y alcanza en su madurez: «De la semilla caída», sobre santa Teresa, y, claro, la *Fábula de Píramo y Tisbe*, que sirvió de modelo a la de *Baco y Erigone*, de Colodrero, según ha mostrado Jesús Ponce Cárdenas¹³, a la *Fábula de Adonis y Venus*, de Agustín de Salazar y Torres¹⁴, y en 1630 y 1636 fue el único romance objeto de dos comentarios impresos, los de Pellicer y Salazar Mardones¹⁵.

Los aspectos formales del romance gongorino y su repercusión en los romancistas posteriores han sido sabiamente puestos de relieve por Antonio Alatorre en un estudio clásico¹⁶: el *tour de force* de 250 versos asonantados en u-o de la *Tisbe*, la extensión, variedad y colocación de los estribillos, a veces amalgamados sintácticamente con lo anterior hasta formar una copla polimétrica, la ruptura de la cuarteta, la separación del romance en porciones bien diferenciadas, la creación del baile, que Alatorre considera «zarzuela en miniatura», son los principales rasgos que no solo inspirarán a múltiples poetas, sino que los animarán a experimentar con el romance hasta convertirlo en la forma métrica más fecunda y proteica a lo largo del siglo XVII. En ella no es posible encontrar modalidad, ni siquiera la loa, que Góngora no haya tocado magistralmente, ni tampoco hay poeta

¹³ «*La mentira pura de Baco y Erigone*: breve nota a un poema burlesco», Javier Huerta et alii, eds., *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 145-160.

¹⁴ *Cythara de Apolo. Varias poesías divinas y humanas que escribió don Agustín de Salazar y Torres*. Primera parte..., Madrid, Antonio González de Reyes, 1694, pp. 169-172.

¹⁵ El de Pellicer se encuentra en sus *Lecciones solemnes* (Madrid, Imprenta del Reino, 1630), cols. 775-836; el de Salazar Mardones es la *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe compuesta por D. Luis de Góngora y Argote...*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

¹⁶ «Avatares barrocos del romance», en AA. VV., *Cuatro ensayos de arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-191; trata de Góngora en pp. 21 y ss.

cuyos romances hayan producido tal y tan perdurable fascinación. Recuértese un hecho bibliográfico menudo pero esencial: aparte las ediciones de *Obras* publicadas por Vicuña (1627) y Hozes (1633), esta reimpresión en diversos lugares, fechas y formatos, y aparte docenas de manuscritos *integri* en los que se copió la poesía de Góngora con paciencia benedictina, en 1634 se agavillaron sus romances, letrillas y décimas en un pequeño volumen de faltriquera titulado *Delicias del Parnaso*, luego reeditado tres veces. El impresor, en su prólogo, dice al lector haber recogido «lo más dulce, lo más donayroso y lo más agradable» del poeta, «para que puedas llevar contigo vn jardín que te deleyte y vna diuersión que te enseñe». Lo horaciano de esta frase concuerda con la declaración de un caballero, según la anécdota transmitida por el *Escrutinio*: «más me persuade una copla de don Luis de Góngora que un sermón de Castroverde»¹⁷.

Margit Frenk ha trazado la historia del villancico en el siglo de oro. En su segunda etapa, la que comienza en 1580, se da un proceso de folklorización que la insigne estudiosa expresa en estos términos: «para complacer y atraer al hombre de la calle, se tocan las cuerdas que más le suenan; no es que se le devuelva intacta su propia literatura: se le ofrece algo parecido, pero infinitamente renovado, remozado, capaz de deslumbrarlo y conquistarlo»¹⁸. En ese proceso el papel más visible corresponde a la letrilla, género híbrido de culto y popular, que tiene mucho en común con la glosa, pero es más libre. No sabemos las fechas de las letrillas tempranas de Lope; sí que las primeras de Góngora suenan a algo bien distinto de lo que se venía

¹⁷ *Escrutinio sobre las impresiones de las Obras poéticas de don Luis de Góngora*, en *Obras completas*, ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1932, p. 1293. De las *Delicias*, o de cualquier edición de Hozes, derivan indirectos homenajes a Góngora a través de poemas que se tuvieron por suyos. Así, un verso del romance «En la beldad de Jacinta», publicado en la edición de 1633 por error ya que pertenece a Pérez de Ribas, se glosa en *Varias hermosas flores del Parnaso* (Valencia, Francisco Mestre, 1680, p. 161). Una copla de «La que Persia vio en sus montes», que también figura en la edición de Hozes, se glosó en México en 1683, a pesar de estar impresa desde 1622 a nombre de su autor, Antonio de Paredes, amigo y admirador de don Luis. *Vid.* nuestro estudio «Pros y contras de la influencia gongorina en el *Triunfo Parténico* (1683) de Carlos Sigüenza y Góngora», en Marc Vitse, ed., *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Vervuert, 2005, pp. 347-364.

¹⁸ «Dignificación de la lírica popular en el siglo de oro», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 66.

haciendo. A nuestro juicio, si los romances tuvieron gran repercusión, las letrillas, de 1581 en adelante, en especial las satíricas y burlescas, troquelaron unas formas que por su eficacia iban a dominar durante siglos. La más antigua, «Que pida a un galán Minguilla», compuesta por Góngora a los 20 años, es ya una pieza formidable: su rastro, como han mostrado Robert Jammes y Dámaso Alonso, llega a Malherbe, Weckherlin y sor Juana en el siglo XVII, a Martínez Villergas en el XIX, pasando por contrahechuras anónimas devotas y profanas, dos de ellas de Lope¹⁹. Lo más canónico es el balanceo que da a la mudanza su escisión en dos semiestrofas de estribillos contrarios (*bien puede ser / no puede ser*), forma adoptada por Quevedo («Pues amarga la verdad», ed. cit. [n. 10], nº 649; «Que le preste el ginovés», ed. cit. [n. 10], nº 670), Trillo y Figueroa (ed. cit. [n. 9], p. 208) y otros. Un grano no hace granero, claro. El mismo año Góngora compone otras letrillas no menos célebres, «Da bienes Fortuna» y la que tiene por cabeza el viejo refrán *Ándeme yo caliente / y riase la gente*, ya no satírica sino francamente burlesca. No se puede comenzar una andadura literaria con mejor pie.

Seguir la evolución de la letrilla desde el zéjel hasta Góngora y demás ingenios de su tiempo es difícil, porque hay muy pocos poemas fechables y porque no se hicieron, como para los romances, antologías dedicadas a recoger letrillas. Con todo, algo podremos aclarar, acudiendo de nuevo a las cifras. Pedro de Padilla, poeta entonces muy leído, entre los 360 poemas de su *Thesoro*, impreso en 1580, incluye cincuenta letrillas, llamadas canciones o villancicos. Pues bien, son de carácter amoroso todas menos una, satírica, y aun esa referida a una mujer²⁰. Gregorio Silvestre publica en el primer libro de sus *Obras* 23 letrillas también amorosas, denominadas canciones; solo una parece satírica, contra el dios Cupido²¹. En el libro tercero, subtítulo «glosas y canciones de moralidad y devoción», agrupa nueve sacras, más otras dos chanzonetas. Hecho curioso: Silvestre no usa estribillos populares en sus letrillas, sí, alguna vez, en sus glosas; para sus cinco

¹⁹ Vid. Góngora, *Letrillas*, ed. de R. Jammes, París, Eds. Hispanoamericanas, 1963; Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 74-77.

²⁰ Padilla, *Thesoro de varias poesías*, ed. de José Julián Labrador Herraiz y Ralph DiFranco, México, FAH, 2008. La letrilla a que aludimos es «Mujer fea y confiada / váleme Dios y cómo enfada» (pp. 660-662). El *Thesoro* fue reimpresso en 1587.

²¹ *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Granada, Fernando de Aguilar, 1582. La sátira a Cupido está en el f. 88.

sátiras prefiere las coplas reales o las castellanas. De otros poetas menos fecundos, como Diego de Mendoza, Montemayor o Laynez, se puede decir lo mismo: sus letrillas, breves y escasas, son siempre amorosas. Sacras las hay en el *Cancionero* de López de Úbeda, y bajo el epígrafe de chanzonetas darán mucho juego a Bonilla, Ledesma y demás poetas del conceptismo sacro, hasta su gran eclosión a fines del siglo XVII con los villanciqueros León Marchante, Vicente Sánchez, Pérez de Montoro o sor Juana.

Veamos ahora el *Romancero General*, a donde fue a parar el grueso de la poesía de arte menor compuesta en las últimas décadas del XVI. Sus cuatro ediciones suman unos 1106 poemas, que llegan a 1392 contando los de la *Segunda parte* de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605)²². Si prescindimos de las repeticiones y añadimos zéjeles o villancicos muy breves insertos en ensaladas o que sirven de desfechas, sale aproximadamente un centenar de letrillas: 50 amorosas, 23 satíricas, 21 líricas, 3 burlescas, 2 eróticas y 1 sacra. Lo que interesa más es que la mayoría provienen de las últimas *Flores*, es decir, son posteriores a 1595, cuando Góngora había compuesto al menos quince, casi todas satíricas y burlescas, ocho de ellas recogidas en el volumen. El único competidor de Góngora en esto es el poeta aragonés Hierónimo Francisco Castaña, que aporta a la *Trecena parte* hasta catorce letrillas, impresas antes en sus *Romances nuevos* de 1604. Solo dos son satíricas, y una se sirve del estribillo alternante que ya conocemos: «¡oh qué bueno!» / «¡oh qué malo!». En cuanto a las *Flores* de Espinosa, donde predomina la poesía de Góngora, las tres únicas letrillas que contienen son satíricas y obra de Quevedo.

Con este excursus pretendemos subrayar que la historia de la letrilla está por hacer, y que dos de sus modalidades, la satírica y en especial la burlesca, cobran impulso decisivo con las juveniles de Góngora. Recuérdese que si de las 59 que compuso el grupo más numeroso es el de las sacras (23), estas son posteriores a 1609, como también cinco de las seis líricas, cuando ya el canon formal estaba bien afinado²³. Los otros dos grupos se reparten así: 17 satíricas y 13

²² *Romancero general*, ed. de Ángel González Palencia, Madrid, CSIC, 1947, 2 vols. El editor dice que las cuentas de Durán son algo distintas (p. xiv).

²³ En rigor habría que añadir siete letrillas líricas más insertas en seis romances: «En los pinares de Júcar», «Contando estaban sus rayos», «Cuántos silbos, cuántas voces» (versión de 1620), «La cítara que pendiente», «Nace el Niño y velo a

burlescas, 30 en total. Teniendo en cuenta lo próximos que suelen ser los conceptos de satírico y burlesco, y que de esas 30 letrillas 26 se escriben desde 1581 a 1600, es obvio que para Góngora, en la primera mitad de su vida productiva, los términos letrilla y sátira son equivalentes. No pocos de sus contemporáneos debieron de pensar otro tanto, a juzgar por los epígrafes de los manuscritos.

Las letrillas de Góngora y las imitaciones a él atribuidas se difundieron de manera que le causaron conflicto ya con el obispo Pacheco en 1588. Sus estribillos, como era habitual, podían ser populares o popularizantes. Algunos de ellos pasaron al *Vocabulario de refranes* de Correas (1627), es decir, ingresaron en la tradición. Otros fueron recogidos y glosados, como el de «Vuela, pensamiento y diles», que aprovecharon Ledesma y Quevedo²⁴. Las higas de «Un buhonero ha empleado» son cuernos en la imitación de Gregório de Matos («Un vendelhão baixo e vil»). El estribillo y *digam que yo lo digo*, de la letrilla «Ya de mi dulce instrumento», reaparece en la de Bonilla «El que pecare y comiere»²⁵. El de «Dineros son calidad» lo citan Lope de Vega y Rojas Zorrilla²⁶. La letrilla «A toda ley, madre mía» incide en el romance «Quiero dejar de llorar», de la oncenena parte del *Romancero General*, y fue imitada por Trillo y Figueroa²⁷. «Cura que en la vecindad», contrahecha por López de Zárate y Tomás de Noronha²⁸, dejó rastro en Tirso de Molina, Quevedo, Calderón, Moreto, Gregório de Matos y Miguel de Barrios. «Arroyo ¿en qué ha de parar...?» fue vuelta a lo divino por Valdivielso y sus ecos llegan a Fulvio Testi. La cabeza de

velo» y «A la fuente va del Olmo». Salvo la primera, de 1603, se compusieron entre 1614 y 1625.

²⁴ Alonso de Ledesma, *Segunda parte de los Conceptos espirituales* (1606), ed. de Eduardo Juliá, Madrid, CSIC, 1969, p. 377; Quevedo, *Obra poética*, ed. cit. (n. 10), n.º 659.

²⁵ *Peregrinos pensamientos* (1614), ed. de Juan Cruz, Pamplona, EUNSA, 2004, p. 299.

²⁶ Lope de Vega, *El premio del bien hablar*, I (BAE, XXIV, p. 493a); Rojas Zorrilla, *Lo que son mujeres*, I (BAE, LXIV, p. 192b).

²⁷ *Obras*, ed. cit. (n. 9), p. 257.

²⁸ López de Zárate, *Obras varias*, ed. de José Simón Díaz, Madrid: CSIC, 1947, vol. I, p. 393; Tomás de Noronha, ms. 49-III-71 de la Biblioteca da Ajuda, pp. 275-277.

«Hágasme tantas mercedes» la glosó Jerónimo de Barrionuevo²⁹. Si pasamos a las burlescas, «Buena orina y buen color» está glosada en un ms. de La Haya³⁰; la letrilla del Esgueva, aparte de originar la pelamesa con Quevedo, se volvió a lo divino, aunque parezca increíble³¹; otro tanto hizo Lope de Vega con «Tenga yo salud»³². Entre las sacras, el estribillo de «Caído se le ha un clavel» fue glosado por Pérez de Montoro, y las que incluyen gitanos, negros o moriscos alcanzan a León Marchante y más allá. Entre las líricas, «No son todos ruiseñores», da título a una comedia de Lope, donde se cita, y llega hasta la jinopepa de Gerardo Diego: «No son todos juanramones / los que cantan, ni villalones, / sino altolaguirres de plata», etc.³³. La palma de la influencia la lleva «Aprended, Flores, en mí», de 1621, cuyo estribillo, una de las pocas cuartetos consonantes debidas a Góngora, es quizá el texto más glosado de nuestra lengua. A los copiosos ejemplos aducidos por Herrero García, Ares y Jammes, pudimos añadir más de treinta, algunos más ha encontrado José Manuel Pedrosa, y otros muchos faltarán por descubrir³⁴. Dejemos aparte las 49 letrillas atribuidas y apócrifas publicadas por Jammes, a las que hemos sumado 58, aunque todas prueban asimismo el carácter modélico de las genuinas durante una centuria³⁵. Basta observar que buena parte de ellas son más bien tardías y satírico-burlescas.

En 1582 el joven Góngora, curado del sarampión esdrújulista, prueba la mano en el soneto; trece escribe ese año, casi todos inspirados en otros petrarquistas bien conocidos: «Oh claro honor del líquido elemento», «Suspiros tristes, lágrimas cansadas», «Mientras

²⁹ Ms. 3736, BNE, p. 370. Las referencias de los ecos no anotados pueden verse en nuestro libro *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1994, pp. 231-264.

³⁰ Vid. *El Cancionero áureo de la Biblioteca Real de La Haya*, ed. de Kenneth Brown y Germán García San Román, Pamplona, EUNSA, 2005, pp. 41-42. El ms. contiene también la letrilla «A toda ley, madre mía», no identificada por los editores (p. 35).

³¹ Vid. Antonio Pérez Gómez, «Letrilla burlesca de Góngora, imitada a lo divino», *Bibliografía Hispánica*, VIII (1949), pp. 103-104.

³² *Pastores de Belén*, III, *Obras Sueltas*, XVI (Madrid: Sancha, 1778), p. 248.

³³ *Lola*, 5 (1928).

³⁴ «Góngora y las flores marchitas», en José Manuel Pedrosa, *Tradición oral y escrituras poéticas en los siglos de oro*, Oíartzun, Sendoa, 1999, pp. 93-111.

³⁵ Vid. *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, cit. (n. 29), pp. 31-228.

por competir con tu cabello», este último compitiendo, en realidad, con Garcilaso. Seguramente contribuyeron no poco a la fama del poeta, pero su novedad es ante todo sonora: versos de nunca vista dulzura que, en una forma como el soneto, logran encerrar un concepto. La racha petrarquista dura cuatro o cinco años, siempre en la misma línea, que contrasta fuertemente con poemas coetáneos de vena festiva. Al margen de su excelencia, a nuestro parecer la temprana poesía italianizante de Góngora, que intenta seguir de cerca o superar a sus modelos, no es la que más peso tiene en el canon. Con todo, algunos sonetos han ejercido tal atracción que dejan traslucir el dechado: «Raya, dorado sol, orna y colora», de 1582, es reconocible en «Corona, ilustre luz, baña y colora», incluido en *La corona de Hungría*, III, por Lope de Vega. «Rey de los otros, río caudaloso», del mismo año, fue bellamente imitado por Paulo Gonçalves de Andrada³⁶. «Mientras por competir con tu cabello», que ya mencionamos, fue refundido por Rey de Artieda y Gregório de Matos. Otro hoy menos famoso, como «Grandes, más que elefantes y que abadas», descripción de la corte en 1588, dio lugar a una larga serie de imitaciones, directas e indirectas. A las señaladas por Biruté Ciplijauskaitė hay que agregar las de Liñán, Villamediana, Domínguez Camargo, Melo, Falcão Resende, Scarron, Tassoni, Busenello y varios anónimos, muchos de ellos, y otros concomitantes, reunidos por Lara Garrido³⁷; su v. 14 lo recuerda Lope en *La amistad pagada*, II, y en *La Dorotea*, donde también cita el último de «Duélete de esa puente, Manzanares». En 1593 escribe Góngora «Árbol de cuyos ramos fortunados», dirigido a don Cristóbal de Moura, poderoso ministro de Felipe II. El soneto, impreso en las *Flores* de Espinosa, elogiado por Salcedo Coronel y Gracián, introduce en los tercetos una correlación que liga sintácticamente el v. 9 al 12, el 10 al 13 y el 11 al 14, fórmula seguida por Quevedo en su soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera». Otro burlesco de 1598, «Sea bien matizada la librea», fue imitado por Cáncer en «Hazer con

³⁶ *Várias poesias*, Lisboa, Matheus Pinheiro, 1629, f. 6.

³⁷ La primera, en su edición de los *Sonetos* de Góngora (Madison, Wisc., 1981); el segundo, en la del *Cancionero Antequerano*, Málaga, Diputación, 1988, vol. I, y en su artículo «Entre Pasquino, Góngora y Cervantes. Texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*», J. Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Publicaciones de la Universidad, 1999, trabajo donde pueden leerse treinta y tantos sonetos derivados del de Góngora, pp. 199-217.

un rozín mucho ruido»³⁸. «Este monte de cruces coronado», que describe el Sacromonte, fue objeto de una adaptación navideña en un ms. de la Universidad de Coímbra descubierto por José Ares³⁹. «Segundas plumas son, oh lector, cuantas», de 1614, fue plagiado por fray Fernando Luján, e incluido en el *Libro de Retratos* de Pacheco. Notable es «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá...?», de 1619, porque, como señaló Fernando Lázaro, se trata de un experimento de elegía culticómica, o, en román paladino, raro caso de soneto fúnebre y festivo dedicado a la muerte de un joven noble. Pues bien: Antonio Alatorre ha publicado otro de sor María Teresa, monja novohispana, que lo remeda de cerca para llorar en serio la muerte de una compañera nada menos que en 1734⁴⁰. Por su parte, Aurora Egido ha dado a conocer una parodia del gongorino en un manuscrito de Zaragoza⁴¹. No es la única vez en que la imitación se vuelve contra el modelo: la sátira al P. Pineda, «¿Yo en justa injusta expuesto a la sentencia...?», el escrito a la partida del conde de Lemos y el duque de Feria, «El conde mi señor se fue a Napóles» y el atribuido «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos...?» sufrieron la misma suerte.

No es mucho ni está inventariado el influjo de las canciones. Una de sus consecuencias, como se sabe, son los comentarios, y consta que la única canción satírica de Góngora, «Tenía Mari Nuño una gallina», suscitó el de D. Diego de Pisa Ventimilla, no conservado⁴². También Salcedo Coronel comentó las canciones y el *Panegírico* en la segunda parte de su tomo segundo (1644), donde, con candidez que le honra, señala los lugares imitados por él mismo en su obra poética, tal como hace en los otros dos volúmenes que comentan el *Polyfemo*, las *Soledades* y los sonetos. Juan Matas Caballero ha sostenido que la silva *Acaecimiento amoroso*, de Jáuregui, se inspira en la canción gongorina «Corcilla temerosa», de 1582, lo cual, en palabras de

³⁸ *Obras varias*, ed. de Rus Solera López, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005, p. 38.

³⁹ *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956, pp. 466-467.

⁴⁰ *Cuatro ensayos de arte poética*, cit. (n. 16), p. 399.

⁴¹ *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, CSIC/Diputación Provincial, 1979, p. 37. El ms. aludido es el 272 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, f. 10.

⁴² *Vid. Góngora, Canciones*, ed. de José María Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 162.

Matas, refleja «la rara esquizofrenia de quien a través de su imitación contribuía a inmortalizar a aquel a quien literariamente deseaba destruir»⁴³. En Nueva España se dan algunos casos de ingenua devoción gongorina, en primer lugar los centones, de los que también hubo cosecha en la Península, y que solo son, en opinión de Emilio Carilla, un «artificioso romper versos vivos para componer cuerpos muertos»⁴⁴. Sin negar la exactitud de esa definición, para nuestros fines ahora los centones tienen al menos la virtud de recordarnos que solo dos poetas los merecieron: Garcilaso y Góngora precisamente. En México, pues, el certamen celebrado el año 1654 a la Inmaculada propuso como modelo la canción de Góngora «A la pendiente cuna»; la segunda del capitán Luis de Verrío sigue idéntico esquema métrico, tiene el mismo número de estrofas, y conserva todas sus palabras-rima⁴⁵. En la canonización de san Francisco de Borja, celebrada en 1672, obtuvo el premio Antonio de Ugalde con una canción cuyo paradigma fue la de Góngora «Verde el cabello undoso»⁴⁶. En el *Triunfo Parténico* publicado en 1683 por un lejano pariente de don Luis, Carlos de Sigüenza y Góngora, ya señalamos en su día una canción del capitán Alonso Ramírez de Vargas que sigue el esquema de «Qué de invidiosos montes levantados», como pedía la convocatoria del primer certamen, aunque su primer verso remite a la canción a la toma de Larache, modelo preceptivo del cuarto certamen: «En roscas de cristal conchas desmiente...»⁴⁷.

Cuando se compusieron el *Polifemo* y las *Soledades*, entre 1612 y 1614, el canon era ya un hecho y solo podía consolidarse y ampliarse. José María de Cossío, en su libro sobre *Fábulas mitológicas en España*⁴⁸, nos ha prestado un servicio inestimable examinando gran número de ellas con juicios certeros, y ofreciendo un

⁴³ «Jáuregui, lector de Góngora: entre la censura y la imitación poética», en Juan Matas Caballero, *Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*, León, Universidad, 2005, pp. 132-151; la cita en p. 149.

⁴⁴ *El gongorismo en América*, Buenos Aires, Publicaciones de la Universidad, 1946, p. 39.

⁴⁵ *Poetas novohispanos (segundo siglo)*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 1995, vol. I, pp. 98-99.

⁴⁶ *Poetas novohispanos (segundo siglo)*, vol. cit. (n. 45), pp. 190-191.

⁴⁷ Vid. «Pros y contras de la influencia gongorina en el *Triunfo Parténico* (1683) de Carlos Sigüenza y Góngora», cit. (n. 17).

⁴⁸ Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

amplio inventario de los ingenios que trataron cada una. De las catorce que enumera referidas a Polifemo, tres son anteriores a la de Góngora, y las demás, serias o burlescas, posteriores. Antes de las gongorinas hubo fábulas en castellano; después, muchas más; basta con ponerlas en orden cronológico para comprobarlo. Lo difícil sería calibrar hasta qué punto la moda depende de las suyas. Del *Polifemo*, según Antonio Cruz Casado, sí derivan varias: la de Castillo Solórzano (1624)⁴⁹, Francisco Bernardo de Quirós⁵⁰ y Miguel de Barrios (1656)⁵¹, a lo burlesco, la de Martín de Páramo, a lo divino (1666)⁵², como el auto sacramental *El Polifemo*, de Pérez de Montalbán (1633), y hasta la proeza de Suárez de Figueroa consistente en resumir el final de la fábula en un soneto (1617)⁵³. José Ares ha perseguido ejemplarmente las imitaciones del *Polifemo* en Portugal: la de Jerónimo Bahía⁵⁴, seria, dos de Freire de Andrade y otra de Francisco de Vasconcelos Coutinho, burlescas⁵⁵. No llegó a estudiar *O Cíclope namorado* del jurista Cristóvão Alão de Morais, que Barbosa Machado daba por perdido. Tras su localización en un ms. de

⁴⁹ Véase el libro de Rafael Bonilla Cerezo, *Lacayo de risa ajena. El gongorismo de la «Fábula de Polifemo» de Alonso de Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006.

⁵⁰ Vid. Celsa Carmen García Valdés, «Una parodia de dos fábulas gongorinas», F. Cerdan, ed., *Hommage à Robert Jammes*, cit. (n. 9), vol. II, pp. 449-459.

⁵¹ Miguel de Barrios, *Las fábulas mitológicas: «Flor de Apolo»*, ed. de Francisco J. Sedeño Rodríguez, Málaga, Publicaciones de la Universidad, 1996. El mismo estudioso publicó posteriormente la *Flor de Apolo* en ed. crítica (Kassel, Reichenberger, 2005).

⁵² Dio a conocer este poema J. Simón Díaz en su artículo «El *Polifemo* a lo divino, por don Martín de Páramo y Pardo», *Revista de Literatura*, 34 (1968), pp. 77-100; vid. además Antonio Cruz Casado, «El *Polifemo* a lo divino (Salamanca, 1666) de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», Joaquín Roses, ed., *Góngora hoy (VII)*, Córdoba, Diputación Provincial, 2005, pp. 89-106.

⁵³ D. Alonso, «Tratamiento del tema de Polifemo en los siglos XVI y XVII», en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1984, vol. VII, pp. 190-199; A. Cruz Casado, «Secuelas de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *Criticón*, 49 (1990), pp. 51-59.

⁵⁴ F. Cerdan, «Un imitateur portugais de Góngora: frei Jerónimo Bahía», *Syllages*, 2 (1973), pp. 7-43.

⁵⁵ J. Ares, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, cit. (n. 39), pp. 354-385. Vid. también José Cebrián, «Góngora más allá de la raya», en *En la edad de oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 147-169; en pp. 237-260 edita la fábula de Vasconcelos Coutinho.

la Biblioteca Municipal de Oporto, podemos precisar que cuenta 160 octavas, casi dos veces y media el número del modelo, y es mortalmente serio; no se podía esperar otra cosa teniendo en cuenta que fue compuesto en 1648 cuando su autor contaba solo 18 años⁵⁶. Muy cercano al *Polifemo* es el poema titulado *Lágrimas de Dido*, de Francisco Manuel de Melo, esta vez en el mismo número de octavas que el dechado⁵⁷. A ellos hay que agregar obras en paradero desconocido que cita Ares, poemas de Gonçalvez de Andrada, Gomes de Oliveira y Antonio López de Vega, más múltiples resonancias en textos de Torresão Coelho, Fonseca Soares y Manuel de Galhegos, este último autor de una *Gigantomachia* no poco polifémica, como también lo es la de Francisco Sandoval (1630), poeta palentino descubierto por Simón Díaz⁵⁸.

Las *Soledades*, por fortuna, cuentan con una gran edición, que dilucida sus problemas, y también los relativos a la polémica que suscitaron, catalogada por Jammes y estudiada por Joaquín Roses, José María Micó, Antonio Pérez Lasheras y otros, a los que acaban de sumarse María José Osuna⁵⁹ y Juan Manuel Daza, sin contar la abundante bibliografía que se ocupa del *Antídoto* de Jáuregui o del *Apologético* de Espinosa Medrano⁶⁰; se trata de la controversia más sonada y duradera de nuestras letras, con un total de sesenta y tantos documentos entre manuscritos e impresos, elaborados durante

⁵⁶ Vid. la descripción del ms. en A. Carreira, *Gongoremas*, cit. (n. 1), pp. 240-241, y el estudio de F. Cerdan, «Un *Polifemo* retrouvé: *O Ciclope namorado* de Cristóvão Alão de Morais», en AA. VV., *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1978, pp. 541-557.

⁵⁷ Francisco Manuel de Melo, *Obras métricas*, León de Francia, Horacio Boessat y George Remeus, 1665. El poema está en la tercera musa, titulada *La Tiorba de Polymnia*, pp. 136-152.

⁵⁸ Vid. J. Simón Díaz, «Don Francisco de Sandoval, admirador e imitador de Góngora», *Revista de Filología Española*, XLIV (1968), pp. 399-410.

⁵⁹ M. J. Osuna, *Las «Soledades» caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

⁶⁰ Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, Apéndice II (pp. 605-719); Joaquín Roses, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid/Londres, Tàmesis, 1994; J. M. Micó, «De la poética de Herrera a la poesía de Góngora» y «La guerra de los comentaristas: Andrés Cuesta contra Pellicer», en *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 17-36 y 111-131; A. Pérez Lasheras, «La crítica literaria en la polémica gongorina», *Bulletin Hispanique*, 102, 2 (2000), pp. 429-452.

medio siglo. Ahora repasaremos brevemente las varias imitaciones del poema, que alcanzan al intento de Rafael Alberti: según Blecua, la más temprana debió de ser la *Selva al Estío*, de Matías Ginovés, que Pérez Lasheras ve como «una réplica al poema gongorino»⁶¹; la *Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora*, de Agustín de Salazar y Torres, soriano trasplantado a México que de mozo explicaba y recitaba de memoria las *Soledades*, es una silva de 153 versos muy gongorinos y hábilmente cincelados, pero menos interesante que el remedo burlesco, donde *Discurre el autor en el Teatro de la vida humana desde que amanece hasta que anochece, por las quatro estaciones del día*; sus cuatro silvas suman 1243 versos y hacen gala de un humor sazonado que le permite al poeta reírse de sí y de su estilo⁶². En esta vertiente festiva es lástima no tener siquiera muestra de las cuatro *Soledades* que un ciego fingido pide que le manden rezar, junto con las coplas de Calainos, en el *Entremés del Candil y Garavato*, impreso en 1700⁶³. Serio y venatorio como la segunda *Soledad* es el libro octavo del *Poema heroico del Gran Capitán* (1672) en que Trillo y Figueroa reescribe y amplía su *Neapolisea*, según ha estudiado Pedro Ruiz Pérez⁶⁴. *La primavera en el cielo, en el aire, en mar y tierra*, silva de Luis Enríquez de Fonseca (*Ocios de los estudios. Versos y discursos filológicos* (Nápoles, Salvador Castaldi, 1683, pp. 20-30) presenta «numerosas huellas de las *Soledades*», en opinión de José Lara Garrido⁶⁵. La *Soledad tercera siguiendo las dos que dexó*

⁶¹ Se encuentra en el *Cancionero de 1628*, editado por J. M. Blecua (Madrid, CSIC, 1945, pp. 194-207); vid. A. Pérez Lasheras, «Silva y Soledad (análisis comparativo de algunos pasajes de Ginovés y Góngora)», *Revista de Filología Española*, LXIII (1988), pp. 119-140. Aurora Egido (*La poesía aragonesa*, cit. (n. 41), pp. 216-222) se fija más bien en el prosaísmo y amaneramiento de Ginovés.

⁶² *Cythara de Apolo*, ed. cit. (n. 14), pp. 34-38; las silvas a las Estaciones del día, pp. 67-104. Vid. J. Ares Montes, «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», *Revista de Filología Española*, XLIV (1968), pp. 283-321; Jesús Ponce Cárdenas, «El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres», *Critición*, 103-104 (2008), pp. 131-152.

⁶³ *Arcadia de entremeses*, Pamplona, Juan Micón, 1700, p. 119.

⁶⁴ «Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa (con edición del prólogo y libro 8 del *Poema heroico del Gran Capitán*)», *Critición*, 65 (1995), pp. 101-177.

⁶⁵ J. Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro*, cit. (n. 37), p. 154, nota.

escritas el príncipe de los poetas líricos de España D. Luis de Góngora, del cordobés Joseph de León y Mansilla, trata también de la caza y se compuso ya en el siglo XVIII⁶⁶, igual que la *Soledad escrita en la isla de la Madera*, del canario Cristóbal del Hoyo, «traducción adaptada —y en ningún momento confesada— del poema *Saudades de Aonio* de Antonio Barbosa Bacelar», aclara su estudioso y editor, Andrés Sánchez Robayna⁶⁷. José Ares, que se demora en el poema de Bacelar, añade a la lista las *Saudades de Albano*, de Torresão Coelho, y sobre todo las *Soledades* de Fonseca Soares, escritas en castellano, como el *Pantheón. Poema trágico dividido en dos Soledades* (1650), de Francisco Manuel de Melo⁶⁸. Ares no llegó a conocer la *Silva fúnebre primera en la muerte de don Manuel de Meneses*, también de Melo, ya que no figura en sus *Obras métricas*; compuesta hacia 1628, y publicada por Joan Estruch Tobella a partir del autógrafo, sus 480 versos son una ceñida imitación de las *Soledades*, aunque el epígrafe no lo desvele⁶⁹. Sería simpleza reducir la influencia de los grandes poemas gongorinos a los que ostenten título similar; las *Soledades de Buçaco*, de Bernarda Ferreira de Lacerda (1634), fervorosa lopista, solo el título toman de don Luis, como ha precisado

⁶⁶ Córdoba, Estevan de Cabrera, 1718. Vid. Nigel Glendinning, «La *Soledad tercera* de José León y Mansilla (1718)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), pp. 13-24. Del mismo, «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), pp. 323-349, y «El estilo gongorino en la poesía española del siglo XVIII, a la luz de la política y la estética», *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo, 1995, vol. I, pp. 365-379; y Jesús Pérez Magallón, «Góngora en el tiempo de los novatores», *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 119-130.

⁶⁷ Cristóbal del Hoyo, *Soledad escrita en la isla de la Madera* (1733), ed. de Andrés Sánchez Robayna, La Laguna, Publicaciones de la Universidad, 1985; el prólogo lo amplía en «Avatares de Góngora imitado (António Barbosa Bacelar y Cristóbal del Hoyo)», *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 115-159.

⁶⁸ J. Ares, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, cit. (n. 39), pp. 386-448; Joan Estruch Tobella, «Tras las huellas de las *Soledades*: el *Panteón* de F. M. de Melo», en Manuel García Martín, ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, vol. I, pp. 331-338. El *Pantheón a la immortalidad del nombre Itade... Poema trágico dividido en dos Soledades*, fue incluido en *La tiorba de Polymnia, tercera musa del Melodino (Obras métricas)*, Lyon, 1665, pp. 287-358.

⁶⁹ Joan Estruch Tobella, «Un poema gongorino (inédito) de Francisco Manuel de Melo», en AA. VV., *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecuca Teijeiro*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1983, pp. 155-168.

Felipe Pedraza⁷⁰. En cambio, la silva *Vida solitaria y naufragio*, de Paulo Gonçalves de Andrada, también en castellano, recrea buena parte de la primera *Soledad*; y otro pasaje lo imita Manuel de Galhegos en su fábula *Anaxárete*. Regresando ya de Portugal, el *Adonis* de Porcel y Salablanca tampoco pierde de vista el poema gongorino, en el canto amebeo y la imprecación al amor de su égloga primera, la que hace Procris a comienzo de la segunda, o los relatos de Anaxarte en la tercera y cuarta⁷¹. No solo fascinó a los autores el argumento de las *Soledades*, sino sus demás rasgos, desde la extensión y libre disposición de la «silva-soledad», como la han bautizado Juan Montero y Pedro Ruiz⁷², hasta el virgilianismo que, contra lo estipulado por el *decorum*, ensalzaba el trabajo mecánico, o expresaba, por decirlo con el verso de Pérez de Montoro, «conceptos de alto asunto en baja idea». No fue otro el estímulo del *Primero Sueño*, «que así intituló y compuso este poema la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora», para describir algo tan prosaico como el hecho de dormir y despertar⁷³. Por último, dentro de la poesía iberoamericana del XVII, donde el dominio de Góngora fue absoluto, hay que mencionar el poeta acaso más notable de la colonia aparte de sor Juana: Hernando Domínguez Camargo (1606-1659). Este jesuita neogranadino es autor de *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Poema heroyco*, publicado póstumamente en 1666, que consta de cinco libros, dividido cada uno en varios cantos, y cada canto con un promedio de cincuenta octavas reales⁷⁴. Total: 9.064 versos, más

⁷⁰ «Las *Soledades de Buçaco* de Bernarda Ferreira de La Cerda», en Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, eds., *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad, 1989, vol. I, pp. 489-504.

⁷¹ Editado por María Dolores Tortosa Linde (Oviedo, Publicaciones de la Universidad, 1999).

⁷² Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez, «La silva entre el metro y el género», en B. López Bueno, ed., *La silva (I Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla/Córdoba, Publicaciones de las Universidades de Sevilla y Córdoba/Grupo PASO, 1991, p. 36.

⁷³ Antonio Alatorre y quien esto escribe han publicado la primera edición conjunta de las *Soledades* de Góngora con el *Primero Sueño* de sor Juana (México, Fondo de Cultura Económica, 2009).

⁷⁴ Hernando Domínguez Camargo, *Obras*, ed. de Rafael Torres Quintero, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1960. *Vid.* Giovanni Meo Zilio, «El gongorismo

de cuatro veces la extensión de las *Soledades*, y el poema está, como ellas, inacabado. Pues bien: con ser diferentes el género, el asunto y la forma métrica, Domínguez Camargo hace tanto acopio de lugares gongorinos, y con tal habilidad, que a nuestro juicio no hay ejemplo comparable en toda la fama póstuma del poeta cordobés. El santafereño había digerido el *Polifemo* y las *Soledades* hasta el punto de que si se retiraran de la obra sus reminiscencias, desaparecería del mapa.

Hasta aquí hemos hablado de influencia partiendo de los poemas que más la ejercieron. Dámaso Alonso y los estudiosos del gongorismo en Portugal y América, Eunice Gates, José Ares, Dorothy Schons, Emilio Carilla o José Pascual Buxó, han dilucidado también la difusión de los estilemas, y no vamos a volver sobre ello. Muchos han rastreado las huellas de Góngora en diversos poetas como Barrios, Calderón, Pedro de Oña, Pantaleón, Paravicino, Soto de Rojas, Villamediana, a los que se pueden sumar otros menores: Angulo y Pulgar, Colodrero, Paredes, Pérez de Ribas, Rebolledo, Vaca de Alfaro, varios representados en la *Antología poética en honor de Góngora* que publicó Gerardo Diego en 1927⁷⁵. Por nuestra parte hemos añadido Pedro Espinosa, Luis Martín de la Plaza, Antonio de Solís, Ovando y Santarén, Gregório de Matos e incluso uno aparentemente vacunado contra el gongorismo: el príncipe de Esquilache⁷⁶. Claro es

de Domínguez Camargo», en *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su «San Ignacio de Loyola. Poema Heroico»*, Messina/Firenze, G. d'Anna, 1967, pp. 309-331.

⁷⁵ Sobre el gongorismo de algunos de estos poetas, en especial Villamediana y Soto de Rojas, y las limitaciones de la *Antología* de Diego, *vid.* el trabajo de J. Lara Garrido, *cit.* (n. 4). Añádanse, entre otros, Jesús Ponce Cárdenas, «La poesía de Miguel Colodrero de Villalobos: consideraciones en torno al epilio y los motivos del retiro en la naturaleza», J. Roses, ed., *Góngora hoy (VI). Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Córdoba, Diputación Provincial, 2004, pp. 145-198, y A. Cruz Casado, «En la órbita de Góngora: la poesía de José Pérez de Ribas (1590-1651)», en Isaiás Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, coords., *Actas del XIV Congreso de la AIH*, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, vol. II, pp. 277-295.

⁷⁶ «Pedro Espinosa y Góngora», *Revista de Filología Española*, LXXIV (1994), pp. 167-179; «Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera», *Analecta Malacitana*, XX (1997), pp. 291-306; «Antonio de Solís o la poesía como divertimento», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, eds., *Actas*

que el influjo de Góngora es más amplio y se extiende a la prosa, a obras anónimas, a sus mismos adversarios. Bien lo notó a mediados del siglo XVII un comentarista de Góngora, Martín Vázquez Siruela, hablando de los beneficios y perjuicios de la imitación, consciente o inconsciente:

En las prosas se a visto la propia mudanza con mayor maravilla, influyendo en ellas i realizándolas el estilo nuevo de Góngora; que si bien muchos que las hablan o las escriben no atienden a eso ni hazen estudio de su imitación, i aun a muchos por ventura les falta la primera noticia de que tal ombre vivió en España, como ya las formas de su estilo están enbebidas en la lengua, i de unos en otros se an dilatado, sin sentir las concibe el entendimiento, i de allí pasan a la conversación i a la pluma obrando con secreta causalidad, como la luz i el aire de que vivimos; si en unos felizmente, i en otros con infelicidad, esta diferencia débese atribuir más a la destenplanza de los ingenios que al genio de las mismas obras⁷⁷.

El lenguaje de Góngora y su irradiación se han estudiado, pues, con ahínco, aunque solo en los últimos tiempos ha perdido terreno la costumbre de despacharlos con tópicos de barroco o culterano. Aplicando a distinto propósito palabras de un maestro, podríamos decir que tal costumbre «está consagrada en los manuales, y ya no la sacará de ese infierno literario ni el propio redivivo Orfeo con su lira... La crítica moderna, en muchos casos, incurre en el error de creer que con darle nombre a una cosa nos informa sobre ella»⁷⁸. Sin embargo, ya hace medio siglo que se levantaron algunas voces contra semejantes muestras de pereza mental. En primer lugar Octavio Paz, quien nos

del IV Congreso de la AISO (Alcalá de Henares, 1998), Alcalá de Henares, Publicaciones de la Universidad, 1998, vol. 1, pp. 371-390; «El modo menor en la lírica del príncipe de Esquilache», en Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjan, eds., *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 123-138. Sobre el gongorismo de Matos, *vid. Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, cit. (n. 29), pp. 235-237, donde se dan las referencias a sus obras.

⁷⁷ *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*, ed. de Saiko Yoshida, en F. Cerdan y M. Vitse, eds., *Autour des Solitudes. En torno a las «Soledades» de don Luis de Góngora*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 94.

⁷⁸ Juan Bautista Avallé-Arce, *Dintorno de una época dorada*, Madrid, Porrúa, 1978, pp. 339 y 341. El autor se refiere a la palabra *realismo*.

advierte como «llamar a Góngora poeta barroco puede ser verdadero desde el punto de vista de la historia literaria, pero no lo es si se quiere penetrar en su poesía, que siempre es algo más»⁷⁹. Por aquellas fechas Américo Castro trataba con desdén el «juego de los renacentistas y los contrarreformistas, de los clasicistas y de los barroquistas, y otros semejantes divertimientos»⁸⁰. Y la imaginaria querrela entre culteranos y conceptistas, en la que algunos creen todavía, un crítico serio, José Ares, la descalificaba con estas palabras:

Intentar separar el conceptismo del culteranismo es tarea absurda; justamente, una de las cualidades de la poesía gongorina es su carácter conceptista, manifiesto en tantas composiciones y de tan diversos modos. El conceptismo como actitud intelectual tiene su precedente en siglos anteriores, y una parte de él, la expresión de la pasión amorosa, se mantiene en el siglo XVII como liquidación del petrarquismo⁸¹.

Después han insistido en la idea Parker, Molho, Rivers y otros, todos con poco éxito. Por fortuna, en los últimos tiempos una eminente hispanista, Mercedes Blanco, ha publicado varios trabajos luminosos, en especial su denso y extenso volumen *Les Rhétoriques de la Pointe*⁸², tan sólidamente documentados que hablar del asunto sin contar con ellos carece de sentido. Ahora, para concluir, solo vamos a repasar aspectos de ese lenguaje tocantes a nuestro canon. Como demostró Dámaso Alonso en su día, no pocos de los cultismos usados por Góngora son anteriores a él, y lo más que se le puede achacar es haber contribuido a aclimatarlos con un uso oportuno y el respaldo de su prestigio. Los latinismos o helenismos sintácticos, en mayor o menor grado, surgen con profusión desde Garcilaso a Herrera y Medrano, de forma que los poetas posteriores es difícil saber

⁷⁹ *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 17.

⁸⁰ *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*, Madrid, Revista de Occidente, 1965, p. 72. Recordemos también la sabia advertencia de María Rosa Lida: «¿Qué puede entender por barroco el lector general si encuentra conglomeradas bajo ese mismo rótulo individualidades tan irreductiblemente diversas y hasta opuestas como El Greco y Rubens, Poussin y Tiepolo, Góngora y Racine, Churriguera y Adam?» (*La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 346).

⁸¹ *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, cit. (n. 39), p. 320.

⁸² Paris, Honoré Champion, 1992, 707 + vii pp. Otros los menciona en p. 662. A ellos se debe añadir el espléndido trabajo «Góngora y el concepto», J. Roses, ed., *Góngora hoy (I-III)*, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 319-346.

a quién imitan o si lo hacen. Salvo Covarrubias, Jiménez Patón, Quevedo y algún otro rezagado, los demás se fueron convenciendo de que el latín, dominante en la iglesia y la cultura, era la lengua madre del castellano, por lo que acudir a ella en busca de términos o licencias resultaba no solo venial sino lo más razonable⁸³. Un poeta sin pretensiones como Silvestre no tiene reparo en poner, ya no cultismos, sino frases en puro latín, haciéndolas rimar, en uno de sus poemas: «Muchas gentes por ay / dicen que *per risum multum / potest cognoscere stultum*, / mas quizá no sea así», y añade graciosamente, para que no lo creamos letrado: «Yo, con mi poco saber, / dudo si puede en rigor / ser uno nescio y doctor, / y diz que bien puede ser»⁸⁴. En cuanto a las alusiones cultas, sería ridículo creerlas patrimonio del gongorismo, porque a lo largo del siglo XVI lo raro es no encontrarlas: Guevara, el teatro incipiente, la novela pastoril, los poetas petrarquistas, el romancero erudito están plagados de referencias bíblicas, míticas o históricas, que de vez en cuando esmaltan hasta los relatos picarescos. La cultura clásica, sacra y profana, flotaba en la atmósfera, era un segundo estrato de la lengua, poco menos usual y corriente que el primero. ¿Y los conceptos? Pues, como dice la propia Mercedes Blanco, son de todos los tiempos: «hay concepto dondequiera que se encuentra una escritura consciente de sus poderes, que busca imponerse o perpetuarse por la eficacia y la belleza»⁸⁵. Góngora, que con su comedia *Las firmezas de Isabela* quiso llevar la contraria al canon habitual y establecer otro, nunca pretendió, en cambio, revolucionar la lengua heredada; sí enriquecerla, liberarla de ataduras y manejarla con garbo, buscando la amalgama perfecta

⁸³ «Las fronteras entre latín y lenguas modernas llegaban a ser, en la mente de los escritores letrados, muy delgadas, y la ósmosis, por tanto, naturalísima; a veces, ni siquiera retoques formales se exigían» (Pedro Álvarez de Miranda, «Las discontinuidades en la historia del léxico», en Concepción Company y José G. Moreno de Alba, coords., *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco Libros, 2008, vol. I, p. 5).

⁸⁴ Silvestre, *Las obras*, ed. cit. (n. 21), f. 105v.

⁸⁵ *Les Rhétoriques de la Pointe*, cit. (n. 82), p. 14 (la traducción es nuestra). En otro lugar describe el concepto en estos términos: «Un pensamiento (una aserción, un problema, un razonamiento) cuya particularidad, con respecto a los pensamientos ordinarios, es el estar palpablemente encarnado en las palabras, en su ordenación material, en su fonética y en su disposición sintáctica, en sus acepciones realizadas o posibles, actuales y pretéritas, en el espesor de estratos de significado que su historia ha ido acumulándoles» («Góngora y el concepto», cit. [n. 82], p. 323).

entre invención y elocución⁸⁶. En eso, que produjo el pasmo de sus coetáneos, fue inimitable, de ahí que sus poemas illustren los tipos de concepto analizados por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*. En crear conceptos complejos que no pequen por carta de más ni de menos, Góngora no fungió de canon, sino más bien de norte inalcanzable, por lo que muchos ni lo intentaron. Sería fácil alegar ejemplos de poemas suyos redondos, que revisten un concepto como hechos a la medida: desde el soneto a don Cristóbal de Moura hasta una humilde décima escrita para agradecer un requesón o una empanada. Y en la forma abierta de la letrilla, cada concepto abarca una estrofa, y cada estrofa organiza un concepto, subrayado por el colofón del es-tribillo. Pero esto aun tiene algo de canónico, porque, de nuevo en palabras de Eliot, «un poeta realmente supremo hace también que la poesía sea más difícil para los que le suceden por el simple hecho de su supremacía»⁸⁷. Hoy, en jerga deportiva, hablamos de poner el listón más alto, y pensamos que el hacer las cosas más difíciles las obliga a subir de nivel. A Góngora sus detractores lo tacharon de hereje o heresiarca, por lo menos al principio y de labios afuera. Sus partidarios lo veneraron como mesías llegado en el momento preciso, cuando la vieja ley había dado todos sus frutos, lo cual dejaba a sus enemigos el poco airoso papel entonces asignado a los judíos. Aunque cabe pensar que aquel momento nos parece oportuno precisamente por haberlo marcado su ejemplo, se impone una conclusión a la vez perogrullesca e inamovible: sin Góngora la poesía lírica y dramática del siglo XVII no habría sido la misma, y tal era el sentir común en su época. Bellamente lo resume el apasionado alegato de Vázquez Siruela: «¿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?»⁸⁸.

⁸⁶ «No creo que la tarea del poeta sea siempre y sobre todo revolucionar el lenguaje. No sería conveniente, aun en caso de que fuera posible, vivir en estado de revolución permanente: el anhelo de novedades continuas de lenguaje y de métrica es tan poco saludable como el apego obstinado al lenguaje de nuestros antepasados. Hay épocas de exploración y épocas de explotación del terreno ganado» (T. S. Eliot, *Sobre la poesía y los poetas*, trad. de María Raquel Bengolea, Buenos Aires, Sur, 1959, p. 30).

⁸⁷ *Criticar al crítico y otros escritos*, trad. cit. (n. 3), p. 176.

⁸⁸ *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*, ed. cit. (n. 77), p. 93.