



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

DOCTORADO EN HUMANIDADES

“GÓNGORA Y EL LAMENTO DEL AMANTE”

**TESIS PROFESIONAL
PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN HUMANIDADES
LÍNEA: FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E
HISPANOAMERICANA DE LOS S. XVI AL XVIII**

**PRESENTA:
MTRA. LIS MONTOYA HERNÁNDEZ.**

DIRECTOR DE TESIS: DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA.

LECTORAS DE TESIS: DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

DRA. MARTHA LILIA TENORIO TRILLO.

México, CDMX, febrero de 2018.

AGRADECIMIENTOS

Difícil el comienzo de estas líneas, pues es complicado encasillar en una hoja, el inmenso amor y agradecimiento que tengo hacia tanta gente que siempre ha estado conmigo. La vida siempre nos pone retos que hay que cumplir, pero también uno mismo se pone metas a las cuales llegar. Este trabajo, es una de ellas, es el inicio de un camino nuevo, de un sendero lleno de nuevas experiencias y de nuevos horizontes. Cada uno, con un reto diferente.

No puedo dejar fuera de esto a la persona que me inspiró al camino de las Letras y las Humanidades: mi padre. Sin su apoyo incondicional y su amor constante hacia mí, esto no tendría sentido. Gracias. A mi madre que me ha demostrado estar ahí sin juzgarme, sin pedirme nada más que el profundo amor que le tengo y le tendré siempre. Mis hermanas que me han dado tanto cariño. A alguien que, de imprevisto, llegó para seguir en mi camino: Néstor: eres un apoyo, un amigo y una gran pareja. ¡A ver a dónde nos lleva el viento!

Es inevitable mencionar a los amigos. De carrera, de andanzas, de aventuras y Doctorado: Vio, Vilchis, Eduardo Santiago, Eduardo, Jorge, Saúl, Perla. Sin embargo, agradeceré particularmente a los que incondicionalmente estuvieron en este proceso de llamadas, dudas, desahogos y paciencia: Paco, Alma, Janet, Ro, Sashi, Humberto y Ximena. A los que desde la lejanía se mantuvieron al pendiente: Héctor y Eunice.

A los grandes maestros que, desde mi carrera estuvieron ahí, para enseñarme con su inmensa experiencia que la Literatura se siente, se piensa y se analiza a partir del corazón y el conocimiento. Gracias infinitas Dr. Serafín, Dra. Rodilla, Dra. Lillian, Dr. Illades, Mtra. Alma Mejía. A la Dra. Martha Lilia Tenorio, que, gracias a su conocimiento he aprendido mucho más de la obra de Góngora.

Pero, sobre todo, a mi ángel. A ese espíritu que nunca me abandona en los momentos difíciles y que me acompaña en la felicidad. Romana Montoya: sigues aquí, en lo más hondo de mi alma. Desde el instante en que te fuiste te convertiste en mi guía y en mi luz, esa que me orienta cuando no hallo la salida y que puedo sentir cual brisa otoñal cuando necesito cobijo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

“Suspiros tristes, lágrimas cansadas...”. La incomunicación del sentimiento amoroso del amante.

- 1.1 Antecedentes..... p. 15.
- 1.2 Análisis del poema..... p. 16.
- 1.3 El acto comunicativo en “Suspiros tristes, lágrimas cansadas” p. 34.

CAPÍTULO 2.

“Con diferencia tal, con gracia tanta...”. El amante-ruiseñor en la poesía amorosa gongorina.

- 2.1 Antecedentes..... p. 38.
- 2.2 Análisis del poema..... p. 39.
- 2.3 El ruiseñor y Góngora: la refuncionalización del tópico clásico..... p. 55.

CAPÍTULO 3.

“Cuantas al Duero le he negado ausente...”. El amante y su desdicha amorosa.

- 3.1 Antecedentes..... p. 58.
- 3.2 Análisis del poema..... p. 59.
- 3.3 Un ejemplo de poesía paisajística en Góngora..... p. 75.

CAPÍTULO 4.

“En el cristal de tu divina mano...”. El encarcelamiento del amante.

4.1 Antecedentes..... p. 78.

4.2 Análisis del poema..... p. 79.

4.3 La cárcel amorosa “En el cristal de tu divina mano” p. 95.

CONCLUSIONES p. 97.

BIBLIOGRAFÍA..... p. 102

INTRODUCCIÓN

Luis de Góngora y Argote es considerado uno de los principales poetas del Siglo de Oro Español. Su obra ha sido estudiada a profundidad por varios autores, sin embargo, los trabajos realizados se han enfocado principalmente en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y *Las Soledades*. Son pocos los estudios que se han realizado acerca de las llamadas “obras menores” del autor como es el caso de los sonetos y, especialmente, los de corte amoroso. Es por ello por lo que, una vez realizada una lectura amplia y panorámica de los 45 sonetos amorosos que componen un porcentaje considerable de la obra del autor, es que decidí analizar algunos de ellos. Escogí cuatro poemas de diferentes años de composición para rendir cuenta de cómo el autor fue adaptando todos los tópicos de épocas anteriores y cómo los modifica de tal manera que nos presenta poemas amorosos con gran calidad estética y con su sello inconfundible: “Suspiros tristes, lágrimas cansadas...” (1582), “Con diferencia tal, con gracia tanta...” (1584), “Cuántas al Duero le he negado ausente...” (1596) y “En el cristal de tu divina mano...” (1609).

Es necesario aclarar antes que uno de los aspectos menos estudiados en la poesía amorosa gongorina, es la situación del amante, es decir, el hombre que le profesa amor a su bella dama. En algunos trabajos dedicados a los sonetos, se alude siempre a la imagen de la dama y cómo la misma es descrita con base en los tópicos de herencia petrarquista; esto significó colocarla en el grado más alto y sublime de belleza, para que, en un momento dado, el amante sienta o experimente admiración y profunda devoción hacia ella. Lo que hay que mencionar, es que en ningún poema amoroso gongorino se llega a un buen término, dado que la relación entre los amantes, o es ilícita o jamás se llevará a cabo y puede que permanezca en un mero acto de contemplación hacia la mujer.

Por ello, el fin de la presente investigación es ver cómo éste al quedar prendado por la belleza de la dama, en algún momento, se verá perturbado por la no correspondencia femenina y esto le creará un caos emocional en el cual, el resultado será un estado de precariedad continua. En algunos casos, se crea el ambiente propicio para darnos a entender que no llega a emitir su situación amorosa a la mujer, por ende, podríamos hablar de un estado de incomunicación de sus bellos deseos. Simplemente se limita a describirnos sus circunstancias por medio de diferentes medios y observaremos que esas descripciones, en cada uno de los poemas, son realizadas de una manera contemplativa, serena y agradable; sin embargo, eso acontece en el momento en que precisamente evoca a la dama, vive una situación con ella de desgracia sentimental o siente una profunda frustración de no obtenerla.

Con esto, podemos advertir entonces que cada uno de los sonetos tratados en este trabajo expone el problema de la incomunicación amorosa que desemboca en la soledad, puesto que el amante no podrá permanecer unido a su dama más que por medio de la añoranza. Con ello, el tema de la incomunicación sentimental es el tema central de esta investigación, la cual deriva de la particular situación desde la cual el amante expresa lo inquebrantable de sus sentimientos. Aun cuando el término “soledad” sólo quede sugerido y no se nombre como tal, la vivencia de tal sentimiento aparece como una constante de los cuatro sonetos analizados.

Una vez planteado el tema, fue necesario investigar qué tanto se ha estudiado el mismo en la literatura de la época del poeta. El autor Karl Vossler en su libro titulado: *La soledad en la poesía española* (1941) abrió marco a las expectativas para este análisis. En su texto nos ofrece, en un principio, el concepto de la palabra “soledad” y cómo esta ha

sido modificada con el tiempo, pero el significado sigue siendo el mismo: “Actitud externa o interna. Nostalgia. Subjetividad. Se hace equivalente sin más a la ausencia, a la nostalgia, a la languidez”¹. Precisamente es en esta aseveración donde se pretende señalar el estado anímico del hablante lírico en los sonetos amorosos gongorinos, ya que a simple vista se puede observar que los amantes profesan, en primera instancia, amor por sus bellas mujeres y se presenta, rara vez, un momento de realización amorosa. Pero tal estado de plenitud prontamente se ve sustituido por la soledad, sinónimo de precariedad debido al desdén femenino. A la vez, se nos muestra un acto comunicativo de sus deseos, ya que la expresión en las composiciones amorosas de Góngora se da a partir de la imagen convencional de la mujer y de su presencia o ausencia, pero también se da a través de la aceptación o negación hacia su amante. Es así como posterior a la lectura de los poemas se puede notar que la soledad se presenta como una constante representación de la lejanía femenina, la cual les provoca la angustia que se resuelve en ausencia, abandono, frustración, sufrimiento o tristeza.

Sin embargo, según Vossler, la problemática con este término es que no se utilizaba en los tiempos del poeta, ni mucho antes que él². En la Edad Media, por ejemplo, se representaba con cantos la ausencia del ser amado. Tan sólo recordemos la poesía trovadoresca donde los juglares entonaban poemas por sus bellas damas. Pero estos cantos

¹ Karl Vossler al inicio de su estudio, asevera que al término “soledad” se le ha vinculado con la palabra portuguesa “saudade”, la cual se fue modificando en los cancioneros del S. XIII y XIV, lo cual se relaciona siempre al sentido subjetivo de quien emite su discurso a través de un poema. Sin embargo, dice lo siguiente: “Un argumento más acerca de la conservación y actividad del sentido literal objetivo al lado y dentro del subjetivo lo encuentro en el hecho de que la palabra castellana *soledad* no ha podido derivarse ningún adjetivo anímico como el portugués *saudoso*. Saudoso, forma abreviada de *saudadoso*, no significa en portugués solitario, sino lleno de afán, melancólico, impregnado de sentimiento”. *La soledad en la poesía española*, trad., de J.M. Sacristán, Visor Libros, Madrid, 1941, p. 23.

² El vocablo “soledad” tal como afirma Vossler, fue acuñando su solidez con el paso del tiempo. Hasta el S. XVIII es que se puede hablar como tal de ella. *Ibid.*

siempre fueron relacionados con el tema del idealismo hacia la mujer amada y cómo ella es la que decide corresponder o no a los galanteos masculinos. Dado que se da el rechazo femenino, lo siguiente es la tristeza que desemboca en un estado de aislamiento. Y podemos notar también este tema en las doctrinas del amor cortés donde se da la nula permisibilidad de una relación entre hombre y mujer, pues casi siempre, era ilícita y es el mismo amante quien vive el abandono al no poder estar libremente con su amada. Al respecto, Vossler cita al *Amadís de Gaula* y argumenta lo siguiente en cuanto al texto y lo que él considera como soledad:

La retirada sentimental del amante incomprendido a la soledad no es fundamentalmente, más que la configuración novelesca de un lugar común de los trovadores, que el rendido servidor ofrece arrepentido a su dama. Ni en esto, ni tampoco en la elevación religiosa o en la profundidad del sentimiento de soledad del penitente radica la novedad y lo interesante, sino más bien en la discreción y escrupulosidad con que el narrador castellano vigila y censura las extravagancias de su héroe³.

El crítico afirma que anteriormente se les llamaba a estos hombres como solitarios, aislados, de ahí que el término sólo se fuera adueñando de estas imágenes de amantes tristes y sin ninguna persona al lado. Para muchas sociedades, el encontrarse solo ante alguna circunstancia, era sinónimo de melancolía y por ello, muchos eran vistos como “rechazados” por la misma comunidad, pero, como afirma este crítico: “Pero hay también épocas en las que el solitario, es considerado como lo normal, como la naturaleza primera y como un modelo, y la sociedad recusada como lo degenerado y contranatural y alejado de la Naturaleza”⁴. A partir de estas aclaraciones es cómo podemos afirmar que, desde tiempos trovadorescos, el amante era considerado como un ser aislado que le profesaba amor no correspondido, en la mayoría de las veces, a su dama inalcanzable. Todos los cantos, las

³ *op. cit.*, 39.

⁴ *op. cit.*, p. 29.

melodías vueltas poesía eran en honor de ese estado de tristeza profunda que experimentaban los galanes.

Así, a través de una serie de autores, Vossler nos va mostrando cómo el término se fue acuñando con el paso del tiempo y cómo cada autor le fue dando su propio tratamiento literario, dadas las situaciones de tristeza o melancolía que experimentaban los amantes no correspondidos. En el caso particular de Góngora, el crítico afirma que el término como tal, se menciona en su obra cumbre: *Las Soledades* donde se trata el tema del peregrino y la manera en que el poeta barroco aplicó este tema: “La opinión de Góngora es que la poesía de sus *Soledades* ha brotado sentimientos de soledad y nostalgia. Su espíritu poético ha poblado y dado vida a esta soledad con una muchedumbre de pastorcillos, jóvenes pescadores, montañas, bosques y cuadros ideales”⁵.

Sin embargo, se puede sustentar que el poeta barroco no sólo retomó este tema en la obra citada sino en otras, como es el caso de los poemas amorios. Como mencioné, el término como tal, no se usa, pero sí queda sugerido dadas las circunstancias del estado emocional de los amantes.

Otro texto que puede sustentar también el tema de la soledad es el de Francesco Petrarca *Secreto Mío* (1342), donde especifica que la soledad (que parece más una enfermedad amorosa), equivale a una dicotomía entre amar y no amar, pero él prefiere amar sin recompensa. Ejemplo de ello lo tenemos en una de sus obras cumbre: el Cancionero, la cual: “Es la exaltación del *pathos* amoroso, de la nobleza del puro sentimiento, lo que invoca Petrarca en su defensa, y si resiste notoriamente a los argumentos de Agustín no es en virtud

⁵ *Ibid.*, p. 128.

de los suyos propios (que van cayendo de a uno y con notoria rapidez), sino a causa de la fuerza tempestuosa del sentimiento”⁶. Como el autor italiano, existen otros más que, con muchos ejemplos mencionan la soledad del amante: Ovidio, Fernando de Herrera, Torcuato Tasso, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Sannazaro, Ludovico Ariosto, entre otros, quienes basándose en la tradición clásica del platonismo y los efectos que ejerce sobre los amantes, lo retoman, cada uno, de manera particular, de tal manera en la que pueda notarse cómo el idealismo amoroso y la no correspondencia conllevarán a un estado de precariedad.

En cada uno de los sonetos escogidos se observará la evocación de un estado contemplativo de plenitud donde la naturaleza se vuelve aliada perfecta para describirnos una esperanzada situación sentimental, donde se ama incondicionalmente, sin embargo, en un momento dado, todo decae hasta el momento en que la tristeza hace su aparición y es entonces cuando se muestra el marco del aislamiento y por ende, se nos muestran a amantes solos, nostálgicos y aislados de sus damas, las cuales no les corresponden, por el contrario, dejan cancelada toda oportunidad de acercamiento con estos hombres que se quedarán inmersos en un estado de desgracia emocional.

La crítica Begoña López Bueno en el texto *El poeta Soledad: Góngora (2011)*⁷, el cual recoge una serie de estudios en torno al autor y una de sus obras cumbre, alude a que el

⁶ Manuel Abeledo, “El humanismo italiano y la cultura castellana del s. XV. Puntos de contacto entre el *Secretum* de Petrarca y el *Siervo libre* de Rodríguez del Padrón”, *Medievalia*, 43, 2011, p. 14.

⁷ El texto editado por Begoña López Bueno recopila una serie de trabajos presentados en el SIMPOSIO INTERNACIONAL GÓNGORA 1609-1615, celebrado en la Universidad de Sevilla los días 16 a 18 de noviembre de 2009. En los estudios presentados, los críticos se limitan exclusivamente a los años en donde Góngora prueba la desilusión ante la corte y sus elementos, no se ocupan de textos como los sonetos amorosos escritos antes de 1609. Lo que realizan los autores es un análisis de los años mencionados para comprobar cómo el poeta áureo fue forjando el término soledad como un estado anímico reflejado en sus obras como las tan afamadas *Soledades*.

término “soledad” se consolida en la poesía gongorina a partir de 1609 justamente cuando viene la desilusión del autor, quien estando en Madrid sufre una mala experiencia en la Corte⁸, de ahí que el poeta sienta un enorme desencanto por el mundo cortesano que lo rodeaba. Por otra parte, el crítico Robert Jammes, advierte que en los años en que Góngora comienza a concretar el concepto de “soledad”, escribió alrededor del 40% de sus versos, pero si se sigue ese criterio, se descalificarían los demás poemas, entre ellos juveniles y escritos hasta antes de 1609. Es por ello que nació la inquietud de estudiar la poesía amorosa gongorina, porque en ella se pueden dar indicios del término “soledad” justificado y perfectamente amalgamado en sus Soledades. El crítico francés en su texto *La obra poética de don Luis de Góngora* (1987)⁹ expone, en un apartado mínimo dedicado a los sonetos amorosos, análisis muy generales sobre ellos dejando pequeñas notas aclaratorias sobre contadas composiciones poéticas del autor. Pero sólo se limita a aclararnos que las mujeres descritas en la poesía amorosa de Góngora son meras descripciones de corte petrarquista que, a final de cuentas, contribuyen a fortalecer el canon renacentista de la mujer platónica que desdeña a su amante.

No obstante, es necesario investigar más a fondo cada una de las composiciones amorosas del poeta áureo debido a que en ellas, se encuentran diversidad de temas, no solamente la idealización de la mujer. El papel del amante o hablante lírico es igual de

⁸Vid. Begoña López Bueno, Introducción que antecede a los estudios sobre Góngora en, *El poeta Soledad: Góngora 1609-1615*, Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 2011.

⁹ En este texto, Jammes se preocupó por analizar la obra del poeta áureo y aporta en diversos apartados análisis de estilo en la obra de Góngora y sus distintos tipos de expresividad emocional que proyectó en cada composición, sean juveniles o posteriores.

importante, porque en él radica toda la carga amorosa y es quien al final muestra diversas caras del desaire femenino, pero todas recaerán en lo mismo, la soledad. Si bien, el tema ha sido analizado por López Bueno y otros críticos en las *Soledades*, en el presente análisis lo que se pretende es manejar este término desde una perspectiva inclinada al estado anímico del hablante lírico, es decir, el amante que sufre la desolación por la lejanía de su mujer. Simplemente se mira como un elemento literario sumamente poderoso para demostrar que Góngora, también en sus composiciones más tempranas, consideraba este tema como importante.

Una vez que se han mencionado a autores sumamente importantes para la investigación, es necesario mencionar los textos que complementan de manera sucinta el presente estudio. Uno de ellos es *La lengua poética de Góngora* (1950) donde el autor que mayormente analizó la obra del poeta áureo, Dámaso Alonso, aporta en diversos artículos, análisis de estilo en la obra de Góngora y sus distintos tipos de expresividad emocional que proyectó en cada composición, sean juveniles o posteriores, pero también el texto *Estudios y ensayos gongorinos* (1955), donde Alonso aporta estudios más profundos acerca de la obra gongorina. Los análisis se ven enfocados tanto en cuestiones estilísticas, como en ambiente literario alrededor del poeta y la influencia que tuvo hacia algunos poetas posteriores a él. Sin embargo, no debemos pasar por alto las *Obras Completas* (1978-1984), donde el mismo Alonso analiza uno de los puntos clave para entender la obra literaria de Góngora: la influencia del italianismo en su poesía.

Lo que es importante señalar, es que no sólo estos investigadores han aportado al campo de la crítica diversos estudios sobre el poeta. También existen estudios recientes en pluma de autores como José María Micó y Antonio Carreira, quienes han arrojado ensayos

que analizan la transmisión textual, el estilo, la fama póstuma de Góngora, pero escasamente, aportan claves para entender los sonetos amorosos.

Otro de los textos que han servido de manera complementaria a esta investigación es el que escribió el investigador Jesús Ponce Cárdenas titulado *Góngora y la poesía culta del siglo XVII* (2001), ofrece un apartado acerca de la lengua poética del autor, en la cual, con ejemplificaciones de algunos sonetos amorosos y de otras categorías, nos hace ver cómo fue el estilo, la sintaxis, los acusativos griegos y las alusiones que retomó el poeta y cómo los ajusta a su propio estilo.

Es así como vemos que prontamente, se han ido aportando estudios e investigaciones en torno a Góngora y también podemos ver cómo los investigadores se han ido acercando poco a poco, a analizar los poemas amorosos del poeta, aunque sea de manera muy general o en conjunto. Ahora bien, los sonetos por analizar presentarán momentos distintos del amor hacia la mujer, así como del amante con su sentimiento amoroso. Por medio del discurso desgraciado y melancólico del amante, es como Góngora va construyendo su propio mundo de representación, el cual, en palabras del crítico Raúl Dorra, “es su propio y más íntimo universo poético debido, en gran medida, al uso de todos los recursos técnicos y estilísticos con los que contaba y es su capacidad de refuncionalización lo que debe valorarse, el cómo por medio de ella logra explicarnos encuentros amorosos meramente ideales”¹⁰.

Por ende, lo principal en este trabajo se ha inclinado a analizar de qué manera el poeta áureo con su estilo particular, sugiere el tema de la soledad por medio del discurso enunciado

¹⁰Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1981, p. 160.

por el enamorado a partir de su circunstancia dolorosa, la cual expresa con sus sentimientos. De esta manera, se pretende demostrar que en los sonetos amorosos gongorinos existe este tema quizá no literalmente, pero sí de una manera implícita en el discurso que emite el amante. A partir de los cuatro poemas se puede tener una visión representativa de la estética y el estilo peculiar del autor áureo en relación con una temática bien establecida y constante. Es por esto por lo que, el objetivo general se vincula a estudiar la vivencia de la soledad en el estado anímico del amante en cuatro sonetos amorosos de Luis de Góngora y cómo los recursos retóricos y estilísticos sirven de apoyo para representar ese estado de tristeza o precariedad desde el cual se expresa el hablante lírico. De esta manera se puede demostrar no sólo la riqueza del material clásico subordinado a una estructura retórica y metafórica específica, sino también la pertenencia de estos sonetos como modelo de un campo más amplio en la categoría lírica gongorina. Para reforzar el marco teórico, los poemas se analizarán también, tomando como herramienta de apoyo la corriente de la Pragmática vista desde la enunciación que, como se sabe, es una corriente crítica que ha estudiado los textos desde el discurso referido por el autor o, en el caso de la lírica, por el denominado hablante lírico¹¹. La Pragmática Enunciativa, propone distintas herramientas para analizar una obra literaria. La que nos interesa para el estudio de los sonetos amorosos de Góngora es la siguiente: seleccionar las unidades lingüísticas con las cuales se decide proponer el mensaje referido, ya sea objetiva, es decir, donde el enunciador borra su huella como autor y le brinda “voz” al que se dedicará a enunciar o subjetiva donde se manifiesta su opinión.

¹¹ Es Ángel Luján Atienza, quien en su libro titulado: *Pragmática del discurso lírico* (2005), propone análisis poéticos a partir de la enunciación del discurso de la voz lírica y cómo esta comunica el mensaje de una manera codificada y es función de los lectores, descifrar ese código escrito metafóricamente, para posteriormente, exponer el verdadero sentido que nos da a entender cada tipo de hablante.

Para el estudio de los sonetos, es necesario enfocarse en identificar esa huella que deja el autor, ya sea prestando voz al hablante o exponiendo desde su propia experiencia amorosa, es donde se verá el mensaje posible que nos dio a entender Góngora, a partir de cada una de las anécdotas que se describen en cuanto a la vivencia amorosa que se experimenta.

El texto base que apoya estas ideas es el del autor Ángel Luján Atienza: *Pragmática del Discurso Lírico* (2005). En él, se brindan diferentes categorías del denominado hablante lírico y por qué este autor prefiere llamarlo de esa manera, pues es de notarse que si se le califica como “sujeto” es demasiado ambiguo, pues conlleva connotaciones filosóficas y además no queda claro si es el que enuncia, el que escribe o el que representa la situación en el poema.

En el texto, también Luján Atienza afirma que los poemas no deben verse solamente como imitaciones de un poeta a otro, sino como modelos de comunicación que transmiten un mensaje emitido por el hablante lírico: “La intención es comunicativa y cualquier estilo de arte nos comunica”¹². Con esto, se refuerza el objetivo de la investigación, pues es desde esta perspectiva que los sonetos amorosos escogidos presentan un modelo expresivo similar: el acto de la nula capacidad de transmitir los sentimientos que profesa el hablante lírico a su bella mujer, pues ésta permanece lejos de su mirada, por ello, es necesario advertir la incomunicación de ese malestar que le ha provocado la dama.

Sin embargo, debido a que en los cuatro poemas se trata el tema de la mujer como el eje de las emociones del hablante lírico, la intención de la investigación es ver cómo éste va

¹² Ángel Luján Atienza, *Pragmática del Discurso Lírico*, ARCO/LIBROS, Madrid, 2005, p. 30.

experimentando los efectos del amor hacia su dama. Por medio del recuerdo, de la nostalgia o la memoria es como el amante reestablece la figura femenina en el soneto, pero de sentirse en un estado de plenitud, en un momento dado llegará al estado de la precariedad, es decir, la soledad sale a flote para mostrarnos amantes melancólicos que sufren por la ausencia del ser amado y, como se dijo anteriormente, expresar la incomunicación de los sentimientos del amante. Dado que para la teoría de la Pragmática Enunciativa la forma en que está desarrollada la obra es lo importante, en el caso de la presente investigación, se retomará este punto, ya que el lenguaje no es puro y pasa por una serie de modificaciones, por lo tanto, se verán distintos tipos de amantes, que despliegan sus propios sentimientos.

Una vez puntualizado este rubro, la investigación ha tratado de establecer una línea progresiva y una estructura mínimamente evolutiva en los sonetos. En el estudio se ha trabajado con un poema de los primeros años de composición del autor (1582) donde se aprecia cómo Góngora plantea la situación amorosa y cómo ésta llega inminentemente a la desgracia para el amante. Posteriormente, se irá notando cómo ésta línea es un eje temático entre los cuatro sonetos y se observará claramente el estilo gongorino, es decir, cómo el poeta manejó los recursos retóricos y tópicos con el objetivo de mostrarnos a distintos tipos de enunciadore que sólo se conforman con observar a sus damas en la lejanía, tratando de establecer un vínculo con ellas, pero el acto comunicativo siempre será la constante.

Como se ha dicho, en el caso de la imagen del amante se puede advertir lo siguiente. Los críticos siempre se han ocupado en analizar y explicar la imagen femenina a partir de los tópicos clásicos del Renacimiento, en específico, del Petrarquismo y cómo estos

elementos ornamentales complementan el retrato femenino ideal¹³. Pero ahora, se dará importancia a la imagen masculina, el amante desgraciado ante el desdén femenino, lo cual no ha sido estudiado a fondo por la crítica.

Así, los poemas han sido analizados, como ya se dijo, a partir de la situación desgraciada que enuncia el amante, pero también, a partir de localizar los tópicos de corte petrarquista, las adjetivaciones, los verbos y todos los demás elementos compositivos que componen el poema (niveles fonético-fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico), es como se irá desentrañando el tipo de discurso enunciativo que pronuncia el hablante lírico y con éste, el tipo de desengaño o infortunio amoroso que vive. Se irá proponiendo entonces, una línea general en los cuatro poemas, para tratar de establecer un tema de los tantos que existen en los sonetos amorosos gongorinos.

En cuanto al esquema de la investigación éste se encuentra dividido en cuatro capítulos, cada uno, dedicado a un poema amoroso donde se puede dar cuenta de la estructura compositiva, la cual le da expresión a cada soneto. Lo que se toma en cuenta en cada análisis es la influencia de la tradición clásica, en especial del petrarquismo, las figuras retóricas, la entonación, el ritmo, las peculiaridades léxicas y de esta manera, se complementa el estudio de los poemas, sin olvidar el objetivo principal: dar a conocer cómo cada amante se encontrará inmerso, a final de todo, en la soledad debido a la no correspondencia femenina.

¹³ Para reforzar las fuentes clásicas del Petrarquismo a las que recurrió Góngora se ha revisado el texto *Los Huérfanos de Petrarca* (1997) del autor Ignacio Navarrete. En él se da un profundo análisis de la llegada del petrarquismo a España y cómo varios autores retomaron los tópicos petrarquistas hasta llegar a Góngora, quien los refuncionalizará de una manera muy distinta a los demás poetas de su época.

Con todo esto, debemos decir que el poeta es un autor que predomina por el estilo muy particular que utilizó en cada una de sus composiciones, las cuales están llenas de artificio y ornamentación. Precisamente en los sonetos amorosos es donde vemos esa afluencia de sentimientos y el goce de los sentidos que se ve pocas veces en otros autores. Con esto, sin lugar a duda, Góngora se halla en cada mensaje, en cada palabra colocada estratégicamente para brindarnos composiciones llenas de belleza y calidad estética, donde el autor no se conformó con componer sonetos amorosos que describieran circunstancias desgraciadas, sino que van más allá de lo referido en cada una de ellas. El objetivo principal es mostrarnos mínimamente su universo poético lleno de esteticismo, pero más allá de ello, la soledad que plasmó en cada poema va hacia un sentido más filosófico en cuanto a la vida misma y en cuanto al sentimiento amoroso donde al final, el amante permanece completamente aislado de su bella dama y del hermoso sentimiento que le profesa

CAPÍTULO 1

“Suspiros tristes, lágrimas cansadas...”: La incomunicación del sentimiento amoroso del amante.

1.1 Antecedentes.

Los sonetos amorosos de Luis de Góngora comienzan a ser creados a partir del año de 1582. La crítica en torno al poeta considera que éstos se inclinan a la imitación de los tópicos heredados del petrarquismo, en los cuales se nota una clara tendencia a describir a las mujeres, en cuanto a su físico, con elementos ornamentales como las piedras preciosas y en cuanto a su ser espiritual con comparaciones a ángeles o fieras. Tenemos así, a una pléyade de autores que recurrieron a la adaptación de dichos temas como Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, quienes fueron los precursores de este tipo de descripciones en la poesía española heredando de la poesía cancioneril y del petrarquismo, los ideales de perfecta belleza femenina. Posteriormente, veremos en poetas como Quevedo y el mismo Góngora, una completa asimilación y comprensión de los tópicos literarios italianos de aquella época. Sobre este último, algunos críticos advierten que la mayoría de sus sonetos son compuestos en sus años juveniles, por ello, no es de extrañar que el petrarquismo sea uno de los ejes centrales de sus poemas amorosos. Por otro lado, afirman, de una manera tajante, que los mismos son meros ejercicios de imitación de la poesía renacentista, puesto que la ornamentación, la descripción de las damas y el sentimiento amoroso de sus hablantes líricos responden al canon establecido por Petrarca¹⁴.

¹⁴ Dámaso Alonso y Robert Jammes, son solo algunos de los críticos que encasillan a los sonetos amorosos de Góngora como meros ejercicios de imitación petrarquista.

En repetidas ocasiones, hemos escuchado que la poesía amorosa del poeta responde a dichos modelos e incluso que también reelabora los conceptos impuestos por el Renacimiento de manera que se puedan ver sólo como ejercicios imitativos. No obstante, son poemas de gran calidad y que reflejan el inicio de la carrera literaria del autor. Por tanto, es poco acertado catalogarlos tajantemente como simples ejercicios poéticos, sin antes estudiarlos a fondo, desde su capa más profunda, ya que cada poema logra proyectar con fuerza una emoción.

En el presente análisis se estudiará uno de los sonetos amorosos gongorinos, el cual pertenece, cronológicamente, al año de 1582. En él, notaremos la constante presencia de los tópicos renacentistas, pero también veremos un tema poco estudiado por la crítica: la soledad del amante, el cual vive entre un estado de plenitud y un estado de precariedad.

1.2 Análisis del poema:

59

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,
que lanza el corazón, los ojos llueven,
los troncos bañan y las ramas mueven
de estas plantas, a Alcides consagradas;

mas del viento las fuerzas conjuradas
los suspiros desatan y remueven,
y los troncos las lágrimas se beben,
mal ellos y peor ellas derramadas.

Hasta en mi tierno rostro aquel tributo
que dan mis ojos, invisible mano
de sombra o de aire me le deja enjuto,

porque aquel ángel fieramente humano
 no crea mi dolor, y así es mi fruto
 llorar sin premio y suspirar en vano¹⁵.

A nivel general, se puede aseverar que el poema muestra la condición de un amante que llora su desventura debido a la imposibilidad de comunicar su dolor ante una dama que se encuentra ausente. En un primer momento, su tristeza se manifiesta dentro de un espacio natural propicio, donde se da vívida expresión a su estado anímico, pero después éste se vuelve en un espacio que va proyectando progresivamente la desdicha que este hombre va experimentando dada la lejanía del ser amado y surgirá entonces una perspectiva desgraciada para él, ya que no tiene contacto con su bella amada y con ello, pareciera que simplemente se limita a describirnos su situación infortunada.

Empecemos por el primer cuarteto en donde se localizan las primeras imágenes relacionadas con su estado anímico.

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,
 que lanza el corazón, los ojos llueven,
 los troncos bañan y las ramas mueven
 de éstas plantas, a Alcides consagradas;

(vv. 1-4)

Son dos acciones principales que realiza el hablante. Los sujetos de las oraciones son el corazón y los ojos y ambos califican a los objetos directos, el primero: a los suspiros que emite, los cuales son tristes y el segundo, a lágrimas que vierte, las cuales son cansadas.

¹⁵ Esquema métrico: ABBA, ABBA, CDC, DCD. Aun cuando se cite al *Manuscrito Chacón*, los sonetos son citados de la edición que realizó Biruté Ciplijauskaitė de editorial Castalia ya que la sintaxis se encuentra con las marcas ortográficas actuales y se puede realizar una mejor lectura del soneto. Además, la editora se basó en el Manuscrito citado para conservar tanto el número, como el año de composición del poema.

Esto nos hace recordar un recurso expresivo y literario muy recurrente en la poesía del Siglo de Oro: la vista cansada¹⁶. En él se explica cómo los amantes lloran desmesuradamente por la añoranza de algo y al no tenerlo presente, las lágrimas serán el recurso expresivo para ello. En este poema, tenemos que el amante emite suspiros por alguna circunstancia aún no esclarecida, su llanto es incesante y por ello, de algún modo, la imagen que se nos presenta es precisamente de un llanto fatigado. Por esto las lágrimas se adjetivarán con la palabra “cansadas”. Aunque evidentemente el adjetivo es la consecuencia directa de la primera acción del amante: suspirar y ya que el llanto es triste y melancólico, la consecuencia será el cansancio inminente ante ello. Tenemos así, una metonimia, pues se designa a una cosa, en este caso, el sentimiento de tristeza con dos diferentes acciones ya explicadas. Por ende, el efecto de esa congoja son los suspiros y las lágrimas que vierte el hablante y podríamos pensar entonces, que éste lleva cierto tiempo realizando la misma acción una y otra vez, por eso es por lo que afirma la frase: “lágrimas cansadas”. Esta idea, abre marco a la gran tristeza que lo embarga, con lo cual se enlaza el verso siguiente: “que lanza el corazón, los ojos llueven” v.2. En este verso notamos, en primera instancia, la continuación del recurso de la vista cansada por el sollozo y, por otro lado, la melancolía del hablante lírico es tan inmensa que su corazón lanza¹⁷ aquellos suspiros llenos de dolor los cuales, provocan sollozos cargados de sufrimiento.

¹⁶ Existen infinidad de ejemplos para citar este recurso, entre ellos, el del *Cancionero Antequerano* de Agustín de Tejada, con el poema “Si ya mi vista, en lágrimas cansada...”. ed. de Dámaso Alonso y Rafael Ferreres, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950, p. 32.

¹⁷ “Arrojar y despedir alguna cosa con ímpetu y violencia. Latín. *Iácere. Iaculari*”. *Diccionario de Autoridades*, sub. voce., *lanzar*.

Antes de proseguir con el análisis es importante puntualizar en lo que señala el autor Ángel Luján Atienza. En primera instancia, la importancia de estudiar las verbalizaciones en la poesía, pues éstas son las que identifican el estado anímico de quien emana sus emociones, en otras palabras, el mensaje que quiere emitir. Para el autor, todo poema es comunicativo y, por ende, el mensaje que transmite el emisor es sumamente importante, pues de ahí radica el esquema comunicativo que se quiera dar a conocer. El poema sería entonces un sistema completamente comunicativo, porque existe un emisor que lo expresa y un receptor que lo interpreta¹⁸. Es por ello por lo que los verbos son sumamente significativos para analizar el posible mensaje del hablante lírico, pues suele manifestarse a través de sus acciones. En este caso, y como se dijo, el verbo “lanzar” nos indica que el amante se encuentra constantemente reafirmando su dolor a través de los suspiros y esto es una representación de sus sentimientos, pues es evidente que, al momento del llanto se verá paulatinamente el dolor que experimenta y tendremos entonces que las lágrimas son la manifestación del malestar que siente, el cual se ve reforzado con la hipérbole: “llueven”, es decir, no cesa el lamento, por el contrario, se magnifica al momento de colocar la acción en tercera persona del plural. Con esto, tenemos expuesta la situación emocional del amante en los dos primeros versos. Tanto sus suspiros como su llanto son tristes y al momento de exponer su circunstancia dolorosa, pareciera como si el hablante tomara distancia de la situación que experimenta dadas las verbalizaciones analizadas y se centrará exclusivamente a exponernos su tristeza en donde el resultado será la proyección de un hombre acongojado¹⁹.

¹⁸ Ángel Luján Atienza, *op. cit.*, p.89.

¹⁹ Existe otro poema amoroso de Góngora donde la circunstancia precaria del hablante se relaciona con el tópico del llanto “Si ya la vista de llorar cansada...” del año 1594. En él, el poeta nos describe la situación

En los siguientes dos versos se expone ahora, el espacio donde el hablante emite su discurso. Con ello, aparecen las primeras menciones espaciales donde se encuentra. Es un lugar natural, donde su estado anímico se conjunta con la descripción que se hace de la naturaleza donde han sido colocados dos verbos de nueva cuenta en tercera persona del plural y en tiempo presente: “los troncos bañan²⁰ y las ramas mueven / de estas plantas, a Alcides consagradas” vv. 3-4.

El espacio entra entonces en una dinámica dolorosa junto con el hablante, tan es así, que los fuertes e inmóviles troncos parecen ser invadidos por la tristeza del amante, por ello se advierte que su llanto ha llegado a humedecer a los troncos y las ligeras ramas mueven incesantemente el sentimiento de tristeza. Y es justo aquí que notamos cómo el lugar se vuelve propicio para enmarcar la situación lamentable que vive el hablante lírico. No solamente nos habla de su desconsuelo, sino que la propia naturaleza comparte su desgracia emocional y para reforzar esto, se introduce una alusión mitológica, la cual lleva una relación con la tristeza que experimenta el hablante.

En el verso tercero se explica cómo las ramas van removiendo el recuerdo de la desdicha del amante, sin embargo, al momento de introducir la alusión a Alcides y el árbol del álamo, nos hace pensar lo siguiente: en la mitología grecolatina se argumenta que cuando

dolorosa de un hablante lírico que se limita a recordar a su bella dama por medio del recuerdo y estableciendo una especie de diálogo con la casa que habita su amada. Finalmente, nunca tendrá acceso a la mujer pues ella jamás será vista por él y sólo se quedará sollozando su desventura sentimental.

²⁰ “También por extensión se toma por humedecer y regar: lo que se dice de los ríos caudales, que pasan por medio de algunas campañas y países, o por cerca de algunas Ciudades o Villas muradas: y también se dice de las aguas del mar, que ciñen parte de algún Reino, Provincia, &c. Lat. *Fluvium urbem alluere, praeterfluere*. Aunque también significa: Metaphoricamente vale iluminar, ilustrar, esclarecer: y así se dice que el Sol baña la tierra con sus luces, que sus rayos bañaron y llenaron de luz lo que estaba obscuro, luego que se abrieron las ventanas. Lat. *Sua luce solem locum aliquem collustrare, illuminare*”. *Diccionario de Autoridades, sub. voce., bañar*.

este personaje bajó al infierno²¹ iba coronado de hojas de álamo blanco²², las cuales se tiñeron por un lado de negro dado el humo que allí había. Por ello son conocidas por una cara blancas²³ y por otra, negras²⁴. Otra leyenda afirma que la Ninfa Leuce, amada por el Dios Hades fue transformada por éste como álamo blanco, por ello, se vincula a esta planta siempre con la muerte. Con estas aseveraciones de carácter mortuorio podríamos pensar que el amante nos emite un discurso que tiene relación con la muerte, no obstante, analizando estos versos, más bien, podríamos considerar que el dolor que experimenta es hiperbolizado de manera tal que se utiliza la imagen mortuoria de los álamos con el objetivo de asentar su desgracia emocional. La alusión sirve entonces como un apoyo retórico para la emoción dolorosa del hombre. Este tipo de menciones, no son cosa rara en la poesía amorosa gongorina, aunque: “Esta formulación constituiría el caso más directo y más simple de alusión literaria a un mito y, por esta razón, la más tópica”²⁵, pero la misma también nos sirve como elemento comparativo con las emociones tristes del hablante: “Definiremos, pues, la alusión como la multiforme referencia a un mito o a motivos míticos concretos mediante estructuras mínimas de significante o significado que remiten a dicho mito, en las que está ausente la expresión narrativa.”²⁶ La alusión mencionada sirve como una nominación mítica, pues es clara la

²¹ Uno de los doce trabajos de Hércules, era capturar a Cerbero, el perro que cuidaba el territorio de Hades, para ello, fue coronado con la planta del álamo, el cual lo ayudó a librarse y salir ileso del Inframundo.

²² “Según la mitología, el álamo también se vincula con la muerte, ya que el Dios Hades del infierno lo cultivó en los Campos Elíseos en honor a su dama muerta Leuca. Por ello, se vincula con los camposantos y las tumbas. Aunque también se habla de este árbol cuando las hermanas de Faetón al saberlo muerto son petrificadas y transformadas en álamos”. *Diccionario de Mitología griega y romana, sub voce., Helíades.*

²³ *Diccionario Mitológico, sub voce. Hércules.*

²⁴ “En la mitología grecolatina, el álamo también es vinculado con la diosa Hécate, la cual es relacionada con la muerte, los hechizos y el mundo de las sombras”. *Diccionario de Mitología Griega y Romana, sub. voce. Hécate.*

²⁵ Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico*, (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo), ANTHROPOS, Barcelona, 1998, p. 34.

²⁶ *op.cit.*, p. 34.

referencia hacia Alcides y el álamo y vemos cómo ésta sirve de apoyo también para crear un espacio natural en donde se desenvuelve el estado anímico del amante.

Lo interesante, es ver cómo el poeta nos traslada a un lugar natural donde todo se va conjuntando para exponernos un escenario propicio para mostrar el dolor del amante: “El juego enigmático e intelectual, que enlaza con las “maneras” artísticas del momento, está en la base de este tratamiento literario y, por tanto y específicamente, de esta formulación alusiva del mito clásico en estos textos”²⁷. Con ello, se puede afirmar que, en este cuarteto, tanto el ánimo, como la naturaleza se han unido para exponernos la desgracia sentimental que lo invade.

Para el segundo cuarteto, veremos lo siguiente:

mas del viento las fuerzas conjuradas
 los suspiros desatan y remueven²⁸,
 y los troncos las lágrimas se beben,
 mal ellos y peor ellas derramadas.

(vv. 5-8)

En primer lugar, prosigue la descripción del espacio natural al que se refiere el hablante. Lo curioso aquí es que, si en un principio los elementos naturales acompañaban de alguna manera su dolor, ahora se vuelven adversos, pues éstos comienzan a volverse amenazantes para él. Eso se nota en los versos que aparecen como oración coordinada adversativa: “mas del viento las fuerzas conjuradas / los suspiros desatan y remueven” (vv. 5-6). La palabra “mas” nos indica, en este caso, un “pero”, pues vemos que el aire se torna

²⁷ *op. cit.*, p. 35.

²⁸ El encabalgamiento que se localiza en estos versos es de tipo *oracional*, que, según Antonio Quilis, se forma cuando la pausa se encuentra situada después del antecedente., aunque también es una oración coordinada adversativa, pues el nexos “mas” une dos ideas contrastantes: “las fuerzas conjuradas de la naturaleza y los suspiros del amante. *Métrica Española*, 16ª. ed., Ariel, Barcelona, 2004, p. 88.

agresivo y las denominadas “fuerzas conjuradas” del verso quinto se conjuntan con ese viento destructivo que disuelve los suspiros. Aunque el encabalgamiento de tipo oracional en estos versos conlleva a que el antecedente son las fuerzas conjuradas de la naturaleza que traerán como consecuencia, que los suspiros sigan presentes. Con esto, existe entonces una personificación del aire, pero con una intención dañina y así el amante se halla prontamente en un ambiente desfavorable. La naturaleza ahora será, de algún modo, su “enemiga” puesto que las acciones que se realizan nos ponen ante un escenario muy hostil y contrario a la armonía que se mostraba en el primer cuarteto.

Es importante ver cómo el verbo en tercera persona del singular: “desatan”²⁹, nos manifiesta que la congoja del amante se ha fortalecido, y es así, como va en aumento, por ello, el viento o esas fuerzas conjuradas, las cuales “remueven” esos sentimientos que el hablante experimenta. En el *Diccionario de Autoridades*, la palabra remover indica, en un sentido, inquietar los humores o el ánimo y esto podría relacionarse con la acción que ejerce el viento en cuanto a las emociones del hablante, pues es evidente cómo va desatando los suspiros y se relaciona con esto la prosopopeya del verso séptimo: “y los troncos las lágrimas se beben”, ya que es evidente que el llanto es incesante y las lágrimas de las cuales se hablaba desde el primer cuarteto son absorbidas por los troncos. Esto en vez de ayudar a aliviar el dolor del hombre, contribuye a su malestar porque esta idea se ve reforzada con la elipsis del verso octavo “mal ellos y peor ellas derramadas”. Aun cuando

²⁹ “Quitar las ligaduras o lazos. Metafóricamente desunir y soltar las cosas que no son materiales. Desprender y desenlazar una cosa de otra”. *Vid. Diccionario de Autoridades, sub. voce, desatar.*

se suprimen los elididos “por bebérselas”³⁰ refiriéndose a los troncos y “por ser” derramadas las lágrimas por el hablante, se confirma su sufrimiento.

Se remata entonces esta idea con un giro inesperado, pues el hombre piensa en la inutilidad de la congoja, ya que la expresión elocuente que se venía dando desde el primer cuarteto, se rompe. Toda la naturalidad que existía en el primer cuarteto se ve suplantada en estos versos, pues es claro que la descripción del espacio en donde se encuentra el hablante, ahora se ha vuelto contraria y se expresa una desunión entre ellos. Es por esto por lo que también se nota una evidente ruptura tonal, debido a que la fluidez que se lograba en el primer cuarteto, en el momento de llegar al verso séptimo, lo fluido le da énfasis ahora a que aquellos troncos se beben el llanto del amante.

Con ello, vemos dos cuartetos totalmente contrastantes. Si en un principio, el hablante enunciaba su situación precaria conjuntando su dolor con el espacio natural, existirá pues, un sitio propicio para el llanto y para la congoja, pero, en otro momento, todo cambia ya que como se ha dicho, este lugar se revertirá de manera negativa hacia el amante, pues es claro que en el segundo cuarteto existe un vuelco inesperado hacia el hombre y el mismo viento es quien lo confirma con sus “fuerzas conjuradas”. El dolor entonces irá en aumento a tal grado que son los mismos troncos, quienes beben el llanto y la situación del amante no, cambia, por el contrario, se volverá cada vez más adversa.

³⁰ Según la mitología grecolatina, las Helíades fueron metamorfoseadas en álamos negros, para evitar el llanto incesante de éstas por su hermano Faetón. En la *Metamorfosis*, Ovidio menciona lo siguiente: “Y no lloran menos las Helíades y ofrecen lágrimas, regalo inútil para la muerte, y, golpeando los pechos con sus manos, de noche y de día llaman a Faetón, que no ha de oír sus desgraciadas quejas, y se postran junto al sepulcro”, *Vid.*, Libro II en, Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, 5ª. ed., Cátedra, Madrid, 2003, p. 251.

Con todo lo expuesto, podemos afirmar, primeramente, que la situación del hablante lírico es totalmente la de un amante acongojado y dolorido por alguna situación aún incierta. En los dos cuartetos hemos notado el proceso de cómo se va construyendo un contraste entre ellos ya que, al principio, el hablante nos exponía su desgracia tomando cierta distancia porque se limitaba a describirnos el espacio donde se desplegaba con perfección la tristeza, la nostalgia y el dolor. En el momento de llegar al segundo cuarteto, los siguientes versos nos muestran cómo el estado del hablante va llegando a un punto en que se da mayor énfasis al revertimiento que la naturaleza hace contra de él.

Algo que es de suma importancia decir y que concierne justamente a uno de los objetivos de la presente investigación, es la situación en la que se encuentra este amante. En primera instancia, lo que se nos quiere dar a entender sobre él es su situación dolorosa, planteada en los dos cuartetos que comprenden el soneto³¹, con ello, nos hemos dado cuenta de que ese espacio descrito, en un principio era puesto como un simple esbozo de su situación, pero en el segundo cuarteto, el discurso cambia, pues como ya se mencionó la misma naturaleza se torna hostil para él y de alguna forma, reafirma su condición. En segundo término y el cual es muy importante, es que ciertamente, Góngora logra introducirnos en un ambiente donde el hablante se halla completamente solo, pues no existe un interlocutor directo a quien emitir su discurso más que a la misma naturaleza, pero justo cuando viene ese cambio abrupto, su dolor aumentará y no le queda remedio más que seguir emitiendo su tristeza. Por ello, es importante señalar que, como cataloga Luján

³¹ Podríamos decir entonces que, como en otros sonetos amorosos de Góngora, los cuartetos son expositivos, es decir, nos plantea el caso o la situación que enunciará el hablante. Como ejemplo tenemos el soneto del año de 1602: “Verdes juncos del Duero a mi pastora...” donde se describe, en los dos cuartetos, el espacio natural que habitaba la dama por la cual suspiraba el amante y, en los tercetos, se describe la situación en la que se ve envuelto el hablante lírico por la inevitable herida de amor.

Atienza en su texto *Pragmática del discurso lírico*, en este soneto podríamos decir que existe un hablante “pretendidamente ficticio”³². Esto es cuando el texto da señales de que la fuente de la enunciación es distinta de la persona que lo escribe, es ajeno al poeta. Es una reconstrucción, pero artificial y por esto, la voz que emite su situación dolorida no es el poeta áureo sino un amante distinto, el cual, proyecta sus circunstancias emocionales desgraciadas a partir de su propio discurso. Es “alguien” a quien Góngora le da propia voz, que, a final de cuentas, logra introducirnos en el marco de sus más profundas tristezas y es por esa situación que justamente, los cuartetos cumplen la función de comunicarnos algo: “Cualquier obra literaria se presenta como un hecho lingüístico que un emisor pone en marcha con el fin de despertar ciertos efectos en un receptor”³³. Como afirma Luján, el poema siempre funcionará como una imitación de un discurso real, de hecho, debe interpretarse como tal, aunque, en este caso, pareciera como si el poeta áureo le diera la palabra a “ese otro” para que se pueda expresar el sentimiento de tristeza que siente ante el hecho de encontrarse solo, inmerso en un espacio natural que se vuelve cómplice de sus emociones e incluso las comparte. Es así como hemos notado en estos versos es que las circunstancias que se nos enuncian son, en un principio, tan generales, que con el correr de la lectura, nos damos cuenta de que el enunciador aparece con la determinación del amante quien nos da a conocer su desgracia y, por tanto, nos hace partícipes de ellas:

El que escribe, siente, de manera icónica, su enunciación, pero le presta la voz a otro. El emisor real (autor) ha decidido despojar de toda imagen a su fuente, y aunque sigue presentando su adhesión a ella tanto que no contradice la situación de escritura, sin embargo, hace entrega del pronombre como puro esquema invitando a los lectores a asumir, si así lo desean, ese yo que habla en poema, de manera que interioricen a la vez el contenido de conciencia que allí se expresan³⁴.

³² Ángel Luján Atienza, *Pragmática del discurso lírico*, p. 167.

³³ *op. cit.*, p. 66.

³⁴ *op. cit.*, 202.

Ahora bien, en el primer terceto se observa lo siguiente:

Hasta en mi tierno rostro aquel tributo
 que dan mis ojos, invisible mano
 de sombra o de aire me le deja enjuto,
 (vv. 9-11).

Primeramente, tenemos dos tipos de encabalgamiento en este terceto. El primero es de tipo *suave* en los versos 9-10, pues no afecta el ritmo del poema y además el verso encabalgante continúa fluyendo sobre el encabalgado hasta la sílaba quinta. El siguiente que se da del verso 10-11 es de tipo *sirremático* pues existe un sirrema de sustantivo+adjetivo que encabalga a los dos versos en la frase “mano de sombra”.

Ahora, en la expresión: “hasta en mi tierno rostro aquel tributo/que dan mis ojos” (vv. 9-10) se indica, en primera instancia, que los tiempos verbales se colocan específicamente en las acciones del hablante y las emociones que experimenta, por tanto, se introduce más a su lamento, pues existen dos adjetivaciones posesivas, la primera es la que califica a su semblante: “mi tierno rostro” que conlleva a pensar de nueva cuenta en que su malestar permanece vivo y constante en algún recuerdo aun no esclarecido. Así se refuerza ese estado de congoja. Su vulnerabilidad lo hace ratificarse en su desgracia, por ello su rostro es calificado como “tierno”, pues es la consecuencia a tanto llanto expuesto en los cuartetos. Este comentario entra en relación directa con la siguiente observación, que es en cuanto a la imagen de las lágrimas puesta ahora en el terceto como “tributo”, el cual emerge de los ojos del hablante, por ello el verbo “dan”, que está en tercera persona del plural y el segundo adjetivo posesivo “mis ojos”, se refieren a que ambos son los que le rinden ofrenda

a algo o alguien que evoca, pues como se ha comentado, el llanto es lo único que emite el hombre y por medio de éste se puede reafirmar la desdicha que sufre.

No obstante, en los siguientes versos: “invisible mano de sombra o de aire me le deja enjuto” (vv. 10-11), surge una complicación en la lectura del soneto y nos lleva a pensar en la dificultad que el poeta áureo le da a este poema. Recordemos que Góngora nunca se conformó con describirnos pasajes de amantes desolados y damas hermosas, por el contrario, su estilo radica en la manera en la cual se encuentra la complicación léxica en sus poemas y en este caso la frase dicha líneas arriba nos expresa algo distinto a los anteriormente expuesto en los cuartetos. Una explicación es la que nos brinda uno de los comentaristas de la obra del poeta: Salcedo Coronel en la cual indica que no sólo los troncos se han bebido las lágrimas del hablante, sino que éstas humedecen su “tierno” rostro; pero, existe una “invisible mano”, que, según él, es una imagen fantástica que representa la negación de la atención de alguien por el cual se llora, por esto, son enjugadas, es decir, son secadas por esa mano de sombra, por alguien que no se manifiesta en el espacio donde se encuentra, por ello lo deja “enjuto”, es decir, débil o fatigado³⁵. Con esta aseveración, es necesario indicar que la imagen que se nos describe en estos versos es la de alguien que, al no estar presente, va borrando el llanto porque parecería como si esa invisible mano no desea más lágrimas vertidas y ante esto, el hablante proyecta una debilidad emocional ante tanta desdicha³⁶.

³⁵ Salcedo Coronel alude a que en este soneto es claro que, a pesar de tanto llanto, nadie oír al hablante emitir su dolor. *Vid., Segundo tomo de las Obras de Don Luis de Gongora comentadas por D. Garcia de Salzedo Coronel primera parte*, 1645. Versión del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, 2016.3

³⁶ Otra explicación es la que la autora Ana Suárez Miramón da en su texto: *El barroco: la primera crisis de la modernidad*, donde advierte que la mano de sombra o de aire (la cual es una imagen muy convencional en el

Lo que es de suma importancia es que, al llegar a este punto, se abre marco al acto comunicativo del hablante, pues se nos muestra nítidamente a quién va dirigido su discurso, pues lo único que puede hacer, es lamentarse, sin la posibilidad alguna de ser escuchado, por ello, se empieza a dar el acto de la incomunicación. Vemos que lo importante en este poema, junto con las descripciones y el lamento del hombre, es el no poder enunciar su sentimiento de tristeza, ya que es claro cómo no existe nadie que lo perciba.

Sin embargo, todo se verá resuelto al llegar al último terceto, donde observaremos que todo ese llanto y ese marco doloroso es por una bella dama, la cual es descrita de la siguiente forma:

porque aquel ángel fieramente humano
no crea mi dolor, y así es mi fruto
llorar sin premio y suspirar en vano³⁷.
(vv. 12-14).

La mujer es nominada como un “ángel fieramente humano”. Esto lleva a relacionar dicha mención con uno de los tópicos petrarquistas: *la donna angelicata*, el cual explica, en esta imagen que la dama es la causante del dolor del amante, pues éste la percibe tan lejana y tan bella, que sólo puede compararse con un ángel al cual hay que rendirle admiración. Aunque no se nos describa físicamente el retrato de la dama, el sustantivo “ángel” ya nos está indicando un grado de divinización por parte del amante, sin embargo, al denominarla

barroco), no es más que el retrato de una mano invisible que enjuga las lágrimas del amante, las cuales, son un tributo que rinden sus ojos”. Editorial Universitaria Ramón Areces, UNED, Madrid, 2015.p. 293.

³⁷ Los encabalgamientos hallados en este terceto son los siguientes. Del verso 12-13 es de tipo *suave* pues el sustantivo se une a un complemento determinativo “porque aquel ángel fieramente humano /no crea mi dolor”, posteriormente del mismo verso 13-14 se produce un encabalgamiento de tipo *oracional*, pues la pausa se encuentra situada después del antecedente: “y así es mi fruto llorar sin premio y suspirar en vano”. Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 88.

también como “fieramente humano”, nos remite a otro tópico renacentista: la *bella/dulce enemiga*, la cual inspira una batalla emocional para el ser que la adora, puesto que no sabe si amarla o dejarla de querer. Por ende, esa ambivalencia emocional hace que veamos a la mujer como una figura con doble valor: bella, pero cruel³⁸. La dama entonces juega un papel de inalcanzable y aquí cabría decir que se observa una evocación reelaborada al tópico anteriormente mencionado. Ella es quien con su “invisible mano” trata de borrar el llanto del amante, pero también nos hace pensar que es tan desdeñosa que causa efectos ambivalentes en el alma del hombre: la ama, pero la recuerda como alguien que no responde a sus galanteos; por ende, es inaccesible:

El rasgo psicológico más característico de la amada petrarquista –su crueldad hacia el enamorado– está heredado de una larga tradición medieval. Otras expresiones subrayan la ambigüedad de esa figura femenina, fuente de angustia y de felicidad al mismo tiempo. Góngora la llamará “ángel fieramente humano” pero ya el petrarquismo populariza expresiones como “amada fiera” o “dulce enemiga³⁹”.

Puesto que es ella la dueña de sus más profundas emociones, por otra parte, ni siquiera se percata de lo acontecido con el amante, tan es así que sólo es recordada, jamás aparece físicamente y esto nos lo hace notar el hablante con la frase que se conjunta con los tópicos antes mencionados: “porque aquel ángel fieramente humano/no crea mi dolor” (vv. 12-13), es decir, ella no corresponde y tampoco cree en la pesadumbre y el malestar del hombre, tan sólo ella pervive en el recuerdo del ser que la adora. Con esto, se resuelve que la imagen que se nos presenta es la de un hombre apesadumbrado, desolado y nostálgico que añora a su bella mujer, por esta razón, el llanto sigue siendo el eje central del poema o la preponderancia que desata todas las demás emociones que experimenta.

³⁸ Vid. Pilar Manero Sorolla, “La configuración imaginística de la dama en la lírica del Renacimiento: la tradición petrarquista”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez-Pelayo*, Año 68, 1992 pp. 5-71.

³⁹ Álvaro Alonso, *La poesía italianista*, Ediciones el Laberinto, col. Arcadia de las Letras, Madrid, 2002, p. 25.

En los dos últimos versos, se hace notar la conclusión a la que llega el hablante lírico con la frase que se encuentra en bimetración por palabras semejantes, las cuales exponen las acciones que a final de cuentas éste realizará al no poder acceder a su amada: “y así es mi fruto / llorar sin premio y suspirar en vano” (vv.13-14). Las palabras semejantes son “llorar” y “suspirar” que como se dijo, son los efectos que ocasiona la dama al amante que no le quedará mayor remedio que seguir suspirando por su bella mujer.

En los versos notamos, en primer lugar, el triunfo del desdén femenino y, en segundo, la situación de precariedad en la que se ve envuelto el amante. Se admite entonces que la mujer jamás corresponderá amorosamente y por esta causa, él permanecerá metafóricamente solo. La frase “mi fruto”, en la cual tenemos de nueva cuenta un adjetivo posesivo, indica que el hombre recrea su dolor a partir del recuerdo de su dama y por ello, emite su discurso acongojado. Entonces ese es el resultado o la consecuencia de seguir recreando su sufrimiento a partir del llanto, el cual no le dará el “premio” de ver a su mujer y, por tanto, el suspirar es sin caso alguno, es decir, en vano. Así, la palabra “fruto” tiene relación directa con lo que se pretende demostrar en el análisis: el acto comunicativo, ya que la consecuencia de seguir enunciando su discurso desde un ambiente natural, no le queda remedio más que expresarse a sí mismo lo que siente. No existe un interlocutor a quien dirigir su desdicha. Como se ha dicho, sólo él y la naturaleza realizan ese juego descriptivo donde nadie escucha la expresión sentimental por una dama que ignora el tributo que le rinden.

Una vez que se han analizado las particularidades del soneto, es de suma importancia analizar un elemento medular, no sólo en el poema, sino en la poesía de Góngora en general: la correlación. Esta misma fue pertinentemente analizada por el crítico

Dámaso Alonso en su texto *Estudios y ensayos gongorinos*, donde advierte lo siguiente: “Me quedé asombrado: la ordenación correlativa penetra profundamente la poesía de Góngora: es una característica de su mundo poético. Es cierto que el uso de la correlación es más intenso que nunca en la juventud y que desde ella (prescindiendo ahora de pormenores) va decreciendo a lo largo de toda su vida, sin dejar de ser usada aun en los últimos años del poeta”⁴⁰.

En este soneto, aparece la correlación que como afirma Alonso es: bimembre, en seis dualidades⁴¹. En principio, la dualidad parte de los “suspiros-lágrimas” y posteriormente, los versos son también bimembres perfectos o casi perfectos. Esto se nota claramente en el siguiente esquema:

Suspiros tristes, **lágrimas** cansadas,
que **lanza** el corazón, los ojos **llueven**,
los troncos **bañan** y las ramas **mueven**
de estas plantas, a Alcides consagradas;

mas del viento las fuerzas conjuradas
los **suspiros** desatan y remueven,
y los troncos las **lágrimas** se beben,
mal **ellos** y peor **ellas** derramadas.

Hasta en mi tierno rostro aquel tributo
que dan mis ojos, invisible mano
de sombra o de aire me le deja enjuto,

⁴⁰ Dámaso Alonso, “La correlación en la poesía de Góngora” en, *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª. ed., Gredos, Madrid, 1982, p. 223.

⁴¹ *art. cit.*, p. 225.

porque aquel ángel fieramente humano
 no crea mi dolor, y así es mi fruto
llorar sin premio y **suspirar** en vano.

Los versos 1, 2 y 3, son efectivamente bímembres y tanto la palabra “suspiros”, como “lágrimas” se repiten en los versos 6 y 7 respectivamente dado que el eje central del soneto es el llanto del amante, pero también se describe el espacio natural. Dámaso Alonso asevera que la correlación es un efecto estético en Góngora, que no lo usa de forma gratuita, sino que forma parte de todo su universo poético, pues no sólo lo utilizó en los sonetos considerados juveniles, sino de años posteriores e incluso en obras como el *Polifemo* y las *Soledades*. No obstante, en el caso del poema analizado, es evidente la clara tendencia al tema del amor desgraciado, el cual es herencia del Petrarquismo. Precisamente el crítico es quien nos aclara que la correlación es mucho más perceptible en los poemas de años de juventud del poeta y es de notarse que la herencia de Petrarca, está muy clara en este soneto y otros. Sin embargo y lo más significativo es que el poeta áureo modificó éste y otros recursos a su utilidad poética⁴² puesto que, más allá de manejar la correlación como elemento de artificio exterior, el autor utilizó este recurso como medio expresivo y, por lo tanto, va más allá de proyectar una estructura perfecta en el soneto. Tenemos así que, la correlación en el poema relaciona los términos entre sí y más allá de la estructura ornamental que proyecta, contiene rasgos importantes como lo es el lamento y éste, a final de cuentas, es el hilo conductor de toda la composición. Con esto, se demuestra que el poema más allá de una estructura lógica y

⁴² Alonso aclara que ni él mismo había evaluado los alcances de la correlación en la poesía de Góngora, de hecho, es un recurso que jamás dejará de utilizar en toda su vida como poeta. Y a pesar de seguir una veta de corte petrarquista, el poeta los utiliza a su propio modo, por ello, se distingue como un gran autor del Siglo de Oro español. *Vid., art., cit.* p. 225

gramatical es una explosión sentimental que nos expone las más profundas emociones del hablante lírico, es por ello por lo que los acentos rítmicos explicados con anterioridad fueron colocados, preponderantemente en sus acciones, pues con esto, le daba énfasis a los sentimientos que experimentaba por la ausencia femenina.

1.3 El acto comunicativo en “Suspiros tristes, lágrimas cansadas...”.

Uno de los objetivos principales del presente análisis es rendir cuenta de cómo el poeta manejó los diferentes tópicos que llegaron a sus manos, es decir, la manera en los que reelaboró y adaptó a sus condiciones literarias. Sin embargo, una vez analizado el poema podemos darnos cuenta de la diversidad de aspectos planteados por el autor. Entre ellos, la situación del hablante lírico, la cual, desde el inicio se muestra como un ser doliente, que sufre por el amor de una mujer que no le muestra más que indiferencia. Basta con ir desmembrando cada una de las palabras del amante para saber que su discurso expresa precariedad y desolación.

A su vez, esta circunstancia sentimental podríamos plantearla desde tres perspectivas. La primera sería enfocada hacia un estado precario constante, que se desarrolla en los dos cuartetos, los cuales despliegan su estado anímico por medio de la imagen del llanto y los suspiros. Así, el espacio y el mismo hablante son quienes nos van haciendo partícipes de su situación dolorosa. Pero, al momento de llegar a los tercetos, nos percatamos por completo de que esa precariedad en la que vive recordando constantemente a la dama la cual será vista como un ser bello, pero cruel, que orilla al hablante nuevamente a un estado de

fragilidad hacia el final del poema. No es de extrañarnos que, en varios sonetos amorosos de Góngora, la resolución o el tema central del mismo se de en el último terceto. Y lo más importante, es que siempre se verán las menciones a las damas a partir de los últimos versos.

La segunda circunstancia, es en cuanto al nivel discursivo que emite el hablante lírico. Esto es, la intención comunicativa que desea transmitir ya que todo poema se ve como una situación comunicativa donde:

Lo habitual es que el yo lírico funcione como máscara del yo del autor, ya sea como enunciación fuertemente convencionalizada (el caso de la poesía petrarquista), ya como un personaje totalmente desgajado (el poema concebido como monólogo dramático); el caso extremo lo constituye el de los heterónimos donde el discurso del sujeto de la enunciación enunciada genera a la vez una personalidad ficticia a la que se le adjudica la responsabilidad de la enunciación efectiva⁴³.

Entonces, de ser así, quien emite un mensaje en este poema, no es el hablante autorial, sino alguien más al que el poeta le ha prestado voz para informarnos, comunicarnos su circunstancia amorosa, la cual se ve en un completo infortunio. El mensaje que nosotros, como receptores de la obra encontramos es precisamente el sentir la desdicha que profesa este amante deseoso por ver a su dama. Es como vemos que el soneto cumple su objetivo discursivo. Por ello, Luján Atienza apuesta a que la poesía es más que los elementos retóricos que la componen, se debe analizar el contenido de esta y podríamos pensar que con Góngora sucede eso mismo. Es a través de “otra persona” que se entiende toda la reflexión inclusive vital en este poema y así, la intención de la obra literaria se cumple al pie de la letra: transmitir un mensaje por medio del lenguaje figurado: “El autor sabe que el

⁴³ José Antonio Pérez Bowie, “Pragmática de la lírica: la enunciación en primera persona ajena en la poesía funeraria y mitológica del Siglo de Oro”, *Estado Actual de estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord., por Manuel García Martín, Vol. 2, 1993, p. 78.

lector va a leer así su texto y decide eliminar todo elemento personal para transmitirlo en otro nivel. Además, debemos tener en cuenta, que hay “alguien” que ve lo que se describe desde la perspectiva desde la que se nos presenta”⁴⁴.

Por medio de esta voz del hablante lírico y en conjunto con todos los elementos ornamentales y de estructura es que nos damos a la tarea de entender que precisamente el mensaje emitido es de una completa desgracia amorosa y atinadamente es lo que el autor prestándole voz a su hablante quiere decirnos: “El emisor debe construir su enunciación de manera que el receptor sea capaz de seleccionar el contexto en que la enunciación debe ser entendida”⁴⁵.

Góngora sólo se limita a adaptar a sus propias condiciones literarias todos los elementos heredados del Petrarquismo y si bien no se dedica a hablar de una sola mujer (como el caso del *Cancionero* de Petrarca donde le habla a Laura), ni utiliza su propia voz, le presta palabras a toda clase de hablantes. Ellos son los responsables de emitir el mensaje, de contarnos la circunstancia amorosa que viven, cualquiera que ésta sea y los sonetos amorosos son el resultado de la intención comunicativa que quiso darnos a entender el poeta: una diversidad de amantes y de amadas, cuyo objetivo es describirnos sus momentos afectivos.

Por último, la tercera circunstancia, es aquella en la que los críticos de Góngora no han ahondado mucho: la soledad. Este tema es quizá un poco mencionado por autores en el sentido de encasillar al poeta en un período de tiempo muy establecido en cuanto a este

⁴⁴ Ángel Luján Atienza, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁵ *op. cit.*, p. 92.

rubro⁴⁶. Si bien, el término “soledad” lo acuña el autor con una de sus obras cumbres: *Las Soledades*, lo hace de una manera mucho más vital y no para describirnos amores desafortunados como en el caso de sus sonetos amorosos. Lo que sucede es que sus poemas amorosos siempre han sido estudiados y encaminados a describirnos a damas bajo el canon renacentista, los espacios pastoriles, los elementos ornamentales, pero no desde la mirada de la soledad vista a modo de que el amante se sienta completamente desolado ante el desdén femenino. El ejemplo más claro ha sido el análisis del soneto anterior, donde la clave para entender la soledad como abandono es el verso final del poema: “llorar sin premio y suspirar en vano”.

Tal pareciera como, mucho más allá de la fragilidad del hablante lírico, existiera una pequeña muestra sobre la fugacidad de la vida, de la insignificancia del sufrimiento de este amante que, ante el dolor que él mismo se ha provocado, viene el temible desengaño y no le queda más que recordar que de nada sirve su tristeza, pues es cosa vana e inútil⁴⁷.

⁴⁶ Uno de los autores que fechan el término “soledad” en la poesía de Góngora es Begoña López Bueno al advertir que el poeta vislumbra el término como tal, a partir del año 1609 justo cuando el autor está en una etapa de desilusión por su vida en Madrid. *Vid.* Introducción de Begoña López Bueno en, *El poeta Soledad: Góngora 1609-1615*.

⁴⁷ Fernando R. de la Flor en su texto titulado: *Era melancólica. Figuras del imaginario Barroco*, expone esta serie de reflexiones del Barroco en cuanto a la *vanitas* y la fugacidad de la vida. En cuanto a los poetas, que podría aplicarse al mismo Góngora advierte: “Una tonalidad sentimental domina la producción, y se diría que, al cabo, la emoción vence y sobrepasa el cálculo, introduciéndonos en una *poética* de la experiencia radical de la vida”, ed. de José de Olañeta y Universitat de les Illes Balears, Ediciones UIB, Barcelona, 2007, p. 35.

CAPÍTULO 2.

“Con diferencia tal, con gracia tanta...”. El amante-ruiseñor en la poesía amorosa gongorina.

2.1 Antecedentes.

El siguiente poema por analizar es catalogado todavía por la crítica como soneto de juventud, debido a las constantes adaptaciones a los tópicos renacentistas que, conforme avance el estudio, se irán puntualizando. Sin embargo, debemos decir que esta composición en particular contiene uno de los temas recurrentes desde la tradición clásica hasta el petrarquismo: la analogía del hablante lírico con el ruiseñor.

Algo que siempre se ha mencionado sobre el poeta áureo, es que es un autor que se limita a imitar o modificar los tópicos que se han ido creando desde la tradición clásica, (como será el tema del ruiseñor), pero haciendo hincapié en esto, el poeta retoma lo dicho sólo como herramienta, para posteriormente presentarnos composiciones donde hemos de notar la reelaboración de elementos renacentistas, cumpliendo una función diferente a la expuesta en otros poemas de otros autores.

Lo que debemos dejar claro es que el poeta no se conformaba con esbozar sus composiciones poéticas a partir de los elementos de la tradición clásica, sino que les brindaba su propio tratamiento, con lo cual, algunos de sus poemas tienen su sello distinguible. En el caso del siguiente poema, observaremos cómo realiza las adaptaciones a tópicos clásicos de una manera pertinente y así nos mostrará un soneto donde lo que predomina es el canto triste de un amante que añora a su dama.

69

Con diferencia tal, con gracia tanta
 aquel ruiñeñor llora, que sospecho
 que tiene otros cien mil dentro del pecho
 que alternan su dolor por su garganta;

y aun creo que el espíritu levanta
 - como en información de su derecho -
 a escribir del cuñado el atroz hecho
 en las hojas de aquella verde planta.

Ponga, pues, fin a las querellas que usa
 pues ni quejarse ni mudar estanza
 por pico ni por pluma se le veda,

y llore sólo aquel que su Medusa
 en piedra convirtió, porque no pueda
 ni publicar su mal ni hacer mudanza⁴⁸.

2.2 Análisis del poema. A simple vista y una vez que se realizó una primera lectura del soneto, podemos decir que el hablante lírico (en este caso, representado por un ruiñeñor), se lamenta por la situación de no poder emitir su dolor abiertamente. Entonces, la imagen de éste será hiperbolizada durante todo el poema, pero también, su sentimiento oscilará en varios grados hasta llegar al terrible desengaño amoroso por una dama, la cual, no aparece físicamente en el soneto, pero sí de forma sugerida. Podemos decir entonces que el poema gira alrededor del inminente dolor y estado de precariedad que siente el hablante ante la imposibilidad de

⁴⁸ Esquema métrico: ABBA, ABBA, CDE, CED.

comunicar su desgracia emocional, es decir, que se delimita la descripción del sentimiento doloroso.

En el primer cuarteto, notamos las siguientes circunstancias. La primera es en cuanto al retrato del hombre, sugerida con la imagen de un ruiseñor que llora por algún suceso que no se aclara aún. Se nos presenta entonces un bosquejo general acerca del lamento de esta ave canora, es decir, se nos va desplegando su situación desgraciada. Esta referencia de que el ave llora su desventura proviene desde la literatura grecolatina, la lírica provenzal y se traslada al Renacimiento, con el objetivo de presentarnos, en muchos casos, la desgracia amorosa que vive y que, por medio de cantos tristes, se vislumbra el malestar que siente. En el caso del soneto gongorino, vemos que ésta se retoma de una manera muy particular:

Con diferencia tal, con gracia tanta
 aquel ruiseñor⁴⁹ llora, que sospecho
 que tiene otros cien mil dentro del pecho
 que alternan su dolor por su garganta;
 (vv. 1-4)

Tenemos dos tipos de encabalgamientos en el cuarteto. Por una parte, del verso 1-2 es de tipo suave y del verso 3-4 es de tipo oracional. A su vez, observamos que las palabras “ruiseñor llora” y “mil dentro” provocan un efecto de acentos antirrítmicos, pero no afecta el ritmo tonal, por el contrario, enfatizan el nivel de tristeza del ave.

Vemos que, en un primer momento, el ave con sus bellos cantos trasmite el sentimiento de dolor. En el *Diccionario de Autoridades*, la palabra “diferencia” tiene

⁴⁹ “El ruiseñor representa en la poesía la melancolía y la soledad del poeta, además se le atribuye la característica de ser una de las aves más melodiosas y su canto es el más bello de todos”. *Diccionario de zoología en el mundo clásico. sub. voce., Ruiseñor.*

diversos significados. La que más se acopla a este estudio es la que alude a la diversidad, o aquello en que uno se distingue de otro, de la voz puramente latina *differentia*⁵⁰ del modo que, aplicándola al poema, esa “diferencia” es de los cantos melodiosos del ruiseñor⁵¹, pues emite su dolor por medio de diversos matices y esto va en relación directa con la siguiente palabra: “gracia tanta”, que, también según *Autoridades*, se puede interpretar a que el ave expresa esos cantos con gallardía, con ímpetu y hermosa perfección⁵². Pero, la imagen del dolor que este ruiseñor expresa es a manera de llanto con lo cual, la palabra “gracia” se relaciona en cuanto a sus cantos y contexto en el cual se desenvuelve esta ave y la hipérbole de los siguientes versos nos aclara esta situación con la frase: “que tiene otros cien mil dentro del pecho / que alternan su dolor por su garganta” (vv. 2-4), es decir, se nos da a entender que su nivel de tristeza es tal, que, además de que los cantos son de diversos tonos, parece como si todo fuera *in crescendo*, pues es clara la imagen que se nos desea proyectar. Tan es así, que los verbos son colocados en tercera persona del singular: “llora”, en cuanto a la manera en que expresa ese malestar y “tiene” en cuanto al nivel en que se expone su sufrimiento.

Algo que es importante mencionar es que la mención al ruiseñor se ha citado que no es una novedad en la poesía de Góngora, ya que, desde la literatura clásica, pasando por la medieval, era retomada como un símil del sufrimiento. La autora María Rosa Lida de Malkiel en su texto *La tradición clásica en España*, enumera de manera pertinente a todos

⁵⁰ *Diccionario de Autoridades*, sub. voce. *Diferencia*. T. III.

⁵¹ “Plinio describe su canto diciendo que emite un terminable chorro de voz durante quince días con sus noches, comenzando siempre con una voz aguda y persistente que no se corresponde con el pequeño cuerpo que la emite y demostrando amplios conocimientos musicales ya que sus modulaciones son tan variadas que sorprenden a quien las oye por su variedad, intensidad y dulzura de sonidos en los que imita a todos los registros de las voces humanas, desde soprano hasta barítono, pero además cada pájaro tiene sus propios tonos lo que origina una clara rivalidad entre ellos”, *Diccionario de zoología en el mundo clásico*, sub. voce., *ruiseñor*.

⁵² *Diccionario de Autoridades*, sub voce. *Gracia*.

los autores que ocuparon esta ave como símbolo de la tristeza del amante. En un primer caso, Lida cita la *Odisea* de Homero, en donde se compara el llanto del héroe con el de los pájaros entristecidos por la pérdida de un ser querido, posteriormente, Penélope se lamenta de su soledad por medio de la evocación de un ruiseñor para poder simbolizar su lamento. Otra obra citada son *Las Geórgicas* de Virgilio, donde asiduamente, se menciona a esta ave cantora como ejemplo del llanto por el ser perdido, sin dejar de lado a Ovidio, Propertio, Marcial, entre otros⁵³.

Entrando ya al Medioevo y posteriormente al Siglo de Oro, otros autores retoman esta imagen para sustentar la tristeza del ser que la sufre, entre ellos, Juan Boscán y Garcilaso de la Vega quien en la *Égloga I* se describe el sufrimiento del hablante con palabras similares a las del poema de Góngora:

Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos entretanto
que del amado ramo estaba ausente
y aquel dolor que siente,
con diferencia tanta
por la dulce garganta
despide que a su canto el aire suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena

⁵³ Vid., María Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, col. Letras e Ideas, Ariel, Barcelona, 1975, p. 39-51.

el cielo por testigo y las estrellas.

(vv. 324-336)⁵⁴,

En este caso, Nemoroso también se acongoja por su desventura y por la añoranza del ser amado⁵⁵ y al sentir tanta pena, no hace más que sollozar su dolor, por medio de cantos que se vuelven quejas amorosas hacia el ser ausente y es por ello por lo que también se compara con un ruiseñor. No obstante, la manera en que Góngora colocó la imagen del ave en este poema, si bien, no es nueva, lo que nos quiere dar a entender es lo que marca la diferencia tal como se irá viendo en el transcurso del análisis. Por tanto, en un primer momento, se advierte de los efectos del sufrimiento en el cuarteto; pero los cantos que expresa el ave se intensifican, de ahí que parezca como si trajera “otros cien mil dentro del pecho” (v. 3)⁵⁶ y con esto se nos permite saber que de manera hiperbólica el ruiseñor identifica su dolor. Se da entonces la expresión del sujeto del sollozo con el desahogo de este y la experiencia de quien escuche ese llanto se sobrecogerá ante la intensidad y la belleza de este. Ahora bien, existe una marca verbal sumamente importante en este cuarteto y pareciera ser que con el verbo en primera persona del singular “sospecho” se da un distanciamiento entre quien cuenta la anécdota y quien la vive, en este caso, el ave. Tal pareciera como si el caso fuera presentado por un hablante lírico diferente a la avecilla y es así como se nos presenta una voz diferente que se vuelve el portavoz de la situación que se nos enuncia.

⁵⁴ Garcilaso de la Vega, “Égloga I” en, *Poesías Castellanas Completas*, ed. intr. y notas de Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 2001, p. 142.

⁵⁵ No solamente en la *Égloga I* aparece esta ave, también en la II. Como advierte Lida, también en Virgilio aparece el ruiseñor, en Petrarca y algunos sonetos, así como en otros más, volviéndose así en uno de los máximos símbolos de la tristeza del hablante lírico.

⁵⁶ Mercedes Pampín Barral, en su estudio titulado: “La evolución del canto del ruiseñor en la poesía cancioneril” menciona una serie de autores que van retomando la imagen del poeta-ruiseñor como un pretexto para compartir la soledad que él siente al no poder acceder a su amada y cómo los cantos del ruiseñor se van multiplicando como si fueran muchos los que lloran por la dama. en: *Lyra mínima oralloos géneros breves de la literatura tradicional*: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, coord., Carlos Alvar Ezquerro, 28-30 octubre 1998.

A su vez, la autora Giulia Poggi, cita que el ruiseñor es un símbolo de la voluntad doliente (*voluptas dolendi*), de su sentimiento personal y, por ende, su libertad queda cancelada puesto que lo importante, es expresar ese tormento⁵⁷. Y así, pareciera como si, en conjunto, el cuarteto plantea una situación del dulce lamentar del pájaro, pero más allá de esto, ese lamento es en sentido irónico, pues expresa lo hiperbólico que puede ser el sufrimiento del ave y no le produce, de ningún modo, placer o bienestar, por el contrario, vemos cómo aumenta su tristeza.

En el segundo cuarteto, se ve cómo prosigue la descripción del lamento del ave y también se hará mención a la primera alusión mitológica.

y aun creo que el espíritu levanta
 - como en información de su derecho -
 a escribir del cuñado el atroz hecho
 en las hojas de aquella verde planta.

(vv. 5-8)

Vemos de nueva cuenta que las palabras “atroz” y “hecho”, tienen acentos antirrítmicos, así como observamos dos tipos de encabalgamientos: de tipo versal en los versos 5-6 y de tipo oracional del verso 7-8.³

En estos versos, vemos que el ruiseñor sigue su lamento, aunque la frase “y aun creo que el espíritu levanta” v. 5, conlleva a pensar en diferentes puntos. El primero sería que, a pesar del desconsuelo, la ave continúa con su canto doloroso. Tan sólo la frase “el espíritu levanta” corrobora lo dicho y esto conlleva a que, en este verso, comenzará un acto

⁵⁷ Vid. Giulia Poggi, “Ruiseñores y otros músicos <naturales>: Quevedo entre Góngora y Marino” ed. de Ignacio Arellano, *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, núm. 10 (2006), [Pamplona], Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 257-269.

de reclamo por parte del ruiseñor (como se verá conforme avance el cuarteto) y justo aquí entra el segundo verbo en primera persona del singular que sustenta a esa “otra voz” que nos enuncia el caso. Con el verbo “creo” se sigue dando la distancia entre ambos y se nos presentan dos voces diferentes: una que cuenta y otra que vive ese hecho y con ello, se nos hace partícipes de la desventura sentimental del ruiseñor a partir de la descripción de ésta.

Algo que es importante mencionar es la intercalación de un término jurídico en el sexto verso “como en información de su derecho”, que se relacionará con los dos versos siguientes “a escribir del cuñado el atroz hecho / en las hojas de la verde planta” (vv. 7-8). Se plantea que la situación del ave es la de proseguir con su dolorosa queja, pero a manera de exigencia, tan sólo el término “su derecho” es claro, porque el reclamo se vuelve una constante afirmación de su congoja. Para reforzar este punto, en el verso octavo, se menciona una descripción del ambiente desde donde esta ave, emite sus reclamos en la frase: “aquella verde planta”, donde cabe señalar que Giulia Poggi advierte que Góngora logra, particularmente en esta frase, combinar de manera perfecta el tópico del ruiseñor junto con otras formulaciones para recrear un espacio propicio y susceptible al dolor y la tristeza, además, aclara que en este poema se sigue tomando como modelo la *Égloga I* garcilasiana: “De ahí la estrecha conexión entre la melodía y el movimiento, entre el silencio y la inmovilidad, dos campos semánticos fundidos en una gran metáfora jurídica: el dolor expresado por el ruiseñor coincide con la reclamación de justicia de la mítica Filomela violada por Tereo («del cuñado el atroz hecho»)⁵⁸. Pero, más allá del reclamo donde se introduce una alusión mítica al pasaje de Filomela, se nota que el poeta logró crear un poema donde la defensa del discurso de la

⁵⁸ *art. cit.*, p. 258.

avecilla y sus sentimientos sean a manera de un juicio, de ahí que se den sus reclamos constantes. Lo importante aquí es la alusión mitológica que se cita, sin la necesidad de colocar el nombre tal cual de un personaje mitológico en la siguiente frase: “del cuñado el atroz hecho”. El pasaje que se retoma es el de la joven ateniense Filomela, la cual, fue brutalmente atacada por su cuñado, el Rey Tereo. Se dice que, después de ese cruel hecho, a la doncella se le cortó la lengua para evitar que acusara al rey ante su hermana Procne. Sin embargo, ella se las ingenia y logra contar todo a través de un bordado en una tela que pronto llega a su hermana. Ésta al querer vengar a Filomela decide dar muerte a su marido, sin embargo, los dioses intervienen transformándolas en aves. A Procne en golondrina y a su hermana en ruiseñor, quien, como tal, emitiría cantos dolorosos por las noches⁵⁹. Esta relación conlleva un gran contenido melancólico, debido a que, ante tal vejación, el ave que concuerda perfectamente con el estado anímico de dolor es el ruiseñor⁶⁰. Con esto, vemos entonces como la alusión mitológica, sirve de nueva cuenta como apoyo para la comparación del desconsuelo que está experimentando el ave. Así como aquella doncella sufrió por el ataque de su cuñado, así padece el ruiseñor, pues no puede dejar de transmitir su dolor: “El mito, pues, en estas ocasiones, se hace funcionar con una finalidad concreta, para actuar, en unos casos, poéticamente, sobre el *tú*, destinatario directo de la enunciación, o bien, de modo universal, al servicio de una idea o pensamiento, según las definiciones de

⁵⁹ Existen variantes de esta leyenda. Una de ellas presentaba a Filomela como la esposa de Tereo, con inversión de los papeles de ésta y su hermana. Es la versión adoptada generalmente por los poetas romanos, que consideran a Filomela como ruiseñor, y a Procne como la golondrina. Ello parece estar más de acuerdo con la etimología de Filomela, cuyo nombre evoca la idea de la música. *Diccionario de mitología griega y romana, sub. voce., Filomela.*

⁶⁰ En la *Metamorfosis* de Ovidio, se habla también del pasaje de Filomela, aunque no se aclara quien fue transformada en ruiseñor y quien, en golondrina, aunque sí se advierte que Filomela fue enviada a los bosques a lamentar su desventura una vez hecha ave y esto nos hace pensar en que ella fue la metamorfoseada en ruiseñor, debido a que esta melodiosa ave, vive en los bosques. *Vid., op. cit., pp. 406-416.*

ejemplo a las que nos atenemos”⁶¹. La queja entonces se torna inmutable, pues es claro que lo que se pretende mostrar es cómo esta ave emite de manera invariable su reclamo y el “derecho” que exige es de proseguir con su canto doloroso y sufrido, en “las hojas de aquella verde planta” v. 8, es decir, desde ese espacio natural propicio para la queja melancólica. En cuanto al término de las hojas, el crítico Antonio Gargano en su artículo “Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad”, cita a Salcedo Coronel y lo que éste dice acerca de este término en su texto *Las obras de don Luis de Góngora*:

Dice que el ruiseñor levantaba el espíritu a escribir en las hojas de los árboles el hecho atroz de su cuñado, como en información de su derecho. Hojas se llaman las de los árboles, y a su semejanza también las de los pliegos de papel en que se escribe. En los pleitos y causas hay hecho y derecho, y así, cuando se escribe para informar los jueces, primero se propone el hecho, que es el cuerpo principal de la causa, y luego el derecho, que es el sentido de las leyes, para el caso propuesto. Llámense estos escritos informaciones en derecho, a que aludió nuestro poeta.⁶²

Con esto, nos percatamos de que el poeta no solamente da un término a las hojas, sino que éstas tienen una ambivalencia, pues por un lado son el medio donde se escribe y por otro, el follaje desde donde habita el ruiseñor quejoso, tal como afirma la autora Biruté Ciplijauskaitė en la introducción a los *Sonetos Amorosos* de Góngora, quien asegura que el soneto se ve ahora con un doble término a la palabra hojas: como la del árbol y como la del papel. En conjunto, hemos notado el caso de un ave desdichada que emite su situación de desgracia sentimental. Estos primeros ocho versos despliegan la *descriptio* de la situación dolorosa del ave. A través de términos jurídicos como “reclamo” y “derecho”, la importancia radica en cómo se pueda comunicar el sufrimiento del ruiseñor, pero, conforme

⁶¹ Rosa Romojaro, *op. cit.*, p. 111.

⁶² *Vid.*, Antonio Gargano “Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad” en, *El poeta Soledad*, p. 136.

avance este estudio, se notará que no será así, por el contrario, queda limitada en lamentos y querellas.

Si bien, y como se ha mencionado, Góngora retoma las alusiones mitológicas y el tópico del ruiseñor a manera de darles su propio tratamiento literario y eso se ha ido vislumbrando alrededor de estos cuartetos y con esto, nos introduce paso a paso en una atmósfera donde lo que irá prevaleciendo es el dolor y la tristeza.

En el primer terceto, tendremos lo siguiente:

Ponga, pues, fin a las querellas que usa
 pues ni quejarse ni mudar estanza
 por pico ni por pluma se le veda,

(vv. 9-11)

En estos versos, notamos que todo el terceto se encuentra encabalgado oracionalmente y parece no darse la identificación entre el ruiseñor y el hablante. Este le pide a aquel silencio, pues nadie le niega quejarse ni reclamar. Esto se nota en el verbo en tercera persona “ponga”. Aunque, de nueva cuenta, se introduce un término jurídico: “querellas” y así observamos que las quejas, ahora se han vuelto reclamos constantes. Salcedo Coronel comenta acerca de éste término que éste se puede representar o las lamentaciones dolorosas, o en términos jurídicos, el derecho de reclamar ante un juez que se castigue a quien ha agravado a otro. Esto se enlaza con la siguiente palabra del verso 11: “quejarse”. El *Diccionario de Autoridades*⁶³ expone que las quejas también pueden ser expresiones

⁶³“Se llama también el sentimiento que se tiene de algún agravio, injuria, menosprecio o desaire. Latín. *Querimonia*. En lo forense vale lo mismo que querella”. *Diccionario de Autoridades, sub. voce., quejas*.

dolorosas o de sentimientos tristes y con esta explicación, se refuerza la idea que el sentido del poema y el hilo conductor es precisamente la expresión dolorosa del ave⁶⁴.

Ahora bien, en la frase “*mudar estanza*” encontramos, según Salcedo Coronel, una explicación acerca de la expresión dolorosa. Él advierte que pareciera como si este ruiseñor estuviera en una audiencia o tribunal exponiendo su desgracia ante un juez y aquí, de nueva cuenta, Góngora quiere seguir comparando la circunstancia del ave con un caso jurídico donde se pueda apelar a los sentimientos de éste y del sufrimiento que siente. Tan es así que, tomando en cuenta los versos 9 y 10 del terceto “pues ni⁶⁵ quejarse ni mudar estanza / por pico ni por pluma se le veda”⁶⁶, podemos notar que el ave, tanto puede emitir sus quejas, como escribirlas puesto que no se le prohíbe ninguno de los dos métodos de expresión, por ello, se utiliza la palabra “veda”, que significa prohibición⁶⁷.

Con lo expuesto, tenemos que, en el soneto, existe una clara tendencia por reclamar el derecho que tiene el amante a decir lo que está experimentando. Notamos entonces que los cuartetos han servido como una especie de exposición del caso de un ave que simplemente expresa su dolor, primeramente, como bellos cantos y de forma paulatina éstos se vuelven reclamos o quejas constantes y es en voz de alguien más que nos percatamos de la desgracia del ruiseñor.

No obstante, la frase: “ponga, pues, fin a las querellas que usa” (v.9), nos expone que aun cuando no se le prohíbe emitir su dolor, el caso debe llegar a un término. Y no es

⁶⁴ Varios críticos exponen que Góngora se valió de la lectura de la *Elegía I* de Garcilaso para mencionar de igual manera “poner fin a las querellas” sólo que Garcilaso la utiliza para referirse al Duque de Alba y el poeta cordobés a el ave que se lamenta sin cesar.

⁶⁵ La conjunción copulativa “ni” se utiliza para aclarar que de ningún modo se le prohíbe al amante quejarse.

⁶⁶ Ciplijauskaité en una nota aclaratoria del soneto estudiado, afirma que, según Salcedo Coronel, existen dos modos de defender las causas: por palabra o por escrito. Así, “pluma” adquiere valor ambivalente y a la vez se refiere a una expresión popular “tener buen pico y buena pluma”.

⁶⁷ *Diccionario de Autoridades*, sub. voce., *vedar*.

casual que el poeta nos quiera explicar las penas del ave expuesto como un caso jurídico. Pues ese discurso que emite no es más que una clara demostración de la desolación que siente:

En la adaptación que hace Góngora de ella, la frase conserva su significado originario, pero concentrando en sí misma la alusión a las múltiples referencias que hasta ahora se han ido acumulando, ya que a Filomela le ha sido concedido el doble privilegio de denunciar el crimen del que ha sido víctima por palabra o «por pico», a través del canto doloroso del ruiseñor, y por escrito o «por pluma», a través de la acusación redactada en la hojas; pero, gracias a la alusión al plumaje del volátil, también por medio de la misma metamorfosis de la heroína del mito, que así ha podido evitar el silencio al que de otro modo estaría condenada por la amputación de la lengua. Como un <galantissimo reparo> ha definido nuestra expresión Salcedo Coronel, quien en su comentario está interesado en señalar el uso vulgar de las palabras empleadas: «son frases vulgares en nuestro idioma –advierde–, al que habla bien, dezir, que tiene buen pico, y al que escribe con aprobación, que tiene buena pluma»⁶⁸.

Para el segundo terceto, observaremos lo siguiente:

y llore sólo aquel que su Medusa
en piedra convirtió, porque no pueda
ni publicar su mal ni hacer mudanza.

(vv. 12-14)

Por una parte, los versos llevan dos encabalgamientos: de tipo suave en los versos 12-13 y de tipo oracional del verso 13-14. Aquí persiste la insistencia de la ave en comunicar su dolor por medio de las quejas, pero aquí, se ve resuelto todo este caso, pues el hablante, ajeno a las acciones del ruiseñor, nos emite que sólo aquellos que no puedan comunicar su malestar, serán los que por siempre llorarán su desventura. Esto se nota en la frase: “y llore sólo aquel que su Medusa en piedra convirtió” (vv.12-13), en la que se refiere a que sólo aquella persona que no puede hablar o no puede emitir su queja, debe llorar o sufrir la pena que le embarga, pues no existirá posibilidad de que alguien lo

⁶⁸ Antonio Gargano, *art. cit.*, p. 136.

escuche. Así, se introduce otra alusión mitológica para ejemplificar de nueva cuenta, la situación del ave. La alusión ahora se orienta en cuanto al poder del monstruo mitológico de la Medusa que, recordemos, es quien transformaba a sus enemigos en piedra, una vez que la miraban a los ojos⁶⁹. La relación directa de la alusión, con la situación que envuelve al ave y sus quejas, es que se advierte que solamente aquellos convertidos en roca, no podrán quejarse, ni pronunciar palabra alguna sobre sus desgracias.

Justamente aquí es donde se precisa el temible sentimiento de la incomunicación del sentimiento, pues si desde el verso cuarto se nos venía anticipando esta idea justo cuando el ave seguía con la viva expresión de dolor por medio de sus cantos, en estos versos finales del soneto, se nos confirma, en palabras del hablante que quizá en un momento dado, pueda proseguir con su desdicha, pues sólo los que no puedan emitir su dolor por estar metafóricamente convertidos en “piedra”. Pero también esta alusión podría referirse a una dama, agresiva como la Medusa, la cual, no corresponde a los cantos de alguien que le profesa amor.

Lo interesante en este poema es ver cómo el autor áureo utilizó dos alusiones mitológicas en el mismo soneto para ejemplificar la circunstancia anímica del ruiseñor, sin embargo, ambas representan cosas distintas. En la primera, se observa cómo la leyenda de Filomela sirvió como mera nominación para ejemplificar el dolor que experimenta el ave y en el caso de la segunda alusión, la imagen de la Medusa se vincula ahora con ese monstruo

⁶⁹ “En la mitología grecolatina se narra una de las aventuras del joven Perseo. En ella, el muchacho debía combatir contra unas criaturas llamadas Gorgonas, quienes eran seres temibles. Entre ellas, se encontraba la Medusa (quien curiosamente era un ser mortal), la cual, con su mirada tan penetrante, convertía a todos los que la desafiaban en piedra. Ante esta circunstancia, Perseo pide ayuda a los dioses olímpicos. En el combate, el joven se elevó al aire gracias a sus sandalias, y mientras la diosa Atenea sostenía encima de Medusa un escudo de bronce bruñido a modo de espejo, él decapitó al monstruo”. *Diccionario de Mitología griega y romana, sub. voce., Perseo.*

mítico capaz de convertir a los hombres en piedra y también sirve como una mención a alguna mujer desdeñosa.

Tenemos entonces que, ambas alusiones sirven de apoyo retórico para exponer diferentes circunstancias enunciativas en el soneto, pero las mismas, llevadas a un mismo fin: la desdicha y la incomunicación. La primera, como perífrasis alusiva y, aunque responde de manera muy tópica en el soneto, si es de valorar cómo el poeta la refuncionaliza y la evoca de una manera distinta para exponernos la desgracia del ruiseñor⁷⁰. En cambio, la segunda alusión está puesta ahora como un símil mítico y sirve de soporte a la imagen de la mujer vista como Medusa y volvemos a notar cómo Góngora coloca esta alusión como respuesta al canon del momento, pero de igual manera que en la primera, la refuncionaliza y refuerza la idea de que la dama a la cual se dirige el hablante es una mujer que hace caso omiso a su discurso: “El juego enigmático e intelectual, que enlaza con las <maneras> artísticas del momento, está en la base de este tratamiento literario y, por tanto y específicamente, de esta formulación alusiva de mito clásico en estos textos”⁷¹.

Con ello, vemos cómo el verso final del soneto da cuenta de la incomunicación del sentimiento amoroso del amante, pues en los versos anteriores ya se estaba planteando su circunstancia. El continuar emitiendo sus quejas, servirá de nada y esto se mostró claramente en la frase “porque no pueda ni publicar su mal, ni hacer mudanza” (vv. 13-14), puesto que se refiere a por mucho que se lamente, jamás habrá solución a su congoja, porque simplemente la mujer permanecerá ausente y con esta aseveración, vemos que este en realidad es el tema central del soneto. No obstante, el hablante lírico nos advierte que el

⁷⁰ “Sin embargo, el conocimiento que de la mitología poseen, en estos siglos, tanto el escritor como el lector de sus obras, permiten a aquel evocar una gama más amplia de detalles narrativos y aspectos específicos del mito, cuya funcionalidad se aleja de la propiamente sustitutiva”, Rosa Romojaro, *op. cit.*, p. 34.

⁷¹ *op. cit.*, p. 35.

ave, podrá seguir con sus cantos y sus quejas, pero que sólo aquellos que no pueden enunciar su mal, deben llorar, pues jamás serán escuchados. A su vez, podemos observar que éste último verso se encuentra en bimetración por términos semejantes, debido a las acciones que no podrán realizar esos amantes a los cuales se refiere el hablante: “ni publicar su mal”, “ni hacer mudanza”, es decir, hacerlo saber.

Algo que es de suma importancia decir es que, se ha hecho alrededor del estudio, una diferencia entre el ruiseñor, quien sufre, y esa “otra voz” que nos hace partícipe de los hechos. Como lo expone Luján Atienza: “El hablante del cual se habla en este soneto, es un hablante que se encuentra en un espacio distinto al contexto del autor. También se puede hablar de recuerdos o anécdotas en voz de otro hablante distinto al que los vive. Se trata entonces de un hablante transitorio a la aparición del yo”.⁷² Entonces se puede puntualizar que ese otro hablante de algún modo se limita solamente a esquematizar la situación que vive la avecilla y es como si se nos expusiera este caso a manera de descripción, pues ya se han analizado las marcas verbales que lo indican en el soneto. Lo que resulta también de este análisis, de nueva cuenta, es el acto de la incomunicación. Si bien, este ruiseñor “tiene derecho” de emitir sus quejas dolorosas, no existirá la persona a la cual se dirigen sus cantos: la mujer. Al respecto, el autor Antonio Gargano en el artículo citado en este estudio⁷³, advierte que este poema gongorino si bien cumple con algunos preceptos de la literatura clásica, como lo es el tópico del ruiseñor, si se va deslindando mínimamente de ellos, aunque, se puede aseverar más bien que los refuncionaliza, es decir, les coloca un diferente significado al habitual, puesto que, con la imagen del ave analizada arriba, se demuestra

⁷² Ángel Luján Atienza, *op. cit.*, p. 171.

⁷³ *Vid.*, *art. cit.*, p. 125-140.

que no solamente el poeta cordobés la utiliza con el afán de mostrarnos la imagen de un ser sufriente, sino que, conforme avance el estudio se notará que él mismo se empeña en alejarse de la tradición literaria que lo invadió. Y no sólo Gargano trata lo referido antes, sino que también Andrés Sánchez Robayna asume que este soneto, junto con otros, comienzan a distanciarse de la tradición y empezaban a dar a conocer el estilo propio del poeta: “En todo caso, se trata de una originalidad que, en el *preservar* los elementos tópicos de la tradición poética a la que el editor declara que se quiere sustraer, no menoscaba los principios estéticos sobre los que dicha tradición se funda”⁷⁴. Con estas afirmaciones ambos autores se oponen a lo dicho años atrás por Robert Jammes, quien señalaba que estos sonetos juveniles no traen más que un garcilacismo perdurante en ellos⁷⁵, pero más allá de este argumento, si es digno de tomar en cuenta cómo el poeta áureo va dándole un nuevo significado al ave canora que se lamenta ante el sufrimiento que experimenta. Si bien, no se deslinda de la tradición clásica, sí la retoma como modelo para poder crear pasajes donde se comience a notar la calidad de su poesía: “Góngora transformó la lírica española en la teoría y en la práctica [...] Por encima de todo, Góngora transformó la percepción posterior del canon”⁷⁶. Tan es así, que, en este poema, comenzamos a vislumbrar la adaptación de los tópicos, mostrarnos pasajes amorosos llenos de belleza estética y el ejemplo más notorio, es el presente poema, donde se observa a un hablante lírico que se lamenta por la soledad, todo ello, puesto en palabras de un interlocutor quien nos muestra la situación infortunada que vive este amante: “La novedad consiste, por un lado, en el uso de términos y expresiones que pertenecen al lenguaje estrictamente judicial y, por otro lado, en

⁷⁴ *art., cit.*, p. 127.

⁷⁵ *La obra poética de Don Luis de Góngora*, trad. de Manuel Moya, Castalia, España, pp. 312-313.

⁷⁶ Ignacio Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca*, “Poesía y teoría en la España renacentista”, Gredos, Madrid, 1994, p. 261.

el recurso a un «significar a dos luces» que, en vez de limitarse a un único vocablo o sintagma, llega a impregnar todo el texto”⁷⁷.

2.3 El ruiseñor y Góngora: la refuncionalización del tópico clásico.

Con el análisis anterior, se rinde cuenta de cómo el poeta cordobés va creando su propio mundo representativo a partir de la modificación de imágenes, metáforas y alusiones que sirven de apoyo para expresar un discurso de desgracia amorosa.

Es interesante ver cómo el autor traslada la comparación del ruiseñor a la figura del amante. Si bien otros autores de la lírica clásica y provenzal han tratado el tema y posteriormente se traslada esa imagen al petrarquismo: “Góngora jamás pretendió divorciarse de la tradición petrarquista, simplemente quería darle una “vuelta de tuerca” para mostrarnos poemas donde no sólo se describiera la situación de amantes desgraciados y mujeres desdeñosas, sólo quería mostrarnos juegos poéticos donde existiera la libertad de describirlos de una manera diferente a la acostumbrada⁷⁸. Es atrayente ver cómo el poeta utiliza este tópico para describirnos la circunstancia amorosa del amante y su desgracia⁷⁹.

⁷⁷ Gargano, *art. cit.*, p. 137.

⁷⁸ Ignacio Navarrete, *op. cit.*, p. 262.

⁷⁹ Existe un poema del autor Marino “*Il canto soavissimo scioglea*” donde habla también de un ruiseñor colocado en la imagen del hablante lírico, pero, como advierte Giulia Poggi “el ruiseñor de Marino no mantiene la misma concentración semántica del gongorino, ni mucho menos la relación entre dolor y canto en que se funda su componente elegíaco. Y es que mientras Góngora se centra en este único elemento del *locus amoenus* (el ruiseñor entre las hojas del árbol, según una imagen confirmada en un soneto fúnebre posterior Marino pretende ampliarlo estableciendo una complicada correspondencia entre reflejos visuales y auditivos”, *art. cit.*, p. 259.

El crítico Emilio Orozco advierte que, en los sonetos del poeta áureo: “La descripción de elementos de la naturaleza y la prolongada alusión a un mito – ambas referencias – se nos quedan a veces en nuestra impresión como si fueran los verdaderos temas de un soneto en que canta su pasión amorosa”⁸⁰, pero más allá de esto, el soneto tiene una cierta pluralidad temática, pues cómo el asegura, las referencias naturales, las alusiones, no son lo más importante, pues ellas son un apoyo retórico de lo que en verdad se quiere dar a entender y en este caso, el poema propone un modelo de incomunicación del sentimiento amoroso y esto puede demostrar cómo existe el principio de la evolución del estilo gongorino que se desarrollará plenamente en las *Soledades*. El tratar el tema del desdén femenino y el acto de incomunicación de la congoja del ruiseñor a manera de querrela jurídica, no es desconocido, pero el tratamiento que le da el poeta es lo que debe valorarse. Tan es así, que, en el soneto, los cuartetos sirvieron como una introducción a lo que en los tercetos se vislumbrará como el tema central del mismo: “Sería lo lógico, en una exposición natural y equilibrada del tema amoroso, que la expresión de este sentimiento se destacara en el arranque o en el centro del desarrollo estrófico y, sin embargo, el Góngora manierista lo desplaza de tal manera que a veces ello surge como una explosión imprevista que sólo acusa su relieve por la intensidad del tono o por el efecto rítmico o rotundidad del sonido”⁸¹.

⁸⁰ Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, 4ª. ed., Cátedra, Madrid, 1988, p. 172.

⁸¹ *Ibid.*

La belleza con la que el poeta retoma el tópico medieval del ruiseñor que le canta a su dama, es puesto ahora como un caso jurídico donde lo que se pretende es denunciar su circunstancia infortunada⁸² ante un tribunal de oyentes que puedan llegar a sentir su melancolía y donde un interlocutor sea quien nos haga partícipes de esa congoja sentimental

⁸² “En efecto, superponiendo el esquema cerrado del soneto a la estrofa abierta de la égloga, Góngora logra construir una analogía casi matemática entre el canto del ruiseñor y el del poeta: es decir, en sentido técnico, entre los saltos de nota del primero y el contrapunto que en sus versos (mejor diría en sus números) crea el segundo”, Giulia Poggi, *art., cit.*, p. 258.

CAPÍTULO 3.

“Cuantas al Duero le he negado ausente...”. El amante y su desdicha amorosa.

3.1 Antecedentes.

En los estudios anteriores se analizaron dos sonetos amorosos correspondientes a años considerados por los críticos como de “etapa juvenil”, donde se precisan los temas amorosos como recurrentes y constantes, como ejemplo, tenemos los tópicos de tradición clásica y renacentista, así como la visión que se tenía en aquel entonces sobre el amor y la alabanza a las bellas mujeres al estilo petrarquista.

Sin embargo, a partir del año 1590, Góngora baja considerablemente la composición de poemas amorosos y le da paso a la elaboración de romances y letrillas satíricas. Tal como afirma Dámaso Alonso: “Pero en estos años que suben a la madurez intelectual la voz del poeta grave y alto, casi calla”⁸³, se nos indica que durante los años en que el poeta decide abandonar por un momento la producción de poesía amorosa, es cuando baja un poco su tonalidad petrarquista y la adaptación de tópicos para darle importancia a poemas de corte picaresco, con lo cual, el poeta cordobés comienza a expandir su horizonte de expectativas como autor lírico. Precisamente de esos tiempos donde el poeta decide casi abandonar la expresión del sentimiento amoroso es que se ha escogido el siguiente soneto para su análisis: “Cuantas al Duero le he negado ausente...” del año 1596.

En el poema se analizarán, como en los anteriores estudios, el estilo que manejó el autor en este soneto. Veremos así, a un amante que se desenvuelve, aparentemente, en dos espacios diferentes y desde ahí, pronuncia sus sentimientos hacia su bella señora, la cual,

⁸³ Dámaso Alonso, “La simetría bilateral” en, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 141.

no aparece. Pero también, notaremos la increíble capacidad de Góngora para recrear un marco natural, propicio para la congoja sentimental del amante.

3.2 Análisis del poema.

El soneto corresponde al número 83 en la antología editada por Biruté Ciplijauskaitė, pero en el *Manuscrito Chacón*, corresponde al número 114.

Cuanto al Duero le he negado ausente,
tantas al Betis lágrimas le fío,
y, de centellas coronado, el río
fuego tributa al mar de urna ya ardiente.

Volcán desta agua y destas llamas fuente
es, ingrata señora, el pecho mío;
los suspiros lo digan que os envío,
si la selva lo calla, que lo siente.

Cenizas de este Erídano segundo
cenizas son; igual mi llanto tierno
a la de Faetón loca experiencia.

Arde el río, arde el mar, humea el mundo;
si del carro del Sol no es mal gobierno,
lágrimas y suspiros son de ausencia⁸⁴.

En este poema, al igual que en “Suspiros tristes, lagrimas cansadas...” se puede notar la creación de un “yo” distinto al del autor, el cual es creado precisamente para borrar la huella autoral y sea el hablante ficticio, quien cuente su aventura.

⁸⁴ Esquema métrico: ABBA, ABBA, CDE, CDE.

Tenemos entonces que, él comienza a contar su experiencia desde un lugar natural, el río Betis⁸⁵. Desde él se puede notar claramente la tristeza que siente tras recordar algún evento de su vida, el cual veremos resuelto en el segundo cuarteto cuando el amante nos aclare que es por una bella dama a la cual calificará como “ingrata”. Sin embargo, lo importante en este soneto es la descripción paisajística con la cual, el hombre nos comunica su circunstancia amorosa de precariedad y el sufrimiento que experimenta tras la ausencia de la amada.

Veamos el primer cuarteto:

Cuantas al Duero le he negado ausente,
 tantas al Betis lágrimas le fío,
 y, de centellas coronado, el río
 fuego tributa al mar de urna ya ardiente.

(vv. 1-4)

Los dos primeros versos exponen, en primer plano, la situación del hablante lírico. En ellos, podemos notar que existe una comparación entre dos ríos: el Duero y el Betis y cómo estos funcionan como eje en la acción que emite el hablante: su llanto. Por una parte, se da la idea de viaje, movimiento del lugar donde está el Duero, al sitio donde está el Betis. Esto se ve con la frase “le he negado ausente”, refiriéndose al primer río mencionado. Sin embargo, frente al segundo, la nostalgia se hace presente y por ello es por lo que “fía”⁸⁶ esas lágrimas, pues es claro que es el lugar donde el recuerdo cobra vida, por ello, el empleo del verbo en presente “le fío”, porque es ahí donde se precisa el momento exacto para exponer su tristeza y así, el lamento se notará desde ese lugar. Aquí es donde se

⁸⁵ El río Betis no es más que el Guadalquivir, uno de los caudales más extensos de la península Ibérica. El nombre, es como comúnmente los poetas áureos se refieren a él.

⁸⁶ “Se usa mui freqüentemente por confiar, en el sentido de esperar y tener seguridad de alguna cosa: y assí se dice, Fio en Dios que me socorrerá en esta necesidad: Fio del amigo que no me faltará en la ocasión. En este sentido es verbo neutro. *Latín. Sperare. Confidere*”. *Diccionario de Autoridades, sub. voce. fiar.*

empieza a desarrollar su desdicha⁸⁷. Con el efecto catafórico entre los dos ríos⁸⁸, vemos que Góngora comienza el poema con un juego de imágenes entre los caudales, pero también, la imagen del dolor no cambia, pues se ve que el hablante ha sufrido tanto en el Duero antes, como ahora en el Betis. El cambio de lugar no varía su tristeza, aun cuando se anteponga el verbo “negar”⁸⁹, pues donde su voluntad se doblega, es en el segundo río, porque, como se dijo antes, es donde el llanto se hace presente y fluido.

El siguiente planteamiento es acerca de la manera en que se encuentran colocados los pronombres con intención de exponer lo que se ha venido manifestando con anterioridad. Ahora, se exponen las emociones que experimenta el hablante y que se hallan correlacionadas entre sí ponderadamente. Por una parte, al Duero se le antepone el pronombre “cuantas” que enlaza la idea de que es en ese río donde el amante contuvo, de algún modo, su pena y al Betis se le coloca el pronombre “tantas” que, en este caso, representaría el llanto con naturalidad del hablante y la congoja que siente al estar frente al lugar que le recuerda momentos dolorosos.

Se ha dicho que, el dolor que siente este hombre sigue siendo el mismo y de algún modo, las palabras “cuantas” y “tantas” refuerzan esta idea expuesta con anterioridad en los dos ríos, pues es evidente que mientras en un lugar se lamenta, en otro, se contenía a la idea

⁸⁷ En una nota al soneto, Biruté Ciplijauskaitė menciona que Salcedo Coronel advierte que este poema fue escrito por Góngora cuando vuelve a Córdoba, suspirando por una dama que habría conocido en Castilla. Jammes, sin embargo, aclara que quizá sea una queja por alguna mujer desdenosa e infiel que el poeta dejó en Córdoba para salir a Castilla.

⁸⁸ “Figura literaria que se utiliza para anticipar parte del discurso que aún no se ha enunciado o mencionado”. La Real Academia de la Lengua define la catáfora como “tipo de deixis que desempeñan algunas palabras, como los pronombres, para anticipar el significado de una parte del discurso que va a ser emitida a continuación. Es contraria a la anáfora. Consiste en la anticipación de una idea que se expresará más adelante en el periodo. *Diccionario de la Real Academia Española, sub. voce., Catáfora.*”

⁸⁹ En el *Diccionario de Autoridades* la palabra “negar” lleva diferentes connotaciones, una de ellas y la que más se acopla a este estudio es la siguiente: “Vale assimismo desdeñar, esquivar alguna cosa, o no reconocerla como propia, o que de algún modo le pertenece. Latín. *Negare. Despicere*”. *sub. voce., negar.*

del llanto. Y es que estas palabras no se encuentran colocadas a modo de simple pregunta, sino que son afirmativas, pues el hablante lírico advierte de los efectos que ambos ríos proyectan sobre sus emociones.

Con esto, tenemos que, los primeros dos versos son similares entre sí de manera sintáctica, pues es de notarse cómo Góngora colocó los pronombres antes dichos para relacionarlos entre sí, junto con las acciones que va realizando en hablante y lo que pretende comunicar.

En el siguiente verso “y, de centellas, coronado” (v.3) tenemos la siguiente imagen, vinculada con el río Betis, el cual se tornará “coronado de centellas”, es decir, el río se va metafóricamente llenando de reflejos o de rayos luminosos. Esto puede significar lo siguiente: en primer plano, la simpleza de que el día ilumina el caudal del río justo cuando el hablante se halla frente al Betis o, en segundo plano que, a partir de la pasión y la tristeza que experimenta, ésta es tan intensa que la imagen de las centellas hace que el río se torne lleno de luz: “Y no se trata de un caso aislado. Góngora inspira vida al Betis-Guadalquivir, le dota de pasión y de fisonomía. Unas veces su río y su cuenca son mensajeros de sus llamadas de amor, otras, son ellos mismos, las moradas de amor”⁹⁰.

Estas ideas se relacionan con la frase en hipérbaton: “el río / fuego tributa al mar de urna ya ardiente” (vv. 3-4). En este caso, la figura es de sencilla construcción, pues los elementos invertidos son el verbo “tributa” y el sustantivo “fuego”. Ordenado sintácticamente quedaría de la siguiente manera: “el río ardiente ya **tributa fuego** al mar”. Y aquí es donde se refuerza más la idea anterior de que la congoja del amante es tan

⁹⁰ Jorge Alberto Naranjo, *Poesía del Renacimiento y del Barroco: estudios de filosofía del arte*, Medellín: editorial Universidad de Antioquia, 2005, p. 89.

grande, que se proyecta hacia aquel río vuelto llamas⁹¹ y con el verbo transitivo “tributar”⁹², quiere proyectarnos su tristeza y su lamentar como enormemente desdichados, pero también nos indica que sus lágrimas son una especie de ofrenda al río, pues son depositadas a manera de ofrenda para aquel recuerdo aún no esclarecido. Esto nos hace recordar las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, donde la imagen de la muerte se hace presente con la evocación del río que desemboca en el mar: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir”⁹³.

Mientras que Manrique nos enuncia la muerte de un ser querido, Góngora no desea proyectarnos eso en su soneto, por el contrario, nos brinda una imagen del amante apesadumbrado que experimenta su lamentar de tal manera, que su dolor irá a desembocar al inmenso océano donde esas lágrimas sean el tributo perfecto de su desdicha. Por ello, la “urna ardiente” será aquella que reciba esa ofrenda⁹⁴.

Esta imagen del hombre desdichado no es novedad gongorina, pues es importante mencionar que las referencias a los ríos y los mares son una constante en la poesía medieval y renacentista. Pero es en manos de Petrarca como éstas se fueron consolidando como un tópico para referirse a la desdicha del que ama abatido por el desdén femenino o por la

⁹¹ El poeta Jorge Guillén advierte que este soneto gongorino tiene muchas reminiscencias a la poesía de Fernando de Herrera en cuanto a la imagen de los resplandores rojizos, la calentura del paisaje y del ánimo de hablante lírico. *Vid.*, *Notas para una edición comentada de Góngora*, ed. y notas de Antonio Piedra y Juan Bravo, pról. de José María Micó, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, Valladolid, 2002, p. 86.

⁹² “Vale también rendir, como por tributo, y reconocimiento algún obsequio, y veneración. Lat. *Obsequium summissè præstare, ut debitum*”. *Diccionario de Autoridades. sub. voce., tributar*.

⁹³ Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, ed. de Vicente Beltrán, Real Academia de la Lengua, 2013.

⁹⁴ La poesía de Fernando de Herrera proyecta siempre esta imagen del río que se lleva el lamentar del amante, todo con el fin de acabar con el dolor del amante. Tan sólo un ejemplo es el soneto “Lloro solo mi mal...” donde claramente vemos el sufrimiento del hombre y como el río se irá llevando al sepulcro su desdicha, pues éste mismo desea acabar con su dolor. *Vid.*, Soneto 145 en, *Poesías*, ed. de Elías Rivers, Castalia, Madrid, 2001, p. 577.

muerte de la amada⁹⁵. Ya sea a manera de confidente, de enemigo o de sepulcro, los ríos son una constante en la poesía española que se consolidará con el Siglo de Oro. Tanto Herrera y Garcilaso, quienes introdujeron el Petrarquismo a España, como Hernando de Acuña, Quevedo y el mismo Góngora, se encargarán de darle otro sentido a este tópico tan utilizado en su época, pero como siempre, el poeta áureo le dará otro sentido a su composición amorosa, en donde iremos notando cómo su capacidad creadora llevará a otro término los sentimientos más profundos del amante.

Es así como tenemos que, en estos primeros versos, el autor ha retomado la imagen de los dos ríos de una manera muy singular pues éstos son los que, de algún modo se relacionan con el llanto del hablante. En el poema “Suspiros tristes, lágrimas cansadas”, el amante proyectaba su lamento de un modo en que los troncos parecían beberse su llanto, es decir, compartía de manera metafórica el dolor del hablante. En este poema, en cambio, el hombre es quien, desde ese lugar natural, se siente completamente confiado para proyectar su sufrimiento y las lágrimas entonces son proyectadas porque ese río le recuerda algo vivido de manera tal, que la congoja es el sentimiento que nos comunica. No obstante, en ambos poemas, el ambiente natural juega un papel muy importante y eso se ha ido notando en el presente análisis y se seguirá viendo hasta el final de este⁹⁶. Esto, a final de cuentas también muestra una clara influencia del Petrarquismo, pero observamos cómo el autor le fue dando una nueva función, aunque, si recordamos en el *Cancionero*, Petrarca expone su

⁹⁵ La autora Begoña López Bueno en su artículo “La oposición ríos-mar en la imaginería del Petrarquismo y sus implicaciones simbólicas. De Garcilaso a Herrera”, realiza un balance muy pertinente acerca de este tópico tan utilizado en la poesía y más la del Siglo de Oro. Edición digital a partir de *Templada lira, 5. Estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada: Editorial Don Quijote, 1990, pp. 13-45.

⁹⁶ Recordemos que estos paisajes bucólicos se vienen tratando desde la poesía renacentista, aunque también tenemos el ejemplo de la *Égloga I* de Garcilaso, donde los pastores comienzan su lamentar desde un ambiente natural, propicio para la melancolía por el amor perdido, es en su totalidad un *locus amoenus*, a diferencia de este poema, donde el paisaje sólo sirve de apoyo para describir el malestar del hablante lírico.

malestar amoroso a partir de un espacio creado propiciamente para el lamento, cosa parecida que encontramos en este poema gongorino, sin embargo, iremos notando cómo el autor llevará el soneto a otro fin.

Para el segundo cuarteto, notaremos lo siguiente:

Volcán desta agua y destas llamas fuente
 es, ingrata señora, el pecho mío;
 los suspiros lo digan que os envió,
 si la selva lo calla, que lo siente.

(vv. 5-8)

En el verso quinto, el cual se encuentra encabalgado versalmente con el sexto, prosigue la descripción del agua anteriormente expuesta. Sin embargo, el río ahora se dota del elemento del fuego y hace conjunción con el agua para mostrarnos el sentimiento amoroso del hablante⁹⁷. Esto nos lleva a pensar que ni la “urna ardiente” puede sepultar el sentimiento del amante, pues las imágenes demuestran que la pasión sigue presente. Tan es así, que ahora su pecho es comparado con un volcán⁹⁸ lleno de pasión. Por eso, es que se conjunta con el río y aquellos destellos comparados en versos anteriores como “centellas”, deslumbran, se apoderan del caudal e iluminan de tal modo, que parece una fuente que despide rayos luminosos. En esto consisten el volcán que lanza agua y la fuente de llamas, que expresan la íntima conjunción del fuego y del agua. Esta idea da un intercambio de complementos nominales o adjetivales: volcán-agua y llamas-fuente, lo que autores como

⁹⁷ Como afirma Jorge Guillén, este efecto del agua y el fuego, son antítesis absolutas que le dan un sentido muy particular al soneto gongorino. *op. cit.*, p. 87.

⁹⁸ En el *Diccionario de Autoridades*, se advierte que el volcán siempre está relacionado con la pasión desbordante del hablante lírico en lo poemas o cualquier otra obra, por ende, concuerda perfectamente esta imagen, con lo que el amante quiere darnos a entender en el soneto. *sub. voce. volcán.*

Jesús Ponce Cárdenas catalogan como uno de los dos fenómenos de hipálage basada en pares constituyentes de naturaleza nominal⁹⁹.

Sin embargo, la frase “Volcán¹⁰⁰ desta agua y destas llama fuente / es, ingrata señora, el pecho mío” (vv. 5-6), conlleva algunos detalles. El primero es en cuanto al pecho del amante y la imagen que lo simboliza, un volcán. La autora Federica Capelli advierte que este tipo de imágenes en la poesía del barroco son símbolos del amor o la fuerte pasión del hablante lírico, pues no solamente se le puede denominar directamente, sino con palabras que tengan relación con el “volcán”, como fuego o alusiones al Dios Romano Vulcano¹⁰¹. El segundo detalle es que el poema da una clara inclinación hacia el tópico del *amor ígneo*, en el cual, el amante sufre la pasión desbordante que siente por la dama y es tal que la imagen que se forja de ésta es como una gran luminosidad, la cual es difícilmente extingible. En este caso, Góngora parece seguir fiel el modelo petrarquista¹⁰² de brindarle al símil del volcán con el pecho del amante, sin embargo, parece como si los sentimientos del hablante comenzaran a fluir de tal manera que ya no puede callarlos. Se introduce con el vocativo “ingrata señora” el interlocutor a quien se dirige el hablante lírico, que sale del ensimismamiento expresado en el cuarteto inicial. La mención de la dama por la cual suspira da cuenta del desdén femenino.

⁹⁹ Vid., Góngora y la poesía culta del Siglo XVII, Ediciones el Laberinto, col. Arcadia de las Letras, Madrid, 2001, p. 128.

¹⁰⁰ Ciplijauskaité afirma en una anotación que el poeta quizá pudo basarse en unos versos de la *Jerusalén Liberada* de Torcuato Tasso “Io fontana saró di vivo foco...” que tiene relación directa con la pasión amorosa y es un tópico retomado de la tradición petrarquista y a su vez, Góngora lo relaciona comúnmente con la naturaleza y su descripción, Vid., *Sonetos Completos*, p. 148.

¹⁰¹ Vid., Federica Capelli, “Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo: entre simbología, mitología y visiones paisajísticas”, Edición digital a partir de Ignacio Arellano (ed.), *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm. 10 (2006), [Pamplona], Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, p. 61.

¹⁰² En el petrarquismo, es muy común observar que elementos como el fuego, el calor abrasador, las chispas entre otros, sean palabras que aluden a la voluntad del amante completamente nulo ante su dama, por ello, sienten ese malestar como un volcán que estalla sus más profundos sentimientos, que Dámaso Alonso llamaba como “Daños del amor”. Vid., “Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética” en *Seis Calas en la Expresión Literaria Española*, Gredos, Madrid, 1970, p. 87-88

En los versos anteriores, se advertía una gran congoja, nostalgia y tristeza por algún acontecimiento que ahora vemos resuelto en la no correspondencia de la amada. Ella es quien le ocasionó la profunda herida de amor y ha desatado un daño en él, por eso, sus sentimientos se reflejan en la imagen volcánica. Y la mención que se hace de la mujer no es más que una imagen fuerte y llena de agresión. Se le califica como “ingrata”, es decir, una dama desdeñosa y desagradecida que no se manifiesta ante un hombre que no hace otra cosa más que seguir suspirando.

Con esto, se resuelve que toda la circunstancia mencionada en el primer cuarteto y parte del segundo no es más que la exposición de la desgracia amorosa del amante, pues es por una bella mujer, que suspiraba con anterioridad¹⁰³. Siguiendo con esta explicación, en el verso sexto se ve la siguiente imagen en relación con la dama y el lamento que le profesa su amante: “el pecho mío”, pues, en esta ocasión, toda su pasión se remite hacia su corazón y esta frase entra en conjunción perfecta con los siguientes versos: “los suspiros lo digan que os envío, / si la selva lo calla, que lo siente” (vv. 7-8), los cuales siguen describiendo su situación y cómo él mismo le advierte a su señora la terrible congoja que lo embarga. Con las imágenes del volcán y la fuente se marcan la intensidad de dos sentimientos opuestos y mezclados: la tristeza y el amor y una vez que se ha descrito que el sentimiento del hablante es grande y que por ende lo lleva a emitir desde su pecho la queja, se advierte que es por una mujer desdeñosa. Tan es así que a ella misma le enuncia que, aunque no se encuentre presente, éste le seguirá ofrendando admiración con la frase “suspiros” y ellos son quienes transmiten el dolor.

¹⁰³ De nuevo y sin excepción, nos topamos con la descripción de una mujer desdeñosa en los poemas de Góngora, pues es claro, que retoma la tradición petrarquista de calificar a la dama como desagradecida.

Lo interesante en estos versos, es la imagen de la “selva” que utilizó Góngora. En este caso tiene relación entre el estado anímico del amante. Por una parte, la selva¹⁰⁴ puede ser interpretada como un lugar natural lleno de maleza y quietud, pero, por otro lado, puede ser interpretada como un sitio donde no existe manera alguna de poder comunicar algo, y esto se ve comprobado con la prosopopeya “lo calla”, es decir, la naturaleza parece ser que no ofrece eco a su dolor, pues no es propicia para ello, no se presta para anunciar su congoja, por ello es que guarda silencio. Esto va reafirmando de manera constante la desdicha y la soledad que siente este hablante, pues no queda mayor remedio más que seguir emitiendo su desdicha desde ese espacio hostil que no le brinda cobijo.

Entonces, durante los dos cuartetos, se enmarca la situación dolorosa del hablante puesta en su discurso, esto lo vamos notando claramente con las acciones que realiza: “En el caso de Góngora, lo “natural” es motivo de rechazo, el objeto de la sustitución, y ello desde el comienzo. Este lenguaje que aborrece *la palabra concreta* se organiza sobre el eje de las sustituciones y sobre la preponderancia (excluyente) de la función poética, es decir, el movimiento autorreferente del discurso”¹⁰⁵. Con ello, lo que se quiere proyectar, entonces es un paisaje bucólico, ideal para la declaración de los sentimientos del hablante lírico y también es evidente que su discurso se inclina a la tristeza.

¹⁰⁴ Aurora Egido ha realizado diferentes estudios sobre la posible explicación de la palabra “selva” en la poesía de Góngora. En algunos casos, este elemento no consiste en menciones hacia la naturaleza y se utiliza para mostrarnos ambientes bucólicos donde cada elemento es esencial y se relaciona con los sentimientos de los hablantes líricos. En el caso de la obra cumbre gongorina *Las Soledades*, la selva, más que un recurso natural, es expresivo pues muestra el rebuscamiento de las imágenes pictóricas del poema. En el caso del soneto analizado, es un elemento de apoyo al paisaje natural donde se desarrolla toda la exposición sentimental del amante.

¹⁰⁵ Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1981, p. 130.

Es por demás interesante ver cómo el autor recurre a una poesía paisajística para describir la circunstancia amorosa del hablante lírico, pues no es de dudarse que, de nueva cuenta, al igual que “Suspiros tristes, lágrimas cansadas...”, recurre a equiparar con la naturaleza, el dolor del amante se mezcla con la naturaleza y se combinan de tal manera, que los cuartetos nos exponen la melancolía del hombre inmerso en un lugar donde ese mismo espacio le sirve como elemento para enunciar su situación.

Para el primer terceto se continuará la exposición de la desgracia amorosa del hablante y los efectos que en él causa.

Cenefas de este Eridano segundo
cenizas son; igual mi llanto tierno
a la de Faetón loca experiencia.

(vv. 9-11).

Existe un acento antirrítmico en el nombre de Faetón que precede a la palabra “loca”. Además, hay dos encabalgamientos. Uno de tipo abrupto en los versos 9 al 10, que termina justamente antes de la quinta sílaba y de tipo oracional en los versos 10 al 11 que se da a partir de la adjetivación del llanto del amante.

Anteriormente, se realizó la mención de dos ríos importantes para el hablante lírico: el Duero y el Betis, ambos, contrarios, pero en el inicio de este terceto, se hace la mención a otro río: el Eridano y con esto, vemos una alusión mitológica que de nuevo sirve de apoyo para explicarnos la circunstancia desgraciada del amante.

Los versos noveno y décimo: “Cenefas de este Eridano segundo/cenizas son”, nos pueden dar la siguiente explicación. Si en un principio, la naturaleza era el espacio propicio

para la congoja amorosa, ahora existe una mención a un río infernal como el Erídano¹⁰⁶. Con esto, se nos quiere dar a entender que, el dolor del amante es tal, que ahora, todo el panorama natural y bello, se transforma en un ambiente hostil donde, parece ser que sus sentimientos son convertidos en cenizas.

Vemos entonces que, sin en los cuartetos la naturaleza era propicia para la explicación de la desdicha amorosa, en este terceto, la tristeza del amante se inclina a una desgracia, pues no existe la presencia de ese interlocutor, es decir, a quien le dirige su discurso, por tanto, la nula permisibilidad a ser escuchado ocasiona que esa imagen del llanto sea convertida en cenizas, pues es así como se proyecta este hombre. Es por ello por lo que la alusión mitológica al río Erídano se relaciona con la desgracia y la tristeza, más que con un ambiente natural, pues ésta se vincula más con el estado anímico del hablante. No obstante, la siguiente alusión que se enlaza de manera perfecta con el río Erídano y la desgracia amorosa es la siguiente: “igual mi llanto tierno / a la de Faetón loca experiencia” (vv. 10-11).

En este caso, vemos cómo la figura del personaje mitológico de Faetón embona claramente con la desdicha del hablante, pues a su anécdota amorosa, la encasilla como una “loca experiencia” y quien precisamente vivió cosa similar fue Faetón, quien, al tomar el carro de su padre, el dios Sol, lo condujo de manera imprudente, con lo cual se incendió y cae vuelto en llamas precisamente al río citado¹⁰⁷. Esto nos lleva a ligar lo citado con el infortunio del amante, pues éste, al no ser escuchado, piensa que es mal correspondido. Y por amar a una mujer inalcanzable, se da como resultado esa “loca

¹⁰⁶ Al río Erídano, también se le consideraba como un caudal infernal, pues era uno de los cinco ríos que conducían al Hades.

¹⁰⁷ *Diccionario de Mitología Griega y Romana, sub. voce., Faetonte.*

experiencia”¹⁰⁸, por ello es por lo que lo relaciona como una tremenda desventura¹⁰⁹. Como afirma el poeta Jorge Guillén en su texto *Notas para una edición comentada de Góngora*, en este poema, las imágenes de los ríos, las adjetivaciones y las alusiones, vuelven al soneto agresivo y como el afirma: “la metáfora se vuelve un gran orbe”, pues con la referencia a Faetón, la desgracia amorosa del amante es reforzada con seres no pertenecientes a lo real¹¹⁰. Pero más allá de esto, se da a conocer, de nueva cuenta, el sentimiento de la incomunicación de los sentimientos del amante, pues todo se vuelve polvo, es decir, la loca experiencia de haber amado a alguien sin correspondencia conlleva a una profunda tristeza que termina mal, es por esto por lo que el terceto vislumbra imágenes infernales y funestas.

Tenemos entonces que, en este terceto, las circunstancias para el hablante lírico cambian de manera repentina, pues, como ya se ha dicho, su situación sentimental es expuesta en un lugar natural que prontamente es invadido por la desdicha.

¹⁰⁸ “También el nombre, eufónico por lo demás, que evoca esplendor y brillo, sirve por su carga de tragedia, para traer, en cualquier oportunidad, una lección moral poco olvidable: la ambición y sus consecuencias”. María Elena Venier, “Entre las ruinas de su vuelo (de la melancolía de Faetón)”, *Actas del VI Congreso de la AISO*, 2002.

¹⁰⁹ Existen bastantes ejemplos en los sonetos amorosos de Góngora que ejemplifican la caída del sentimiento amoroso, con la caída del carro que conducía Faetón. Tan sólo en el soneto “Ya besando unas manos cristalinas” de 1582, se hace referencia implícita al mito en el último terceto:

“Si el cielo ya no es menos poderoso,
 porque no den los tuyos más enojos,
 rayos como a tu hijo te den muerte”.

(vv. 11-14)

Y también el soneto 73 (1584) Góngora retoma el tema de Faetón a manera de alusión mitológica indirecta en el primer cuarteto del poema, donde se afirma que la loca experiencia del amor mal correspondido es comparada como “un loco fin”, “un vuelo osado”.

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

(vv. 1-4)

¹¹⁰ Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 136.

En el segundo terceto, proseguirá entonces la descripción de la tristeza del amante y se abre marco para el final del poema.

Arde el río, arde el mar, humea el mundo;
 si del carro del Sol no es mal gobierno,
 lágrimas y suspiros son de ausencia
 (vv. 12-14)

En primer lugar, la alusión mitológica a Faetón prosigue en estos versos que se siguen relacionando con la situación dolorosa del hablante lírico quien, advierte de la ausencia de la dama por la cual suspira.

Toda esta desgracia sentimental que experimenta el hombre se condensa en la siguiente frase: “arde el río, arde el mar, humea el mundo” (v. 12), la cual, de nueva cuenta se relaciona con el dolor y el infortunio del hablante lírico. La imagen resulta pues, de algún modo violenta y funesta, ya que, al no poder comunicar el sentimiento a su dama nos indica que todo lo que siente, prontamente llegará a la temible precariedad de no ser escuchado, esto se ve demostrado con los verbos intransitivos “arde” y “humea”. Todo ese ambiente natural se irá sustituyendo por imágenes funestas. Pero, también podríamos decir, que este tipo de imágenes son el inicio de lo que después veremos en obras como el *Polifemo*, donde notaremos cómo el poeta describe paisajes bucólicos a través de elementos pictóricos. El autor Emilio Orozco titula a estas referencias como imágenes violentas, es decir, son rebuscamientos de alusiones mitológicas, las cuales son elevadas a un máximo nivel de complejidad y belleza¹¹¹. Aunque en el soneto, se relacionan en cuanto a la desgracia amorosa del hablante y marcan su estado anímico en un sentido trágico, pues

¹¹¹ Vid., Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, p. 138.

como el carro del joven mitológico, así no serán escuchadas sus emociones y vendrá un sentimiento de desolación donde lo que predominará será un estado de precariedad.

Resulta interesante cómo Góngora colocó los verbos relacionados, con los sustantivos que se van enumerando a manera de relacionar nuevamente el dolor del amante con la naturaleza: “arde” (A1) “río” (B1), “arde” (A2), “mar” (B2), “humea” (A3), “mundo” (B3)¹¹². Esto lo vemos enlazado con los versos siguientes: “si del carro del Sol no es mal gobierno / lágrimas y suspiros son de ausencia” (vv. 13-14). Aquí, el hablante advierte que, así como cayó el carro del Dios Sol en manos de su hijo Faetón, así serán sus lágrimas¹¹³ y sus suspiros, serán constantes por el infortunio de saberse solo, por ello es por lo que nos emite que sus sentimientos y lamentos son por la distancia de su amada.

Así, todas aquellas imágenes, metáforas y proyecciones paisajistas que nos describe el poeta en voz del hablante, es que se apagan y dan lugar a la inminente desgracia emocional que desemboca en tristeza y en ruinas.

Es aquí, el momento preciso para advertir que el poema, nos remite directamente a un estado de precariedad del hombre, pues su desgracia es la que nos permite observar, de nueva cuenta, un estado de incomunicación, ya que ese tremendo atrevimiento a querer ser correspondido por una bella dama se ha convertido en cenizas, en un temible escenario lleno de caos y de abandono. Si anteriormente era un espacio natural favorable para la descripción del sentimiento amoroso, conforme avanzan los versos, se crea un espacio de

¹¹² En poemas como “Si ya la vista de llorar cansada...” (1590), Góngora antepone sustantivos con adjetivaciones. Sin embargo, en el presente análisis es importante observar cómo antepone y enumera verbalizaciones a los sustantivos como un poderoso recurso estilístico para darnos a conocer la desgracia amorosa del hablante lírico.

¹¹³ “Pues, la lágrima, en efecto, es efecto mismo del amor - <lágrimas de amor> -, y en este sentido, es el único humor y el único gesto humano no sujeto a una doble lectura: la única leal e inobjetable evidencia de la nostalgia humana de un bien por siempre inalcanzable”, Fernando de la Flor, *op. cit.*, p. 284.

tristeza, donde lo que prolifera es el caos y la melancolía de un amante que, irónicamente no podrá comunicarle a su bella mujer las más profundas emociones que ella le causa.

Debido a que la dama, nunca aparece, más que por medio de la evocación es que podemos notar cómo este hombre, al no poder acceder a ella lo que le queda es recordar, revivir el momento para que sus sentimientos perduren. Lo más importante que no debemos dejar de lado, es que las descripciones que realiza Góngora en este poema parecen ser que van inclinando a una hasta una ligera adaptación de *locus horridus*¹¹⁴, donde todo se va llenando de retratos agresivos, caóticos para aquel que, sin dudarlo, prontamente se ve sumergido en una resignación profunda por no poder estar con su amada. Así, las imágenes y la conjunción entre agua y fuego lo que proyectan, es el equivalente perfecto de la temible desventura emocional. Todo se vuelve, metafóricamente en un incendio de sus más profundas pasiones que, a final de cuentas, se verán resueltas en polvo, por ello la frase “lágrimas y suspiros son de ausencia” (v.14) y con esto, el final nos emite su situación comunicativa.

Como en la mayoría de los sonetos amorosos gongorinos, jamás existirá un acercamiento entre los amantes, pues es de destacarse que la no correspondencia femenina es una constante entre ellos. Tal como sugiere Luján Atienza: “[...] en los poemas descriptivos, que podemos considerar como una narración estática, esta presencia del yo se hace más presente si cabe, hasta el punto de que estos textos se pueden interpretar sólo, como símbolos de estados interiores”¹¹⁵. Pero, más allá de querer mostrarnos un estado anímico personal, el poeta áureo le presta voz a alguien más para describirnos una situación

¹¹⁴ El *terribilis locus* o más comúnmente *locus horridus* es un tema literario y se define como el lugar opuesto al *locus amoenus*. A menudo es subterráneo, elevado o habitado por monstruos. Aunque toma nota de la descripción ambiente infernal, es un lugar de diversas experiencias sensoriales, en: <http://edpharus.blogspot.com/2011/01/el-locus-amoenus-y-el-locus-terribilis.html>

¹¹⁵ Luján Atienza, *op. cit.*, p. 160.

dolorosa, de congoja por la desdicha de no estar con su dama y que demuestra una constante nostalgia hacia el ser querido. Podríamos decir entonces que, a partir de una experiencia personal¹¹⁶, el poeta manipula el lenguaje de manera que se entienda que es una voz lírica distinta la que expresa el discurso¹¹⁷.

Y en este poema hemos visto claramente como Góngora dándole voz a el amante, se exponen los peligros del amor no correspondido y cómo éste poco a poco irá cayendo en la hostilidad y así como la “loca experiencia” de Faetón, el sentimiento amoroso caerá a la inminente desgracia, pues el atrevimiento a amar sin correspondencia equivale a la ausencia de la mujer amada.

3.3 Un ejemplo de poesía paisajística en Góngora.

Tenemos con este análisis otro ejemplo más de la incomunicación sentimental en los sonetos amorosos de Góngora. En el caso estudiado, se nota cómo en imágenes tan contrarias, pero con cierta relación, es que nos vamos encontrando en la situación de un amante que se limita a contemplar el paisaje donde regresa a seguir suspirando la desgracia amorosa, aunque, conforme avanza el poema, vemos que los retratos naturales se tornan agresivos, violentos y trágicos donde el paisaje bello, se convierte en un ambiente hostil donde lo predominante, es la desgracia del amante. Con ello, se observará su infortunio y no quedará remedio más que seguir suspirando a la distancia de su amada.

¹¹⁶ Esto sería si nos dejáramos llevar por lo que decía Salcedo Coronel en cuanto a que Góngora habla en este poema acerca de una mujer que lo desdeñó en Castilla o más allá y aventurado, cuando Robert Jammes cree que es por una bella mujer que le fue infiel en Córdoba cuando salía hacia Castilla.

¹¹⁷ Luján Atienza, *op. cit.*, p. 166.

En el primer soneto analizado en esta investigación “Suspiros tristes, lágrimas cansadas...”, se observó también un ambiente natural, pero, en ese caso, la ambientación fue cómplice en algún momento de los sentimientos que exponía el hablante, sin embargo, en “Cuantas al Duero le he negado ausente...”, hemos visto otro tipo de descripción natural, enfocada ahora hacia dos ríos, que conllevan a una vinculación sentimental de un amante que también, como en el primer poema citado, caerá en la adversidad amorosa, pues, en ambos casos, no existe un acto comunicativo recíproco entre los amantes, pero si un acto expresivo de los sentimientos de los amantes, los cuales, tienen la constante de la desgracia amorosa y por tanto, de un estado de precariedad.

Podríamos aseverar entonces que el acto comunicativo hacia la dama es un tema recurrente en su poesía, pues, es a partir de este punto que se puede defender que la soledad es la resultante de este acontecimiento, porque, si los amantes, en algún momento tuvieron contacto con sus mujeres, ellas son portadoras del desdén y eso conlleva al aislamiento del hombre. Pero, no poder emitir directamente hacia ella su molestia, tristeza o melancolía, lo único que queda es la queja constante a ese estado de precariedad que resulta a partir de esa falta de pronunciación de los más profundos sentimientos de los amantes.

Como varios críticos han advertido, no es de esperarse una novedad absoluta en la poesía de Góngora, más bien, existe una constante readaptación de tópicos de corte clásico y petrarquista, sin embargo, el poeta supo perfectamente darle un toque personal a cada uno de ellos. En el caso del presente estudio, es necesario indagar en el tema del daño amoroso que sufre el amante ante el desaire femenino y cómo el poeta lo describe de una manera en donde pueda vislumbrarse su sello. Si bien, y como dice Robert Jammes, la poesía juvenil de Góngora viene a reflejar lo que toda una tradición poética ya venía representando: la

asimilación de la literatura tópica¹¹⁸, no obstante, es necesario profundizar en la manera en cómo refuncionaliza cada uno de los temas comunes a los que recurrieron toda la pléyade de poetas españoles. Como se vio anteriormente, en el soneto es clara la presencia de un ambiente natural, que, como se ha reiterado, es herencia de la poesía clásica y que algunos indicios son herencia de Garcilaso, lo importante aquí era hacer notar cómo el poeta va dándoles una nueva función a cada uno de estos temas y cómo va tejiendo su propio universo poético, como lo afirma Raúl Dorra: “ En efecto, cuando se trata del interés por *lo natural*, esto es, por lo dado, se le confiere al lenguaje el poder de representación: la capacidad para dar cuenta, señalándolo o duplicándolo, de un mundo previo y (plenamente) significativo, organizado como una escritura pero al mismo tiempo independiente de la escritura”¹¹⁹. En el poeta tenemos todo un lenguaje representativo y ajustado a su tiempo y su modo.

Con todo esto, las alusiones, las imágenes y demás elementos ornamentales, se va entretejiendo un universo paradójicamente natural, como el espacio donde los amantes gongorinos expresan el temible lamento por su aniquilación amorosa.

¹¹⁸ *Vid.*, Robert Jammes, *op. cit.*, p. 128

¹¹⁹ *Ibid.*

CAPÍTULO 4.

“En el cristal de tu divina mano...” El encarcelamiento del amante.

4.1 Antecedentes.

El último soneto por estudiar en este trabajo es uno correspondiente al año de 1609. Para la crítica gongorina, estos años son cruciales, pues es cuando decide llevar a cabo la redacción de la *Soledad primera* y será a partir de este año que su producción lírica se irá guiando hacia lo que los críticos llamarán con los años el Gongorismo¹²⁰.

No obstante, también a partir de este año, los temas amorosos son mucho más fecundos y también comienza a notarse el tema de la soledad como una constante alrededor de toda su obra, no solamente como un recurso retórico, sino como un tema filosófico, donde no sólo el autor se cuestiona diferentes cosas de la vida misma, sino también le da voz a cada uno de sus hablantes líricos que, a final de cuentas, representan esa verdad autoral acerca de la existencia¹²¹.

Para estos años en donde Góngora comienza su consolidación como poeta, es que muchos críticos aseveran que toda la literatura tópica ha sido perfectamente asimilada por él y precisamente es de 1609 que se ha escogido el poema para el siguiente análisis: “En el

¹²⁰ Y es que el término *Gongorismo* como tal, se fue acuñando a partir del S. XX con los estudios de Dámaso Alonso y que después marcarán una tendencia muy marcada en torno a la producción literaria del poeta y que, posteriormente, sería un concepto manejado por todos los críticos gongoristas entre ellos, Robert Jammes, Begoña López Bueno, entre otros.

¹²¹ Al respecto López Bueno dice: “Por ahí le vendría la elaboración de un ideal vitalista en el que coincidirían un paisaje y un sentimiento: la Soledad. Una soledad habitada por valores opuestos a lo socialmente rentables y poblada tanto por los propios sentimientos y sensaciones, en lo vital, cuanto, en lo literario por la inveterada y riquísima tradición de lugares comunes (*Edad de oro, beatus ille, alabanza de aldea*) genialmente administrados y reelaborados. [...] Ciertamente que en esos años Góngora escribió poemas con variedad de registros propósitos, pero, el tema de la Soledad será determinante; y con su fin, el del ciclo”, *El poeta Soledad*, p. 10.

crystal de tu divina mano...”, donde se irá notando la increíble capacidad del autor para seguir refuncionalizando los tópicos petrarquistas de la dama, del amante, las armas de amor, etc. Pero también se ve cómo el poeta va superando sus propias barreras, hasta crear un soneto completamente petrarquista, pero con su sello personal donde un amante doliente ante el desdén femenino siente tanta pasión y falta de correspondencia de su dama, que no le queda remedio más que lamentarse tras esa prisión amorosa en la que vive.

4.2 Análisis del poema.

91¹²²

En el cristal de tu divina mano
de Amor bebí el dulcísimo veneno,
néctar ardiente que me abrasa el seno,
y templar con la ausencia pensé en vano.

Tal, Claudia bella, del rapaz tirano
es arpón de oro tu mirar sereno,
que cuanto más ausente dél, más peno,
de sus golpes el pecho menos sano.

Tus cadenas al pie, lloro al ruido
de un eslabón y otro mi destierro,
más desviado, pero más perdido.

¿Cuándo será aquel día que por yerro,
oh serafín, desates, bien nacido,
con manos de cristal nudos de hierro?¹²³

¹²² En el *Manuscrito Chacón*, corresponde al 104, en la edición de Ciplijauskaitė al 91.

¹²³ Esquema métrico: ABBA, ABBA, CDC, DCD.

En una lectura general del soneto notamos a un amante que oscila entre la idealización de su dama (llamada Claudia) y la enorme pena que ésta le ha ocasionado tras el desdén mostrado. Al igual que en “Suspiros tristes, lagrimas cansadas” y “Cuántas al Duero le he llorado ausente”, se puede notar la creación de un “yo” distinto al del autor, el cual, en palabras de Luján Atienza, de un “yo” pretendidamente *ficticio*. La mujer no hace acto de presencia, pues es claro que ésta se restituye a partir de los recuerdos del hablante¹²⁴ y es así como podemos dar cuenta de que ella lo ha despreciado y tras haberla conocido, éste se ve envuelto en una especie de aprisionamiento por la fascinación que experimenta hacia ella. Por este motivo, es que se siente profundamente atraído, pero, pronto se vislumbrará el acto de divinización de la amada, tras esas constantes admiraciones que le profesa, aunque jamás les corresponda a sus galanteos. Por ende, estamos ante un poema donde el tema central, es el apasionamiento del amante hacia una bella mujer que, en sentido simbólico lo ha encarcelado en la prisión amorosa, como se irá notando en cada uno de los versos.

En el primer cuarteto, tenemos lo siguiente:

En el cristal de tu divina mano
de Amor bebí el dulcísimo veneno,
néctar ardiente que me abrasa el seno,
y templar con la ausencia pensé en vano.

(vv. 1-4)

¹²⁴ En este poema, al igual que en “Suspiros tristes, lagrimas cansadas...” y “Cuántas al Duero le he llorado ausente...”, se puede notar la creación de un “yo” distinto al del autor, el cual, en palabras de Luján Atienza, de un “yo” pretendidamente *ficticio*.

En los primeros dos versos encabalgados oracionalmente, encontramos las siguientes aseveraciones. La primera es en cuanto a la imagen de la mujer, pero este retrato no irá enfocado hacia el rostro o la fisonomía completa de la dama, sino particularmente a su mano¹²⁵, adjetivada como “divina”, con lo cual nos hace pensar que ésta es perfecta y llena de belleza, aunque también nos podría remitir a la idea simple de pensar que la mujer, desde un principio, es elevada a lo divino y lo puro. La siguiente idea se conecta con el verso encabalgado que hace referencia al amor con el oxímoron “dulcísimo veneno”, el cual ha bebido¹²⁶ este amante y, por ende, se ha enamorado. Esto conlleva a pensar que se comienza a vislumbrar la pasión del amante por su dama, es decir, su voluntad se ve nulificada al grado de que, si posiblemente besó la mano de la mujer, ésta automáticamente prendió al hombre con sus encantos y, por ende, bebe el veneno del amor, que no es más que un acto de avasallar al hablante hacia ella y, por lo tanto, su ser se inclina poco a poco a alabarla.

La tercera cuestión es acerca a la imagen del amor que se observa en estos versos, pues no es vinculada con el sentimiento en sí, sino a la imagen de Cupido¹²⁷, éste es quien, de manera implícita, ha envuelto de amor al amante.

¹²⁵ Hay otro soneto en el cual las manos de la dama son adjetivadas con el elemento del cristal: “Ya besando unas manos cristalinas...” (1582). En este poema vemos que Góngora recurre a la imagen convencional del petrarquismo para adjetivar como bellas las manos de la amada y, al igual que en el presente soneto, esta imagen sirve para representar la belleza femenina, veremos que ambos poemas se inclinan a diferentes situaciones que enfrenta el hablante lírico, pero que ambas desembocan en el desdén de la mujer hacia su amado.

¹²⁶ El verbo beber se encuentra en primera persona del singular y esto refuerza la idea de que el hablante lírico es quien nos describe su situación amorosa y no recurre a ninguna otra voz lírica para explicarla.

¹²⁷ “Fue hijo de Venus y de Marte. En la poesía latina era llamado Amor. Según otra versión, fue hijo de La Abundancia y de Penia, personaje masculino que representaba la indigencia. No se debe confundir a Cupido con Eros. Se dice que Júpiter, previniendo de los desórdenes que Cupido iba a ocasionar, ordenó a Venus que se deshiciera de él, pero la diosa lo ocultó en un bosque, salvándolo. Tiempo después el niño adquirió una aljaba y un arco de oro con el cual disparaba dos clases de flechas: las de punta de oro inducían al amor y las de punta de plomo inducían al odio. Fue representado como un niño vendado de los ojos, armado con arco y carcaj lleno de flechas”. *Vid., Diccionario Mitológico, sub. voce., Cupido.*

En el verso tercero tenemos pues, la continuación del “veneno” de amor, ahora denominado con la metáfora “néctar ardiente”¹²⁸, el cual, ha llegado a su pecho y por lo tanto lo “abrsa” es decir, comienza a quemarlo. Con esto, nos percatamos de que, si bien el enamoramiento inició en primera instancia a través de la mano, la cual, presuntamente fue besada o tocada por el hablante, ahora, ese veneno¹²⁹ traspasa hasta llegar al pecho o “seno” del hombre, es decir, su corazón, y así sentirá como si se quemara por dentro debido a la persistencia del sentimiento. Por ello es por lo que podríamos aseverar que este verso nos remite claramente al tópico del *ignis amoris*, dado que al momento en que se experimenta la herida amorosa, el sentimiento llega directamente al corazón del amante. Experimenta los efectos del enamoramiento a partir del “dulce veneno” que portaba la mano de la dama, el cual ha penetrado a lo más profundo del hombre y por tanto lo ha aprisionado con sus encantos. Sin embargo, un deseo esperanzador del hablante surge en el verso cuarto al afirmar: “y templar¹³⁰ con la ausencia pensé en vano”. En primer lugar, el verbo templar, según el *Diccionario de Autoridades*, significa moderar o sosegar la cólera o el enojo, aunque más allá de eso, lo que nos afirma el amante es que si la mujer que ama, se halla lejos de su vista, quizá las brasas del amor se refrenen, pero vemos que no es así, porque el sentimiento sigue tan fulgurante y tan presente, que ni la distancia hace que el hombre piense en tranquilizarse, por eso el verbo se coloca en primera persona en pasado perfecto, pues al advertir: “pensé”, se alude a que éste creía que la ausencia de su dama, causaría un apaciguamiento de sus emociones, pero, por el contrario, de nada sirve porque más la

¹²⁸ El tópico de *ignis amoris*, es cuando el amante siente el fuego interior de sus más profundos sentimientos hacia su mujer y en este poema, no es la excepción. También se le denomina *flamma amoris*.

¹²⁹ El tópico de *la dulce herida* es muy recurrente en la literatura renacentista y posteriormente barroca, pues se vincula directamente con los efectos que la mujer ha creado en el hombre que la admira, ya sea por medio de sus ojos o, en este caso, por medio de su mano que es bella como el cristal.

¹³⁰ “Metaphoricamente vale moderar, sossegar la cólera, enojo, ò violencia de génio de alguna persona. Lat. *Temperare. Sedare*”. *Diccionario de Autoridades. sub. voce., templar.*

añora. Con esto, vemos que el primer cuarteto es una evidente y clara tendencia a las doctrinas del amor cortés, donde el ideal de amor se centra básicamente en la concepción que se tenía de la dama: “Se trataba de cortejar a la mujer, pero sin la esperanza de ser correspondido”¹³¹. Con el paso del tiempo, esta idea se fue modificando de una manera mesurada, pues es claro y evidente que, en el petrarquismo la mujer sigue siendo un objeto de amor por parte del ser que la admira y le profesa el sentimiento, sin embargo, vemos que ésta será elevada a un grado divino e inalcanzable, en muchos de los casos y, como se irá notando a lo largo de este estudio, en el soneto de Góngora, se seguirá con la idea de la no correspondencia amorosa: “Al no llegar a la carnalidad, el elemento espiritualizante fue preponderando en la lírica cada vez más, hasta llegar al *Dolce Stil Nuovo* de Dante y de sus contemporáneos. Como consecuencia de esa renuncia a la carnalidad resulta el aumento del deseo del objeto amado y, por consiguiente, la insatisfacción cada vez mayor por no conseguirlo”¹³².

Entonces, tenemos un efecto de musicalidad y fluidez alrededor del todo el cuarteto, ya que lo expuesto anteriormente acerca de la situación del hablante se da en los primeros dos versos del poema y los dos restantes, son la consecuencia ante ello.

En el segundo cuarteto, se observa lo siguiente:

Tal, Claudia bella, del rapaz tirano
 es arpón de oro tu mirar sereno,
 que cuanto más ausente dél, más peno,
 de sus golpes el pecho menos sano.

(vv. 5-8)

¹³¹ César Besó Portalés, “El sentimiento amoroso en la Cárcel de Amor”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, No. 21. 2002.

¹³² *Art., cit.*

En estos versos, permanece la *descriptio* de la dama, convencionalmente llamada como Claudia y adjetivada como bella. Pero al llegar a los versos encabalgados 5 y 6, se nota claramente uno de los tópicos más recurrentes en la literatura renacentista: las armas de amor. En primer término, tenemos el hipérbaton que advierte: “del rapaz tirano / es arpón de oro tu mirar sereno”, la cual quedaría de la siguiente manera: “tu mirar sereno es arpón de oro del rapaz tirano”. Esto explica algunos detalles importantes. El primero es en cuanto al arma de amor, puesta evidentemente en la mirada de la mujer, que es calificada como “arpón de oro”. Aquí vemos que aun con el paso de los años, Góngora sigue utilizando las armas amorosas para justificar la profunda herida de amor que ha sufrido el amante por parte de la mirada de la mujer, que, como lo ha venido estudiando la crítica en torno al autor, éste poco a poco da su propia perspectiva a esta clase de elementos petrarquistas para reforzar la idea de la no correspondencia amorosa. Al respecto, Dámaso Alonso comenta, a grandes rasgos, que el tema de las armas de amor en la poesía gongorina es retomado en sus primeros años como un recurso extraído de Petrarca y que, con el paso del tiempo, fue refuncionalizando con variaciones mínimas en el desarrollo de estas imágenes simplemente para atraer al lector¹³³.

En este poema, la diferencia radica en cómo coloca la imagen del arma amorosa y, sobre todo, se nota la inmersión de una alusión o circunloquio que da significado a la frase “rapaz tirano”¹³⁴. Se habla entonces de una perífrasis alusiva a la figura mítica de Cupido,

¹³³ Vid., “La correlación en el petrarquismo” en, *Seis Calas en la expresión literaria*, p. 103.

¹³⁴ Existen otros poemas de Góngora donde se habla del rapaz Cupido y el amor, como un tirano. Tenemos el Romance de 1580 que dice:

Ciego que apuntas y atinas,
caduco dios, y **rapaz**,
vendado que me has vendido
y niño mayor de edad:
por el alma de tu madre,
que murió, siendo inmortal,

pues con la imagen de la mirada femenina vista como “arpón de oro” ha logrado (metafóricamente) enamorar al amante. Ella es quien logra aprisionar con sus ojos al enamorado, aun así, el hablante alude a la figura del niño alado como “rapaz” y además se le adjetiva como “tirano”. Entonces, la figura del niño alado de la mitología se vislumbra como alguien que le ha quitado su voluntad, es decir, ya no puede decidir alejarse de su amada y también se podría aseverar que la imagen es de alguien cruel. Vemos así, cómo esta perífrasis alusiva sirve como un poderoso recurso conceptista en la poesía amorosa gongorina y dota de belleza ornamental la desdicha del amante:

Góngora siente la necesidad de comunicar a la representación del objeto una plasticidad, un coloreado relieve, un dinamismo que la palabra concreta no puede transmitir. Considerada así la perífrasis gongorina, responde a la misma razón que produce la metáfora. Y cae dentro del doble juego del que hablábamos al principio, puesto que, si elude la noción escueta y la palabra correspondiente, es para sustituirlas por una alusión descriptiva que permite atraer a primer plano algunas cualidades del objeto que tienen mayor interés por ser cualidades bellas (o si no, como hemos de ver más tarde, por ser las que le incluyen dentro de las formas tradicionales del pensamiento grecolatino). En la perífrasis alusiva, pues, se evita la palabra y se conserva la noción; pero ya no la noción escueta, sino compleja, cargada de atributos que la hacen interesante¹³⁵.

Con estos planteamientos podemos decir que los primeros versos de este poema nos plantean, en un primer plano, la convencionalidad de la poesía renacentista, esto es, calificar a la mujer como bella, con manos de cristal, de las cuales, el amante bebió el veneno de amor y cómo, a partir de su mirada, la voluntad del hombre se ve nulificada, pues el amor que siente por ella, le impide dejarla. Por esto es por lo que pensaba que la ausencia le daría un cierto alivio a su pena, pero paradójicamente se comienza a ver que no es así, su malestar va en aumento. Esto se refuerza en el verso sexto en donde

de invidia de mi señora,
que no me persigas más.
Déjame en paz, Amor **tirano**,
déjame en paz.

(vv. 1-10)

Y también la letrilla de 1592 “Ya no más, ceguezuelo hermano, ya no más...”.

¹³⁵ Dámaso Alonso, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora” en, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 96.

prosigue la descripción de los ojos de la amada vista ahora como un “mirar sereno”, pero al llegar a verso séptimo se describe la terrible situación que vive el hablante y que viene a fortalecer la paradoja antes mencionada: “que cuanto más ausente del, más peno”. Es decir, se halla completamente solo emitiendo sus lamentos por la ausencia de su dama y lo único que le queda por comunicar es esa pena tan terrible que vive tras la ausencia deliberada de la mujer, pero también, sumergido en el recuerdo de cómo ella logró enamorarlo. Esto se ve reflejado en la frase del verso octavo: “de sus golpes el pecho menos sano” (v.8), que nos da la vuelta hacia el tremendo golpe que le dio la dama y el inevitable apasionamiento por ella. Así, ahora, se encuentra cada vez más débil e insano. Lo más importante es que los dos cuartetos resultan relacionados entre sí, pues en el primero, el enamorado advertía que fue en vano el querer ausentarse deliberadamente de su mujer, pues la pena aumentó y en el segundo cuarteto, esta idea se ve reforzada, pues la voluntad del amante va en descenso al afirmar que entre más lejos de ella, aumenta su tristeza. De ahí que sea, precisamente su pecho, la imagen que lleva toda esa congoja amorosa.

Esto nos remite a considerar que, en el soneto, Góngora plantea la cuestión acerca de que, en el amor, el sufrimiento es una especie de “tributo” hacia la mujer. Y lo que hemos podido analizar en estos versos es una muestra de ello, dado que, a pesar de que el hablante siente una tremenda pena por no estar con su mujer, el sentimiento de dolor es completamente válido, pues sólo así podrá demostrar su constancia amorosa. Esta idea es claramente vinculada al *Dolce Stil Nuovo*, pero también, se ha visto un elemento que se rige por el precepto petrarquista que son los ojos de la mujer, quienes envuelven al amante, invaden su corazón y como resultado, viene la herida de amor. Para otros poetas como Guido Cavalcanti, el amor es dañino, que no hace más que perjudicar al hombre. Y es en

estos versos primeros como nos damos cuenta de que el poeta se encamina a la misma idea, sin embargo y anticipadamente, podemos decir que, el amante, se verá envuelto en una cárcel terrenal y amorosa por parte de su amada. y esto lo vemos a partir del primer terceto:

Tus cadenas al pie, lloro al rüido
de un eslabón y otro mi destierro,
más desviado, pero más perdido.

(vv. 9-11)

De nueva cuenta, vemos un encabalgamiento de tipo oracional y una ruptura tonal en la palabra “rüido”, ya que, se logran las once sílabas requeridas.

Pero también vemos aquí, el total aprisionamiento metafórico del amante se ha dado pues la frase “Tus cadenas al pie” (v. 9) da cuenta de ello y también nos conlleva hacia otro tópico literario utilizado desde el amor cortés, el Romancero y la lírica provenzal: el enamorado como prisionero. Esto quiere decir, en primer lugar, que la mujer ha logrado quitarle toda su voluntad al amante y por ello le ha puesto metafóricamente esas cadenas en los pies y en segundo lugar, con esta imagen el hablante se vuelve un prisionero del sentimiento amoroso, tan es así que no le queda remedio más que emitir en su discurso que “lloro al rüido de un eslabón y otro mi destierro” (vv. 9-10), pues pareciera ser un esclavo más que profesa amor sin recompensa y vemos cómo se va fortaleciendo esa dura experiencia del sentimiento no correspondido, pues la imagen del hombre se nos muestra, de manera alegórica a un prisionero que, entre más recuerda a su mujer, más pena por ella y las cadenas parecen ser ese eco de la pena que lo embarga y como consecuencia, su llanto va en aumento.

Con esto, se da cuenta de cómo el sentimiento amoroso envuelve la voluntad del amante hasta volverlo un esclavo, el cual expresa un duro penar, un desconsuelo profundo que desemboca en llanto incesable por ella, pues entre más la añore, mayor será el dolor que experimentará, sin embargo, como hemos dicho, este sentimiento es completamente válido. Todo lo expuesto, nos hace pensar en las teorías del amor cortés que exponían al enamorado como un vasallo de su dama, de la cual no puede escapar, pues el amor es tan grande que pareciera como si este hombre se encontrara en una cárcel de amor, en la que sólo lo puede liberar su amada. “El enamorado es incapaz de concebir que pueda apagarse su pasión y que volverá a recobrar su independencia emocional, por consiguiente, aseguran a sus amantes una fidelidad perpetua”¹³⁶.

Por tanto, y como se ve en estos versos, el hombre se ha vuelto un vasallo ante su dama, a la que le rinde culto. Es por medio de su belleza que ella misma es quien nulifica la voluntad del hombre que, hasta este momento parece ser así y, además, hemos visto que esa paradoja entre la lejanía y el recuerdo, son las que ocasionaron que el hablante lírico se sienta cada vez más apesadumbrado por la ausencia del ser amado. El recordarla hace que se sienta más enamorado de ella y, por otro lado, la lejanía le ocasiona el mismo efecto, por ende, se siente cada vez más como un esclavo de ella. Es claro que, en este poema, la inconveniencia de estar con su mujer es tan clara que el amante, jamás será querido: “Las causas de dicha imposibilidad son, por una parte, la concupiscencia, que comporta la falta de reciprocidad amorosa; por otra, la intervención únicamente de la memoria y de la

¹³⁶ César Besó Portales, *art. cit.*

imaginación: incapaces ambas de hacer la abstracción que permita <contemplar> intelectualmente y, por tanto, amar”¹³⁷.

Es así, como en este terceto, Góngora nos plasma a un hablante aislado en su condición sufriente de eterno suspirar por una mujer que jamás se manifiesta. Además, al momento de aprisionarlo con sus encantos, ella es quien lo obliga a admirarla eternamente, encerrado en una dura cárcel y atado a cadenas que le provocan dolor perdurable. Es aquí cuando viene otra imagen relacionada con la cárcel de amor, pues el hablante admite encontrarse “desterrado” y evidentemente la mujer que lo ha desdeñado no le corresponde y ante tal circunstancia, él queda vedado para alcanzarla y amarla completamente. Sólo por medio de su memoria es que podrá quererla, por esto, las cadenas representan y refuerzan a la imagen del destierro, tan usada ya desde el Medievo hasta el Renacimiento y en el poema gongorino, no es exenta de representar el desdén femenino hacia el hombre que le profesa amor¹³⁸. Al final del terceto, es que seguimos viendo el dolor del hablante puesto ahora en otra imagen que fortalece más su condición de sufrimiento: “más desviado, pero más perdido”. Ante el aprisionamiento femenino y ante la tremenda desgracia que le produce el desdén al amante, éste decide proseguir con su congoja y así, el tópico de la cárcel amorosa cobra mayor fuerza pues es evidente que el hablante entra en una desesperación, pues ya no haya cómo liberarse de ese sufrimiento que le provoca la ausencia de su amada. Es por esto, que se nota un cambio en el estado anímico del hombre. Pues es de notarse que, en los

¹³⁷ Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 193.

¹³⁸ En otro soneto amoroso de Góngora (“Si ya la vista de llorar cansada”) de 1594, se nota la imagen del destierro, vinculada hacia el desdén femenino:

Cuando de vuestro dueño soberano
merezcáis ver la celestial persona,
representadle mi destierro duro.

(vv. 12-14).

cuartetos, su tristeza era preponderante, pero a partir de este terceto, comienza a sentirse desesperanzado, ya que no haya una posible salida a tanto dolor.

Es entonces que se ve ciertamente a un amante que sufre constantemente, pero de algún modo, se inquieta al sentirse perdido, cansado de tanto peregrinar por el camino de sus sentimientos sin recompensa.

Esta imagen de la desesperación del amante por encontrar salida a su enfermedad amorosa se confirma completamente con el remate del soneto:

¿Cuándo será aquel día que por yerro,
oh serafín, desates, bien nacido,
con manos de cristal nudos de hierro?

(vv. 12-14)

La pregunta retórica que abarca todo este terceto, en un sentido general, nos transmite que el hombre lo que busca en realidad es liberarse de esas cadenas, de ese sentimiento obsesivo. Por un lado, la dama será relacionada con la imagen de un “serafín”, es decir un ser celestial, cosa no rara para calificar a la fémina y que tiene vínculo con el *Dolce Stil Nuovo*. Recordemos que los ángeles sirvieron de imagen convencional para las damas descritas en la poesía renacentista, sin embargo, Góngora utiliza una imagen poco común para refuncionalizar el tópico de la *donna angelicata*. En el caso de este soneto, se utiliza la imagen de un serafín, el ser celestial que pertenece al orden más alto de la jerarquía angelical. Lo curioso de estas criaturas celestiales es que son las más cercanas a Dios mismo y por ende fueron hechas a imagen y semejanza de él, por lo tanto, aman lo que sea divino, además de poseer una belleza incomparable, aunque, como se entiende en el cristianismo, sólo seres elevados pueden verlos¹³⁹.

¹³⁹ Los serafines son conocidos como “flameantes llamas del rayo” o “rayos de fuego del amor”. Poseen tres pares de alas: con el primero tapan su rostro, pues sólo Dios los puede ver, con el segundo vuelan y con el

Con esta imagen, no solamente se endiosa a la mujer, sino que se le considera como inalcanzable para este hablante que sigue emitiendo su tristeza por no poder acceder a ella y entendiendo eso, es que se pregunta si alguna vez ella misma lo liberará de las cadenas y de esa prisión amorosa que lo envuelve, es por esto por lo que experimenta desesperación, porque lo que desea es sentirse libre de tanta pena que siente.

Es así como la *interrogatio* nos muestra, en primer plano, la mención hacia la dama, pero también la constante pregunta del hablante lírico a que ¿cuándo será el día en que este bello serafín cometa el yerro¹⁴⁰ de desatar los nudos de hierro (en correlación con la frase del verso noveno: “cadenas al pie”) con su mano de cristal y él pueda ser libre de ese sentimiento tan obsesivo y constante por una mujer que no le corresponde. En el momento en que el poeta se refiere a la amada con el apelativo de “serafín” le dota un grado divino máximo y es cuando ésta se ve dotada de fe y caridad, y, como es claro y evidente en el poema, el amante se vuelve un esclavo de amor, mucho más que un siervo, porque alrededor de todo el poema, se nos proyecta a un hombre que con sólo haber mirado a su dama, ésta lo aprisiona con su belleza de manera tal, que, se siente impactado, pero aprisionado en esa cárcel metafórica que lo encierra en un eterno dolor. Sin embargo, aun cuando el amante adora a su bella mujer, se pregunta si ella misma será quien venga a liberarlo de tanto sufrimiento. Al momento de cuestionarse cuándo será liberado, entra el

tercero cubren sus pies, pues simbolizan la eterna humildad y el amor a Dios. En el *Deuteronomio* 8:15, el nombre de Serafín significaba “picadura de serpiente ardiente”, por eso, muchas veces se les vinculaba o comparaban con serpientes de fuego. Y en el *Apocalipsis* 4:8 se decía que estos seres no dejaban de cantarle al Señor. Pero también, en el *Diccionario de Covarrubias*, se dice que los serafines eran seres encendidos de fuego, pues eso significaba su raíz en hebreo. *sub. voce. serafín.*

¹⁴⁰ “Falta, ù defecto cometido por ignorancia, ò malicia contra los preceptos, y reglas de algun arte: y absolutamente contra las leyes Divinas, ò humanas. Viene del Latino *Error*, que significa lo mismo”. *Diccionario de Autoridades. sub. voce. yerro.*

sentimiento de la incomunicación pues no hay respuesta ante su desdicha y como consecuencia, existirá un tono de reclamo hacia ella.

Lo más interesante de este terceto es la bimetración por términos semejantes del último verso y que contrasta perfectamente la imagen de la amada “con manos de cristal” y con la imagen del hablante lírico “nudos de hierro”. Esto viene a enmarcar y terminar de manera magistral el soneto, pues alrededor de él se fue entretejiendo un contraste entre la belleza suprema de la mujer y la esclavitud del amante y ambas, siempre contrapuestas, pues si ella es quien con su hermosura aprisionó al hombre, éste desea, a final de cuentas, liberarse del amor que le profesa. El crítico Alexander Parker, afirma que, en el Amor Cortés, se parte de la idea de que el sufrimiento amoroso es completamente válido, pues el hombre necesitaba amar de ese modo para sentirse digno de ser valorado. “El amor es sufrimiento, pero el amante no puede huir porque no puede abandonar a su dama; forzado a amar sin recompensa, su vida se convierte en una muerte en vida que hace que la muerte misma pase a ser algo deseado vehementemente como liberación del sufrimiento mismo; al contrario, le da bienvenida como medio para probar su amor”¹⁴¹. No obstante, y entrando en discrepancia con lo dicho por Parker, en el soneto se observa que el mismo hablante emite en su discurso el enorme deseo de liberarse del sufrimiento que le provoca su mujer y con este argumento vemos que Góngora no siguió al pie de la letra las doctrinas del amor cortés, sino que, además se llega a desvincular mínimamente con las mismas, pues no se conforma con describirnos el endiosamiento de la mujer, sino que nos muestra a un amante que se atreve a cuestionarse si realmente vale la pena tanto dolor, pues es evidente que lo que anhela en el remate del

¹⁴¹ Alexander Parker, *La filosofía del amor en la literatura española*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 33.

poema, es liberarse de ese sentimiento que poco a poco lo lleva a la temible desgracia sentimental.

Es así como se ha visto que el soneto cumple con la idea de no terminar con un amante que sufre dolor constante, por el contrario, se desea su liberación ante la congoja que manifiesta pues tanto dolor ya no es posible. Entonces lo que proyecta el poema, es un deseo por no seguir sintiendo la enfermedad amorosa y esto viene a romper mínimamente con los preceptos del Amor Cortés. Como se dijo anteriormente, en esta doctrina, el amor conlleva al aprisionamiento del amante y éste, de alguna forma sentía que ese dolor era válido y placentero, pues así confirmaba el sentimiento por su dama. En el caso de este soneto, el inicio si nos muestra el detalle de la validez de la emoción del hombre, pero de ningún modo el hablante expresa que su malestar le provoque placer, más bien lo lleva inminentemente a la desgracia y la desesperación por no poder amar a su mujer, por esto, exige que sea ella misma quien lo libere de esa pesadumbre sentimental, pues el desengaño amoroso que surge por la no correspondencia es tal, que el amante reclama ser liberado de tal pasión amorosa que lo llevó al infortunio y la soledad. No obstante, el acto de la incomunicación se hace presente, al no poder comunicarle directamente a su amada, el deseo por sentirse liberado del sentimiento que le profesa.

Con lo expuesto, vemos en este soneto amoroso, que más allá de una relación inexistente en correspondencia entre hombre y mujer, se cumple una vez más, uno de los tantos temas de los poemas amatorios gongorinos: el lamento del amante que le profesa amor a su bella dama, pero, además, se nos muestra cómo el sentimiento amoroso aniquila a un hombre desesperado al sentirse perdido ante tanto dolor y es así como emite ese reclamo de que la mujer que ama lo libere de las cadenas que le impiden sentirse libre.

Pero, lo que podríamos concluir también es que entendiendo el contexto en el cual fue compuesto este soneto es que, más allá de plasmarnos una relación de no correspondencia entre los amantes, Góngora va más lejos todavía porque no se trata de entender el amor desgraciado de un amante que profesa llanto, sino más bien, de entender que en algunos casos, el amor es un sentimiento que aniquila la voluntad de quien se ve envuelto en él, pero ante el temible desengaño, lo que queda es pedir, suplicar o reclamar que el ser al que se ama, sea quien nos libere de la obsesión por alcanzar la correspondencia amorosa.

Podríamos decir entonces que el poeta cordobés jamás se conforma con lo establecido por otros poetas, siempre refuncionaliza y brinda su sello personal a su poesía, pero, en un período barroco donde la inestabilidad y lo perenne de la vida están constantemente presentes, no es de dudarse que Góngora quiera hacernos ver también la temible fugacidad del amor en voz de sus hablantes que jamás tendrán una correspondencia sentimental con sus damas.

A través de la belleza femenina y cómo ésta produce efectos de sufrimiento en sus amantes, es que el poeta áureo justifica su propia visión de la vida y el pensamiento barroco, es a través de esos desengaños amorosos que nos da su punto de vista sobre las emociones humanas, que como todo lo terrenal, son fugaces y efímeras, pero sólo a través de la contemplación de ellas y frente a la soledad de sus amantes, es que tenemos la fragilidad de los sentimientos humanos, puesta en un amante que ante todo y como el hombre barroco, proyectan desconfianza y se previenen ante esa fugacidad de la vida, por lo que desean buscar la libertad de las cadenas que los aprisionan para amar y pensar en libertad.

4.3 La cárcel amorosa “En el cristal de tu divina mano...”.

En el anterior estudio, hemos visto cómo Góngora realiza un soneto donde lo predominante, es la exaltación del amor que el hablante lírico profesa por una bella dama, la cual, jamás se presentará ante su amante para corresponder a sus galanteos.

El soneto sigue siendo una clara representación de las adaptaciones a los tópicos literarios de la época del autor y vemos con ello, la increíble capacidad de refuncionalización que emplea el poeta en cada uno de los poemas estudiados en esta investigación.

A diferencia de otros sonetos amorosos, en este caso se nos da a entender que alguna vez el hablante lírico tuvo un contacto cercano con su mujer. Pero existe un momento donde la indiferencia de la dama hacia él provoca efectos devastadores en el estado anímico del amante y éste emite su discurso desde la desgracia, desde ese punto de quiebre donde su amor no es correspondido y desemboca en un lamento constante que equivale a la prisión amorosa desde la cual seguirá pronunciando la desgracia en la que vivirá. Sin embargo, es hasta el final del poema que veremos un revés, pues el amante quiere ser liberado del sentimiento amoroso, cosa poco común, pues estamos acostumbrados a amantes que perviven desde su dolor al no poder acceder a sus mujeres.

Este poema amoroso, como afirma el crítico Antonio Gargano sigue mostrando la gran influencia del petrarquismo en el poeta áureo, pero es su capacidad creadora la que nos proyecta una vuelta de tuerca hacia los tópicos renacentistas y con esto, nos brinda un soneto lleno de imágenes que, a simple vista, muestra imágenes petrarquistas convencionales, pero simplemente es el punto de partida para la composición de un poema

lleno de belleza ornamental y esteticismo. Tal como dice José María Micó: “constata cómo algunas de las imágenes más desgastadas de la tradición petrarquista podían configurar, a partir de las modulaciones de Garcilaso o Herrera, nuevos significados mediante el afinado uso de ciertos cultismos”¹⁴².

No obstante, más allá de la estética ornamental en su poesía amatoria, Góngora trata el tema de la desgracia amorosa del amante desde una perspectiva de lamento constante y sirve de pretexto perfecto el encarcelamiento de éste a partir de la no correspondencia femenina y se cumple con esto lo que se quiere demostrar en la investigación: la incomunicación de los sentimientos amorosos del hablante, que, en un momento dado, desemboca en ese estado de soledad y desavenencia. Pero, en este poema, vamos mucho más allá, pues Góngora nos propone la liberación del amante, pues ante tanto dolor, brinda voz a ese hablante para reclamarle a su dama que lo libere de ese amor obsesivo y enajenante.

Aunque los sonetos amorosos sean catalogados por la crítica gongorina como de “juventud”, es digno de valorarse cómo el poeta va desarrollando el tema del amante sufriente frente al desdén femenino. Pero, también es prudente mencionar que existen estudios que comienzan a desmitificar esa imagen de Góngora como “frío” o fiel seguidor de las formas poéticas establecidas, como ha sido en el caso del presente estudio donde vemos cómo el poeta sigue consolidando su universo poético cargado de bellas imágenes frente a la temible desgracia sentimental de hablante lírico.

¹⁴² José María Micó, *Para entender a Góngora*, Acantilado, Madrid, 2015, p. 356.

CONCLUSIONES

En el presente estudio, se han analizado cuatro poemas amorios de Luis de Góngora y hemos observado en cada uno de ellos, uno de los tantos temas inmersos en sus sonetos amorosos: el lamento del amante y la soledad que vive a partir del desdén femenino.

Estos poemas fueron estratégicamente seleccionados a partir de una lectura minuciosa de los cuarenta y cinco sonetos gongorinos donde el tema amoroso es expuesto de distinta manera. En el caso de “Suspiros tristes, lágrimas cansadas...” indica los inicios del autor como autor de poesía de corte amorio, sin embargo, comenzamos a vislumbrar mínimamente la adaptación de tópicos literarios, como lo seguiremos notando “Con diferencia tal, con gracia tanta...”, “Cuantas al Duero le he negado ausente...” y “En el cristal de tu divina mano...”. Y a pesar de los distintos años de composición de estos poemas: 1582, 1584, 1596, 1609, respectivamente, es de considerarse el tema de la imagen del amante como igual de importante que el de la dama, pues es en ambos donde recae el sentimiento, pero opuestos entre sí, pues mientras la mujer es definida como el “objeto de amor”, el hombre es quien lleva la misión de ser aquel siervo de amor, como quien emite sus sentimientos a la amada que, casi siempre, no corresponderá a los galanteos de su amante y que, en otras ocasiones, ni siquiera hace presencia física ante él, por ende, el amante se dedica a estarla recordando para mantener vivo el recuerdo de su mujer.

En el primer soneto, se notó cómo el poeta plantea la situación desgraciada de un amante envuelto en la imagen de los suspiros y el llanto, pero también se fue notando cómo se recrea el ambiente propicio para la desdicha y cómo a la vez, éste se volverá contra él,

todo con el objetivo de mostrarnos a un hombre completamente solo, inmerso en un espacio donde no existe más que la naturaleza que le acompaña en su congoja sentimental y por tanto, no quedará otra cosa que la nula permisibilidad de comunicarle su malestar a la mujer. En el segundo poema, más allá del retrato del ruiseñor desdichado ante la congoja amorosa, se analizó de igual manera la imagen del amante que por más cantos melódicos que emita a su amada, ésta jamás se restituye a aquel lugar a corresponderle, simplemente permanecerá ausente. En cuanto al tercer soneto, Góngora no se conforma con una mera descripción espacial del ambiente propicio para la desdicha del amante, sino que además juega con imágenes violentas de manera tal, que nos proyecta que el amor es un sentimiento que, peligrosamente lleva al sepulcro en el ancho mar de la tristeza a un hombre apesadumbrado que se restituyó al lugar donde ocurrió la inevitable “herida de amor”. Y en el último soneto notamos una leve tendencia al endiosamiento de la amada, pero que, curiosamente, hace que el amante se pregunte si realmente vale la pena seguir con su sentimiento hacia ella, o mejor que ella misma sea quien lo libere de su prisión sentimental. Sin embargo, algo que es sumamente importante y que los críticos a la obra de Góngora no han volteado la mirada es hacia el acto comunicativo por parte del amante hacia su dama.

Es por esto, que los estudios se inclinaron a analizar la postura masculina vista desde una perspectiva de amante solo, pues en todos los poemas, la constante es la de un solitario que se limita a describir su desgracia amorosa y cómo, en algunos casos, el espacio natural es propicio para el lamento, o bien en otros, se vuelve contra él y confirma su infortunio, por tanto, no queda más que una soledad amorosa inevitable.

Para esto, fue menester recurrir al acto enunciativo de los cuatro amantes en estos poemas, pues cada uno emite su discurso de manera distinta. Si estudiamos los poemas amorios gongorinos desde la perspectiva de la enunciación, cada uno de ellos nos ofrece un universo de significados, de códigos y mensajes que colocados estratégicamente y leyendo profundamente es que encontraremos el más cercano mensaje que recibimos como lectores. Con todos los elementos analizados en el soneto, con todas las convenciones, la estructura y el estilo es que nos damos cuenta de que un poema por sí solo ya es un mundo representativo: “La poesía, en fin, ni crea un código nuevo (en el sentido de un lenguaje especial) ni necesita de otros códigos para ser entendida en una medida mayor que cualquier otro tipo de comunicación. La poesía usa el código de la lengua para comunicar el rango de efectos que le es propio”¹⁴³. Por ello es que se mencionan a los amantes como hablantes líricos, pues en ellos recae el mensaje que quieren emitir utilizando este código, sin embargo, el acto comunicativo se da a partir de la nula permisibilidad femenina en escuchar las dulces palabras que estos hombres les ofrecen y como resultado viene la soledad sentimental, pues jamás existirá un encuentro entre los amantes, por el contrario, estos hablantes quedan inmersos en espacios llenos de elementos que fortalecen ese sentimiento de congoja e inmensa desdicha y como consecuencia las damas permanecen inaccesibles a los cantos y las palabras que emiten sus amados. Atinadamente Ángel Luján Atienza utiliza este término para designar a los hombres como aquellos que emiten su discurso desde diferentes aristas y en el estudio de cada uno de los poemas amorosos, se pudo dar cuenta de qué tipo de hablante es cada uno de los amantes y todos llegan a un mismo punto: la increíble capacidad de Góngora de verse

¹⁴³ Luján Atienza, *op. cit.*, p. 92.

envuelto en cuatro diferentes voces que dan su punto de vista acerca del sentimiento amoroso y cómo cada uno de los discursos emitidos proyectan una misma cosa: la nulidad de ser escuchados por sus mujeres.

Si bien los críticos se han enfocado en demasía por la imagen de la mujer y cómo es descrita en cada uno de los sonetos amorosos gongorinos, es igual de digno ir enfocando la mirada hacia el retrato de los amantes masculinos, pero como en este estudio, a la pintura de sus más bellos y profundos sentimientos.

Ciertamente los poemas analizados contienen y cumplen, en cierta medida, con elementos heredados de poetas anteriores al autor y se ubican dentro de convenciones petrarquistas, pero, es importante dar a conocer cómo el poeta da cauce dentro de esa tradición y poco a poco se inclina hacia su propio estilo que después se notará en mayor medida en sus obras cumbre como las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo*. En el caso de “Suspiros tristes, lágrimas cansadas...” y “Cuantas al Duero le he negado ausente...” vimos dos distintos planos espaciales donde el amante emitirá su discurso doloroso. Por un lado, un paisaje boscoso y por otro, un caudal donde el hablante lírico se siente propenso a expresar su discurso amoroso no correspondido y se observó cómo estos lugares se van volviendo espacios llenos de desgracia y lamentación perpetua. Y en el caso de “Con diferencia tal, con gracia tanta...” y “En el cristal de tu divina mano...” más que el espacio natural, es la expresión sentimental en soledad que experimentan estos dos amantes y cómo Góngora se preocupa en proyectarnos la temible tristeza que sufren estos amantes inmersos en el aislamiento de sus más recónditas emociones. Lo más importante es que los cuatro poemas responden a una misma cuestión y llegan a un mismo resultado, al igual que los

restantes poemas amorosos del autor: la nula comunicación directa de sus emociones a sus bellas damas.

No obstante, también se analizaron los sonetos desde las adaptaciones que el autor realiza a cada uno de ellos, esto es, en cuanto a los tópicos que se venían dando desde la literatura grecolatina, hasta llegar al petrarquismo heredado de Italia por poetas como Garcilaso y al llegar a Góngora éste no se conforma con citarlos tal cual, sino que mínimamente va introduciendo su pluma y arte de ingenio. Como lo fue el caso de la imagen del ruiseñor, las alusiones mitológicas, la prisión amorosa, el poeta les va dando su propio tratamiento y confirmamos una vez más que el poeta áureo se confirma en cada una de sus composiciones.

Autores como Dámaso Alonso y Robert Jammes, comienzan el gran camino de estudios acerca del poeta, abren la senda para nuevos estudios acerca del llamado Gongorismo, pero también se han inclinado más a sus obras máximas y han dejado de lado otros textos como es el caso de los sonetos amorosos, por pensar que el autor no se encuentra inmerso en estos poemas o que simplemente es indiferente al hablar del sentimiento amoroso, pero equivocadamente no han volteado la mirada a estos poemas llenos de ornamentación, belleza sensorial y sobre todo, donde Góngora emite su propia visión acerca del amor dando voz a diferentes amantes que emiten sus discursos a sus bellas damas, sin embargo, el horizonte gongorino comienza vislumbrar nuevas perspectivas en estudios de reconocidas plumas como las de José María Micó, Jesús Ponce Cárdenas, Giulia Poggi, entre otros, donde se dan nuevos aspectos acerca de la lírica gongorina que parece interminable puesto que el poeta nos ha obsequiado su universo poético en donde su arte de ingenio se halla inmerso en cada discurso emitido por sus solitarios amantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, J.L., *Historia de la Literatura Española “época barroca”* 2ª. ed., Gredos, Madrid, 1970.
- Aguirre, José Luis, *Góngora, su tiempo y su obra. Estudio crítico sobre el Polifemo*, M.A.S, Madrid, 1955.
- Alonso, Álvaro, *La poesía italianista*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2002.
- Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª. ed., Gredos, Madrid, 1982, 619 pp.
- -----, *La Lengua poética de Góngora*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950,
- -----, *Poesía Española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª. ed., Gredos, Madrid, 1971, 600 pp.
- -----, *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1972.
- -----, *Góngora y el Polifemo*, 1ª. reimpr, Gredos, Madrid, 1980.
- Alonso, Álvaro, *La poesía italianista*, Ediciones el Laberinto, col. Arcadia de las Letras, Madrid, 2002, 283 pp.
- Alonso, Amado, *Materia y Forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1986.
- Andrés-Suárez, Irene, *El verbo español*, Gredos, Madrid, 1994.
- *Antología Poética en honor a Góngora*, ed. de Gerardo Diego, Alianza Editorial, Madrid, 1979, 190 pp.
- Aristóteles, *Arte Poética*, Porrúa, México, 1999.

- Balbín Núñez de Prado, Rafael, *La renovación poética del Renacimiento*, ANAYA, Madrid, 1990, 93 pp.
- Beristáin, Helena, *Análisis e Interpretación del poema lírico*, FFyL-UNAM, México, 2ª. ed., 1997.
- *Cancionero Antequerano*, ed. de Dámaso Alonso y Rafael Ferreres, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950.
- Carreira, Antonio, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, 454 pp.
- Carvallo, Alfonso de, *Cisne de Apolo*, intr., de Alberto Porqueras Mayo, Kassel: Reichenberger, 1997.
- Darst, David H., *Imitatio* (polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro), Orígenes, col. Tratados de Crítica Literaria, Madrid, 1985, p. 51-82.
- De la Vega, Garcilaso, *Poesías Castellanas Completas*, ed., intr. y notas de Elías Rivers, Castalia, Madrid, 2001.
- Dorra, Raúl, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1981, pp. 87-169.
- Entrambasaguas, Joaquín de, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Editora Nacional, Madrid.
- Espinosa, Pedro, *Primera parte de Flores de Poetas Ilustres*, ed. de Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Cátedra, Madrid, 2006.
- Ferraté, Juan, *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1592-1966*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
- *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972, 400 pp.

- Gicovate, Bernardo, *El Soneto en la poesía hispánica* (Historia y Estructura), UNAM, México, 1992.
- Góngora y Argote, Luis de, *Obras completas*, pról., y notas de Juan Millé y Jiménez e Isabel Millé y Jiménez, Aguilar, Madrid, 1943, 1180 pp.
- -----, *Sonetos Completos*, ed., intr., y notas de Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1968, 335 pp.
- -----, *Sonetos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Universidad de Madison, E.U.A, 1981.
- -----, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Alexander Parker, REI, Madrid, 1987.
- -----, *Antología Poética*, intr. y notas de Antonio Carreira, Castalia, Madrid, 1986.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed., intr., y notas de Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 2001.
- Guerrero, Gustavo, *Teorías de la Lírica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, 222 pp.
- Guillén, Nicolás, *Notas para una edición comentada de Góngora*, ed. y notas de Antonio Piedra y Juan Bravo, pról. de José María Micó, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, Valladolid, 2002.
- Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, t. II, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, 3ª. ed., Gredos, Madrid, 1973.
- Herrera, Fernando de, *Poesías*, ed. de Elías Rivers, Castalia, Madrid, 2001.

- Horacio, *Arte Poética*, estudio preliminar de Francisco Montes de Oca, Porrúa, México, 2006, pp. 237-255.
- Jammes, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, trad. de Manuel Moya, Castalia, España, 1987, 564 pp.
- Kelen, Jacqueline, *El deseo o el ardor del corazón*, trad. de Jorgi Quingles, El Barquero, Barcelona, 2004.
- Lapesa, Rafael, *Introducción a los Estudios Literarios*, 22ª. ed, Cátedra, Madrid, 2004.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Cátedra, Madrid, 1966.
- -----, *Cómo se comenta un texto literario*, 13ª, ed., Cátedra, Madrid, 1975.
- Lafitte- Houssat, Jacques, *Trovadores y Cortes de Amor*, trad. de Eugenio Abril, 2ª. ed, EUDEBA, Buenos Aires, 1966.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La tradición clásica en España*, col. Letras e Ideas, Ariel, Barcelona, 1975.
- López Bueno, Begoña, *El poeta soledad: Góngora. 1609-1615*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- Luján Atienza, Ángel, *Pragmática del discurso lírico*, col. Perspectivas, Arco Libros, Madrid, 2005.
- Manero Sorolla, María del Pilar, *Imágenes Petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, PPU, Barcelona, 1990.

- -----, *Introducción al estudio del Petrarquismo en España*, PPU, Barcelona, 1987, 232 pp.
- Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, ed. de Vicente Beltrán, Real Academia de la Lengua, 2013.
- Markale, Jean, *El amor cortés o la pareja infernal*, trad. de Manuel Serrat, 3ª. ed, El Barquero, Barcelona, 2006.
- Martínez Arancón, Ana, *La batalla en torno a Góngora*, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1978, 284 pp.
- Micó, José María, *Para entender a Góngora*, Acantilado, Madrid, 2015.
- Molho, Maurice, *Semántica y poética*, Crítica, Barcelona, 1977.
- Montes de Oca, Francisco, *Teoría y Técnica de la Literatura*, 18ª. ed., Porrúa, México, 1998, 214 pp.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de Retórica*, Cátedra, Madrid, 1991.
- Naranjo, Jorge Alberto, *Poesía del Renacimiento y del Barroco: estudios de filosofía del arte*, Medellín: editorial Universidad de Antioquia, 2005.
- Navarrete, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca*. “Poesía y teoría en la España renacentista”, Gredos, Madrid, 1994.
- *Obras en verso del Homero español. Que recogió Juan López de Vicuña*. ed. de Dámaso Alonso, Clásicos Hispánicos, Consejo de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950.
- *Obras de D. Luis de Góngora. Tomo I-II / reconocidas i comunicadas con [...] por D. Antonio Chacón Ponce de León*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2005.
- Orozco Díaz, Emilio, *Introducción a Góngora*, Cátedra, Madrid, 1986.

- -----, *Manierismo y Barroco*, 4ª. ed., Cátedra, Madrid, 1988.
- Parker, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986.
- Petrarca, Francesco, *Cancionero*, ed. bilingüe de Jacobo Cortines, intr. de Nicholas Mann, 5ª. ed., Cátedra, Madrid, 2006.
- Ponce Cárdenas, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Ediciones el Laberinto, col. Arcadia de las Letras, Madrid, 2001, 246 pp.
- Quilis, Antonio, *Métrica Española*, 16ª. ed., Ariel, Barcelona, 2004, 235 pp.
- R. de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispano (1589-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002.
- -----, *Era Melancólica*, ed. de José de Olañeta y Universitat de les Illes Balears, Ediciones UIB, Barcelona, 2007.
- Riquer, Martín de, *Los Trovadores. Historia Literaria y textos*, t. I, Planeta, Barcelona, 1975.
- Rivers, Elías, *El Soneto Español en el Siglo de Oro*, El Colegio de México, 1987.
- Rodríguez Moñino, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los Siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid.
- Romojaro, Rocío, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro* (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo), Anthropos, Barcelona, 1998, 205 pp.
- *Segundo tomo de las Obras de Don Luis de Gongora comentadas por D. Garcia de Salzedo Coronel primera parte*, 1645. Versión del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte del Gobierno de España, 2016.

- Serés Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996.
- Sebold, Russell P., *Lírica y Poética en España 1536-1870*, Cátedra, Madrid, 2003.
- Singer, Irving, *La naturaleza del amor II. De lo cortesano a lo romántico*, trad. de Victoria Schussheim, Siglo XXI, México, 1992.
- Suárez Miramón, Ana, *El barroco: la primera crisis de la modernidad*, Editorial Universitaria Ramón Areces, UNED, Madrid, 2015.
- *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas / recogidos por Don Gonzalo de Hozes y Cordova, natural de la ciudad de Cordova, dirigidas a Don Francisco Antonio Fernandez de Cordova, Marques de Guadalcazar*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009; Barcelona: Institut del Teatre, 2009. Publicación original: Madrid, en la Imprenta del Reyno, a costa de Alonso Pérez, librero de Su Magestad, 1644.
- *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, ed. de Bernardo Alemany y Selfa, Real Academia Española, Madrid, 1930.
- Vossler, Karl, *La soledad en la poesía española*, trad., de J.M. Sacristán, Visor Libros, Madrid, 1941.

ARTÍCULOS

- Manuel Abeledo, “El humanismo italiano y la cultura castellana del s. XV. Puntos de contacto entre el *Secretum* de Petrarca y el *Siervo libre* de Rodríguez del Padrón”, *Medievalia*, 43, 2011, p. 14. Consulta: noviembre de 2015.

- Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, “La Estilística” en *Teoría de la Literatura*, 2ª. eimpr., Gredos, Madrid, 1975, p. 434-459.
- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño, “Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética” en *Seis Calas en la Expresión literaria española (prosa, poesía y teatro)*, 4ª. ed., Gredos, Madrid, 1970, pp. 77-107.
- Blanco, Mercedes, “Góngora y el concepto” en *Góngora Hoy I, II, III*. Actas de los Foros de Debate Góngora Hoy, coord. y ed. de Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, 2002, pp. 319-346.
- Besó Portalés, César, “El sentimiento amoroso en la *Cárcel de Amor*”, *Espéculo*. Revista de estudios literarios, No. 21. 2002. Consulta: febrero de 2016.
- Capelli, Federica, “Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo: entre simbología, mitología y visiones paisajísticas” ed., de Ignacio Arellano, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm. 10 (2006), [Pamplona], Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Consulta: septiembre de 2016.
- Egido, Aurora, “Góngora y la batalla de las musas” en *Góngora Hoy I, II y III*, Actas de los Foros de Debate Góngora Hoy, coord. y ed., de Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, 2002, pp. 95-126.
- García Lorca, Federico, “La imagen poética de don Luis de Góngora” en *Obras Completas*, Madrid, 1960.

- Gargano, Antonio, “Góngora y el ruiseñor: Lectura del soneto “Con diferencia tal, con gracia tanta”” en, *El poeta soledad: Góngora. 1609-1615*, ed. de Begoña López Bueno, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 123-149.
- Manero Sorolla, Pilar, “La configuración imaginística de la dama en la lírica del renacimiento: La tradición petrarquista”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68 (1992): pp. 5-71. Consulta: diciembre de 2015.
- Pérez Bowie, José Antonio, “Pragmática de la lírica: la enunciación en primera persona ajena en la poesía funeraria y mitológica del Siglo de Oro”, *Estado Actual de estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord., por Manuel García Martín, Vol. 2, 1993, p. 78.
- Pampín Barral, Mercedes, “La evolución del canto del ruiseñor en la poesía cancioneril” en *Lyra mínima or allos géneros breves de la literatura tradicional*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, coord., Carlos Alvar Ezquerro, 28-30 octubre 1998. Consulta: septiembre de 2015.
- Poggi, Giulia, “Petrarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: ¿cinco casos de intertextualidad?” en *Góngora Hoy I, II, III*. Actas de los Foros de Debate Góngora Hoy, coord. y ed. de Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Colección de Estudios Gongorinos, 2002.

- Venier, “Entre las ruínas de su vuelo (de la melancolía de Faetón)”, *Actas del VI Congreso de la AISO*, 2002. Consulta: febrero de 2016.
- Welles René y Austin Warren, “Estilo y estilística” en *Teoría Literaria*, pról., de Dámaso Alonso, 4ª. ed., Gredos, Madrid, 1966, p. 207-220.

DICCIONARIOS

- *Bestiario Medieval*, ed. de Ignacio Malaxecheverría, 3ª. ed., Siruela, Madrid, 2002.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, 2ª. ed., Castalia, Madrid, 1995.
- *Diccionario Mitológico*, ed. de Carlos Gaytán, 9ª. ed., Diana, México, 1979.
- *Diccionario de Autoridades*, Real academia española, Biblioteca Románica Hispánica, 3 tomos, Gredos, Madrid, 1979.
- *Diccionario de zoología en el mundo clásico*, ed. de Fulgencio Martínez Saura, Ellago, México, 2007.
- *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*, ed. de Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1990.
- *Diccionario de mitología griega y romana*, ed. de Pierre Grimal, Paidós, Barcelona, 1981.
- *Diccionario de Retórica y Poética*, ed. de Elena Beristáin, 2ª. reimpr, Porrúa, México, 2000.

- *Diccionario de la Lengua Española*, 18^a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1956.
- *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, ed. de Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, Siglo XXI, 8^a. ed., México, 1980.

- *Diccionario de la Real Academia Española*, 23.^a edición. Madrid: Espasa Libros, 2014.

MESOGRAFÍA

- http://www.terra.es/personal4/phantom_2001/topoi.htm

- <http://edpharus.blogspot.com/2011/01/el-locus-amoenus-y-el-locus-terribilis.html>



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00204
Matrícula: 2133802410

GÓNGORA Y EL LAMENTO DEL AMANTE

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 12 del mes de febrero del año 2018 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA
DRA. MARTHA LILIA TENORIO TRILLO
DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO




LIS MONTOYA HERNANDEZ
ALUMNA

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

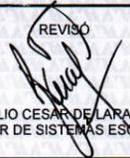
DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)
DE: LIS MONTOYA HERNANDEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

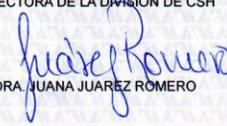
Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ



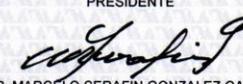
LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISION DE CSH



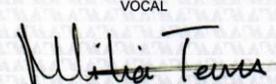
DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTE



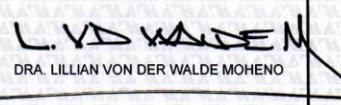
DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA

VOCAL



DRA. MARTHA LILIA TENORIO TRILLO

SECRETARIA



DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO