



PERCEPCIÓN Y CRÍTICA DE LAS ESTRUCTURAS SONORAS EN LA POLÉMICA GONGORINA

Mercedes BLANCO

Université Paris-Sorbonne (Francia)

mercedes.blanco@sorbonne-universite.fr

Recibido: 5 de septiembre de 2019

Aceptado: 1 de octubre de 2019

<https://doi.org/10.14603/7F2020>

RESUMEN:

Este artículo repasa algunas de las causas de la extrañeza del lenguaje gongorino y analiza a continuación los comentarios metapoéticos de la cualidad sonora de sus textos. Concluye, teniendo en cuenta siempre la polémica gongorina de la época, que el sonido de los versos gongorinos es un eco potente del sentido de las palabras que lo componen.

PALABRAS CLAVE:

Góngora; polémica gongorina; cualidad sonora.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unhe

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

PERCEPTION AND CRITICISM OF SOUND STRUCTURES
IN THE *POLÉMICA GONGORINA*

ABSTRACT:

This article examines some of the causes of the strangeness of Góngora's language, and analyzes metapoetic commentaries about the sound quality of his texts. It concludes, always taking into consideration the *Polémica gongorina* (the controversy about Góngora's *new poetry*) of the period, that the sound of Góngora's verses is a powerful echo of the meaning of the words that form it.

KEYWORDS:

Góngora; *Polémica gongorina*; cualidad sonora.



LA EXTRAÑEZA EN EL LENGUAJE: UNA EXPERIENCIA CUASI-AUDITIVA

Al difundirse el *Polifemo* y la *Soledad primera* de Luis de Góngora en Andalucía y en Madrid, a través de cartas, de copias, de lecturas en voz alta en corrillos o en academias, la novedad de su lenguaje despertó, al parecer, universal sensación. En los primeros momentos surgió un sentimiento de extrañeza casi unánime, como si los lectores y oyentes de estos poemas se sintieran peregrinos en su patria, perdidos sin salir de su casa, y enfrentados con lo ajeno en el seno de lo propio. Incluso los más dispuestos a hacer justicia a la excelencia del poeta expresaron algo de este orden. Así, el abad de Rute, Francisco Fernández de Córdoba, a quien Góngora pidió en 1614 su parecer acerca de las *Soledades*, se demostraría andando el tiempo, en el opúsculo titulado *Examen del Antídoto* (1617), uno de los defensores del poeta más resueltos y elocuentes¹. No obstante, en la carta elogiosa con la cual respondió a la petición de consejo de su amigo don Luis, deslizaba advertencias tan duras como la siguiente:

No, por amor de Dios, que a la verdad es terrible cosa que en mi lengua materna haya yo de andar como en un Aristóteles o en un Persio, o en otro autor difícil griego o latino, juntando partes, construyendo y adivinando qué quiso decir en aquello o en eso otro.
(Fernández de Córdoba, *Parecer acerca de las Soledades, a instancia de su autor*)

Muy poco después Juan de Jáuregui, el censor más agudo y mordaz de Góngora: escribía algo parecido:

...hablando de gallos y de gallinas y de pan y manzanas, que sea tanta la dureza del decir y la maraña, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios, que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo!
(Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, pág. 18)

La polémica gongorina nació, no cabe duda, de un sentimiento elemental de dolida sorpresa como el que se expresa en estas frases, sentimiento que parece auténtico, si bien formulado con exageración humorística. Claro que luego las cosas se complicaron y retorcieron, poniendo en juego intereses y razonamientos que no tenían nada de elemental.

Esta sorpresa indignada se nos antoja ingenua al cabo de doscientos años de movimientos artísticos en proclamada ruptura con el pasado. Que el primer contacto con el texto o con la imagen nos deje perplejos, sea incómodo y hasta brutal, parece hoy a muchos un requisito del arte más exigente y auténtico. En la segunda década del XVII era una experiencia colectiva inédita, una experiencia singular de extrañamiento, aunque pudieran buscársele precedentes en la Antigüedad clásica. Es cierto, por ejemplo, que ciertos poetas romanos tuvieron detractores, sorprendieron y hasta indignaron a la fracción más conservadora de sus lectores (Atkins, 1934): así sucedió con

¹ La importancia del abad de Rute para el gongorismo descansa sobre todo en el segundo de sus textos críticos acerca del poeta: el *Examen del Antídoto*, que, entre las refutaciones del brillante libelo de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, es sin duda la más larga y detallada, además de notable por su erudición, su ingenio y su gracia. Véase su reciente edición por Matteo Mancinelli (Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto*). Esta referencia y la mayoría de las que hacemos en el artículo a piezas de la polémica gongorina se basan en las ediciones críticas del proyecto «Góngora», inserto en el laboratorio OBVIL de la Sorbona, que indicamos en la bibliografía y que pueden verse en <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/>.

Catulo y los neotéricos, con Ovidio y con el mismo Virgilio, todos ellos destinados a convertirse en poetas de primer rango en el canon de Roma. Poco antes de surgir la polémica gongorina, pasó algo similar con la pintura del último Tiziano, modelo para muchos españoles, y también para el Greco, cuyos «cruces borroneados» fueron censurados por Pacheco (*El arte*, pág. 483) y por otros partidarios de la estética clasicista en cuyo nombre Giorgio Vasari había ordenado el Parnaso de los grandes pintores, escultores y arquitectos. También Caravaggio fue acusado por influyentes críticos del XVII, como Giovanni Pietro Bellori, de corromper el arte, si bien para este teórico de la belleza ideal, la cima de la pintura ya no era Miguel Ángel, el ídolo de Vasari, sino Rafael, cuyas excelsas cualidades veía renovadas en Annibale Carracci (Sabbatino, 2008). Pese a las radicales diferencias entre estos dos geniales pintores, puede decirse del Greco como de Caravaggio que la admiración que despertaron corrió pareja con la perplejidad y disgusto de algunos. Tal vez por ello mismo, fueron vindicados siglos después por las vanguardias artísticas e intelectuales y acabaron convirtiéndose en favoritos del gran público de los siglos XX y XXI. La fama de Góngora experimentó oscilaciones comparables. No sabemos que se diera un fenómeno de estas características en el ámbito literario antes de su «nueva poesía», ni en España —pese a las protestas de Castillejo contra los nuevos metros de Boscán y Garcilaso—², ni tal vez en el resto de Europa³.

El sentimiento de extrañeza que expresan los contemporáneos del poeta puede parecer el mismo que provocan estas obras en el lector hispanohablante de hoy, quien descifra gran parte de la poesía de Góngora como si estuviera escrita en una lengua extranjera. Y sin embargo, no es exactamente el mismo, o a lo menos no tiene las mismas causas. Las expresiones gongorinas que para el lector actual resultan opacas son muchas veces las que no entiende o entiende mal en otros muchos textos de la misma época, aun los que entonces se consideraban relativamente fáciles y llanos. En cambio, hay cosas que asombraron al lector de 1600 y que hoy nos parecen poco menos que triviales.

² Un reciente volumen publicado por el grupo PASO de la Universidad de Sevilla tiene como hilo conductor la controversia en torno a la nueva poesía en dos momentos fundacionales y conectados entre sí, el de la recepción del italianismo y la paulatina canonización de Garcilaso como clásico en lengua vernácula, y luego el del *Polifemo* y las *Soledades* gongorinas como fase de culminación de aquella renovación poética (Blanco y Montero, 2019). Sin embargo solo en el segundo caso se dio una polémica enconada y nunca del todo resuelta: característica de la recepción de Góngora que la condicionó durante siglos y hasta hoy.

³ Los críticos de Góngora más cultos pudieron apoyarse, tanto para el ataque como para la defensa, en discusiones de tipo estético desarrolladas anteriormente acerca de la poesía latina y neolatina; muy especialmente las que ocupan los libros V y VI, (*Criticus e Hypercriticus*) de la *Poética* de Escaligero, muy difundida entre los eruditos desde su primera edición, póstuma, de 1561. Los más famosos poetas en lengua italiana fueron también criticados y defendidos a lo largo del XVI, siglo de oro de la teoría literaria: recuérdense los casos de Dante, Ariosto, Guarini y Torquato Tasso (Véase Weinberg, 1961, vol. II). También se dieron ásperas controversias en torno a poetas y escritores de fama menor como Alemanni (Béhar, 2014 y 2015). En la polémica entre los partidarios de Ludovico Ariosto y los de Torquato Tasso que se desarrolló durante las décadas de 1580 y 1590 y en la que intervino el mismo Tasso, asoman algunos de los temas de la que sostuvieron, tres décadas después, detractores y aficionados al poeta cordobés, muchos de los cuales estaban familiarizados con las controversias italianas y se refirieron ocasionalmente a ellas (Elvira, 2018a y 2018b). La principal diferencia reside en que la polémica acerca de Góngora no versa sobre sus méritos relativos con respecto a otro poeta. En cambio, la que gira en torno a Tasso fue desencadenada por el diálogo de Camillo Pellegrino, *Il Carafa overo dell' epica poesia*. Allí se sostenía que Ariosto y su aclamado *Orlando furioso* habían quedado totalmente superados por la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, único poema heroico moderno digno de parangonarse con los modelos antiguos. En cambio, en el caso de Góngora, la discusión sobre la calidad de su poesía tuvo carácter absoluto y no relativo. Solo de manera disimulada, episódica y tardía, algunos, como Caramuel y Lobkowitz, llevaron a cabo un parangón entre él y Lope de Vega, como si lo que estuviera en juego fuese el voto a favor de uno u otro en calidad de supremo modelo de la poesía española. La narración de la polémica gongorina como historia de la contienda entre Lope y Góngora fue idea de Orozco, que dio lugar a un libro interesante y debatible (Orozco Díaz, 1973).

Pedro Conde Parrado, conocido especialista en latín humanístico, en un estudio de reciente publicación en el *Bulletin hispanique* (Conde Parrado, 2019), demuestra que Góngora utilizó de modo masivo los *Epitheta* del humanista francés Ravisio Téxtor (1535). Muchos sintagmas o *iuncturae* notables, no solo en los llamados «grandes poemas» sino en todas sus poesías, proceden de los poetas latinos antiguos y renacentistas a través de esta compilación, brillante idea del gramático galo, bien ejecutada y que gozó de gran éxito: un elenco alfabético de conceptos y de nombres propios que da, en cada una de sus entradas, los epítetos que le fueron aplicados por autores clásicos, y los lugares en los que estos aparecen. Claro que el autor de las *Soledades* no fue el único en manejar esta obra, sí uno de los más audaces y hábiles en explotar este repertorio que sintetizaba y ordenaba, con estos materiales, un aspecto primordial del «ornato» de la admirada poesía grecolatina. Ahora bien, no todos los epítetos gongorinos coincidentes con el repertorio de Téxtor⁴ nos parecen hoy artificiosos y singulares; algunos nos suenan, al contrario, a lugares comunes:

bastantes de esas combinaciones de sustantivo más epíteto recogidas en el cuadro de más arriba y en las explicaciones posteriores resultarían inusitadas a los ojos y oídos de muchos lectores de la época no solo porque nadie, o prácticamente nadie, las había empleado hasta entonces, sino también (y, quizá, sobre todo) porque incluían adjetivos que hoy pueden resultarnos relativamente comunes (como ‘vasto’), pero que entonces sonaban aún excesivamente cultos por demasiado cercanos al latín del que procedían. Sin llegar a la rareza de *iuncturae* exóticas aun para el oído moderno como «adusta Libia», «gélido Arto», «canora lira», «Quirón biforme», «giros volúviles» o «alma paz», diremos que por entonces probablemente no sonaban mucho menos extraños giros como «sonante lira», «excelso muro», «álamo prolijo», «sonantes nácares», «vínculos tenaces» o «sinuosa vela». (Conde Parrado, 2019: 281)

Estas líneas ofrecen una muestra de esas palabras o «*iuncturae* exóticas» para la sensibilidad de los contemporáneos de Góngora, muchas de las cuales, como observa Conde, pertenecen hoy a un idioma nada sorprendente, y por decirlo así, castizo. Ya Dámaso Alonso hizo notar la aclimatación de muchas acuñaciones léxicas del poeta cordobés, y la interpretó como indicio del calado de la influencia gongorina en la lengua española, o como prueba de la intuición casi profética del poeta acerca de lo que el idioma podía asimilar (Alonso, 1998: 136-137; y ya Alonso, 1935: 87-115). Ciertamente, palabras como «excelso», «prolijo», «sonante», que hoy el lector algo instruido reconoce sin vacilar como españolas y de significado nada misterioso, se perciben como algo amaneradas o rebuscadas: también «vasto», «voluble», «tenaz» o «sinuoso» son adjetivos poco representados en la conversación corriente. Sin embargo, ningún novelista o periodista sorprendería al lector por usar uno de estos cuatro adjetivos. La extrañeza, para los lectores de entonces, era, pues,

⁴ En algunos de los casos de influencia de Téxtor que propone Pedro Conde, no nos parece seguro que no hubiera préstamo directo de alguna fuente antigua, puesto que es probable que Góngora leyera a los poetas latinos, en algún momento de su vida y tal vez durante varias décadas: es seguro que leía en este idioma con fluidez y que conocía bien, como mínimo, a Catulo, Lucrecio, Virgilio, Ovidio, Séneca trágico, Marcial, Estacio y Claudiano. No cabe dudarlo si se lee con atención y sin prejuicios a los comentaristas (en especial, Díaz de Rivas, Salcedo Coronel y especialmente los escolios inéditos de Vázquez Siruela) y si se considera la familia de la que venía, la personalidad de su padre y la de su tío, sus años en Salamanca y su fama de cultura, además de la naturalidad con la que restituye un ambiente clásico. No es razón suficiente para negarlo que estuviera muy ocupado por los chismes de Córdoba y por sus obligaciones de racionero; más ocupado estaba Gonzalo Pérez, secretario de Felipe II, y sin embargo tradujo la *Odisea* del griego; tampoco es argumento decisivo que su testamento no mencione libros, porque era hombre manirroto y, en sus últimos años, acosado por necesidades perentorias. Pudo, pues, muy bien vender los que tuviera.

en ciertos aspectos léxicos y semánticos, mayor que la nuestra, o nacía de objetos distintos. Sobre otros puntos, como la sintaxis, elíptica y retorcida, o como la agudeza alusiva, las dificultades, que estuvieron ahí desde el comienzo, se han agravado por la distancia cultural pero no han cambiado fundamentalmente. Lo único que las compensa, factor importantísimo, es la abundante y cuidada anotación aportada por los editores del último medio siglo: Dámaso Alonso, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas para el *Polifemo*, Micó para las canciones, Robert Jammes para las *Soledades*, Antonio Carreira en su edición de los *Romances* y en sus antologías, Sara Pezzini para las décimas, Emilio Orozco, y sobre todo Juan Matas, en sus respectivas ediciones de los sonetos.

Por lo demás y pese a su carácter unánime, la extrañeza inaugural provocó afectos y fue objeto de juicios que variaban e incluso podían ser diametralmente opuestos de un receptor a otro. Para los apologistas de Góngora, la impresión de hallarse ante una lengua forastera demostraba que las obras del poeta respondían a las exigencias de la poesía, cuya definición incluye el deleite que causan las «voces y frases sublimes y peregrinas». Así lo formula Díaz de Rivas, apoyando su aserto, significativamente, en la autoridad de Pontano y de Minturno, pero también, por supuesto, en la de Aristóteles⁵:

Y este deleite nace ya de las cosas portentosas, admirables, y escondidas, ya de las voces y frases sublimes y peregrinas. De aquí afirmó Pontano en el diálogo *Accio* que el fin del poeta es *apposite dicere ad admirationem*, ...y un moderno grande ingenio afirma que solo se distingue de los demás en la alteza del lenguaje.

(Díaz de Rivas, *Discursos apoloéticos*, pág. 36)

En el frente opuesto, el de los censores del *Polifemo* y de las *Soledades*, se pretende todo lo contrario: que lo extraordinario y remoto del lenguaje destruye el deleite poético, puesto que en vez de moverse por el texto con rapidez, disfrutando de «la gala y la dulzura», «la facilidad y blandura», el lector u oyente tropieza con toda clase de molestos obstáculos, metafóricamente con cuevas frías o escabrosas, con matorrales intrincados, abrojos y espinas. Lope habla de dureza, esa dureza férrea o pétreo de lo que no fluye de modo liso y suave y, en cambio, obliga a detenerse, a preguntarse qué quiso decir el poeta. Es como si el materno y cómodo castellano se hubiera vuelto en el incómodo latín, ese latín tan duro, al que hay que entrar con piqueta y martillo para partirlo, y con espátula y argamasa para «construirlo»:

La dureza es imposible que no ofenda la poesía, pues no deleita, habiéndose hecho para escribir deleitando. Memoria hace Crinito de la que tuvo Atilio trágico y que no menos que de Cicerón fue llamado «*ferreus poeta*» aunque no sé si les viene bien el apellido de poetas de hierro, pues ningunos en el mundo tanto oro gastan, tanto cristal y perlas. (Lope de Vega, *Epístolas de la Filomena*)

⁵ Díaz de Rivas y otros varios defensores de Góngora utilizan para legitimar lo extraordinario de su lenguaje la afirmación de Aristóteles (*Poética* 1458a) de que la poesía debe usar palabras «peregrinas», o sea infrecuentes e improbables (arcaicas, nuevamente forjadas, extranjeras, metafóricas). Para su edición de fray Luis de León, Francisco de Quevedo redacta una diatriba contra la oscuridad que injerta en la dedicatoria del volumen al conde duque de Olivares Allí llama a ese pasaje de la *Poética*, obra de máxima autoridad en estas materias, «el texto del escándalo» y alega que, bien interpretado, no autoriza para nada la oscuridad estilística tal como la practican Góngora y sus secuaces (véase las notas al respecto de los editores Lia Schwartz y Samuel Fasquel en Quevedo, 2017).

Los partidarios del deleite (todos los críticos del XVII, bien mirado) se dividen, pues, entre quienes lo hallan en la maravilla, que implica perplejidad y exige un esfuerzo de adaptación, y quienes prefieren encontrarlo en la facilidad, dulzura y blandura, en los brazos maternos de un idioma en el que están a gusto, como si las palabras los meciesen y acunasen⁶. No por ello piensan estos censores de Góngora que el poeta debe carecer de vigor y de nervio; al contrario, hay que ser fuerte para llevar a los demás sin esfuerzo, y nada es más difícil que decir las cosas de modo descansado y fácil:

Pero ni tampoco deben persuadirse que es fácil la empresa de la perspicuidad que así encarecidamente aconsejan tantos hombres insignes, ni que dejó de ser valeroso el vencimiento del que llegó a alcanzarla. Sepan los que no lo han experimentado que aquello que les parece que, por su blandura y sencillez, se estaba ello dicho (como es la fórmula del vulgo), es lo que, para llegarse a decir, costó difíciles porfias, cuidados y desvelos. Cosa es bien advertida que, en tanto que de esta materia pesada nos componemos, lo sutil y elegante del concepto no puede por medios fáciles prestarse a la comunicación. Aquello, pues, difícil, fuerza ha de ser que a alguno de los dos fatigüe: o al que exprime la sentencia, o al que la atiende.

(González de Salas, *Sección V de Nueva Idea de la tragedia antigua*)

Los detractores más agresivos llegan a sospechar, o a fingir que sospechan, que cultivar un lenguaje inaudito es para Góngora y sus secuaces un modo de paliar la triste indigencia del pensamiento, la trivialidad del sentido, la escasez de conceptos y agudezas. Lo expresa así, con más contundencia que nadie, Juan de Jáuregui:

No basta decir son oscuros: aun no merece su habla en muchos lugares nombre de oscuridad sino de la misma nada. Y falta por decir de sus versos lo más notable; que no solo a los que de afuera miran son lóbregos y no entendidos, sino a los mismos autores que lo escribieron. No lo encarezco. Ellos mismos, al tiempo de la ejecución, vieron muchas veces que era nada lo que decían (no me nieguen esta verdad) ni se les concertaba sentencia dentro del estilo fantástico. Y a trueco de gastar las palabras en bravo término, las derramaron al aire sin consignarlas a algún sentido. O bien el furor del lenguaje les forzó a decir despropósitos que no pensaban y por no alterar las dicciones lo consintieron. (Jáuregui, *Discurso poético*)

La idea, aunque en modalidades distintas, asoma en Lope, en Cascales, en Quevedo, en Faria y Sousa y en bastantes más, sobre todo de épocas posteriores, hasta los tiempos de Benedetto Croce y de Menéndez Pelayo.

⁶ Con argumentos muy parecidos criticaba Leonardo Salviati, hablando en nombre de la Crusca y respondiendo al diálogo de Camillo Pellegrino, el estilo de Torquato Tasso: «Dialogo [154]: [...] Ma il Tasso [...] nello esprimere la vivacità delle imagini usò metafore o figure, che fan modo di dir più vago per esser lontana dall'uso, sì come è "chieder di vivo" et "credere a gli occhi?". Crusca [154] Accioché 'l concetto non s'intendesse se non sudando, come convien far sempre in tutto quel libro. I poemi, col mal'anno, vogliono sempre col profitto aver congiunto il sollazzo; e col sollazzo non può star quasi mai la fatica. Benché quella che si sente nel leggere il Goffredo non è fatica ma continua noia e martoro» (Salviati, *Lo 'Nfarinato secondo*, pág. 328). Utilizo la transcripción de Christopher Geekie, que prepara la edición de este texto.

GÓNGORA SONORO

Hemos visto que el sentimiento de extrañeza, inquietante o exaltante, consiste en no reconocer del todo algo que conocemos o deberíamos conocer. En el uso común del castellano, este reconocimiento problemático o incompleto se expresa en términos auditivos: esto me suena o no me suena, me suena su cara, me suena el apellido.

En el ámbito de los efectos estéticos o sinestésicos del lenguaje gongorino, lo vemos en las expresiones que maneja, con toda espontaneidad, Pedro Conde en su artículo: «inusitadas a los oídos», «*iuncturae* exóticas aun para oídos modernos», «sonaban excesivamente cultas», «no sonaban menos extrañas». La extrañeza en materia literaria incide, pues, en la relación entre el oído y las estructuras del lenguaje, ya sean semánticas, ya sonoras: estas estructuras son percibidas, son objeto de atención, en la medida en que su reconocimiento plantea problema. La metáfora «me suena», «suena raro», «suena exótico», es algo más que una metáfora y está lejos de ser una sinestesia arbitraria. Del uso de este paradigma metafórico en el campo de la polémica (y también, lo vemos, de la crítica gongorina de hoy) se puede colegir que el poeta es, en primer lugar, alguien que hace sonar el lenguaje, y que en esto, en opinión de muchos, consiste lo más característico e importante de su tarea. Según el más completo y perseverante de los comentaristas de Góngora, «sonoro» es lo mismo que «elegante, numeroso» (Salcedo Coronel, 1645: 339)⁷. Postular que el mayor mérito no ya del poeta, sino incluso del orador, en lo que atañe a la elección y combinación de las palabras, es una cuestión de sonido, de ritmo y armonía, es un principio fundamental de las artes del discurso en el mundo clásico. Lo desarrollan de modo sofisticado ciertos autores griegos como Dionisio de Halicarnaso y de ahí pasa a la tradición romana donde halla eco en textos tan difundidos como el *De oratore*. Para Cicerón, el mérito de la locución oratoria reside en la elección de palabras «in quibus plenum quiddam et sonans inesse videatur» (*De Oratore*, III, 150: ‘en las que se percibe un no sé qué de pleno y de sonoro’).

Si consultamos la misma poesía de Góngora, hallamos indicios de que él compartía esa manera de ver las cosas. El primer poema suyo que nos ha llegado es una canción escrita cuando tenía dieciocho años en elogio de la traducción *Os Lusíadas* por Luis de Tapia. La primera palabra de esta canción «esdrújula», altivamente altisonante donde las haya, es «Suene»:

Suene la trompa bélica
del castellano cálamo,
dándole lustre y ser a las Lusíadas...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 1, vv. 1-3)⁸

⁷ La palabra «sonoro» y su variante «sonoroso», son percibidas como cultas (aunque no en exceso) y como poéticas en el castellano de los siglos XVI y XVII, puesto que su frecuencia, moderada, es muchísimo mayor en verso que en prosa, como puede comprobarse fácilmente en el CORDE. Los poetas épicos la usan con bastante profusión: se encuentra más de una vez en los poemas de este género de Ercilla, Barahona de Soto, Lasso de la Vega, Lope de Vega, Oña, Rufo, Castellanos y no rara vez para definir la poesía épica como tal. También tiene cierta frecuencia en la novela pastoril. Es bastante común que el contexto indique que el objeto que se califica de «sonoro» emite un sonido grato, armonioso y melodioso. Es muy probable que las «estructuras sonoras» de la palabra «sonoro» expliquen estas connotaciones.

⁸ Citaré la obra de Góngora por Luis de Góngora, *Poesía*, edición de Antonio Carreira, Sorbonne Université, Labex OBVIL, 2016, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica. El número remite a la numeración de los poemas en esa edición.

El lustre y el «ser» que le da la traducción castellana de Tapia al poema portugués de Camões consiste en esta «trompa bélica del castellano cálamo», a la que el jovencísimo poeta, imperioso, llama a sonar estruendosamente. Decir que el «castellano cálamo» posee una «trompa bélica» (un concepto con matices lúdicos que debió de divertir al jovencísimo poeta) es implicar que la pluma que escribe en castellano suena y que lo que se escribe en poesía es en cierto modo música, aunque no necesariamente se pronuncie en alta voz. Es un oxímoron, o más bien una sinestesia, que tal vez haya que considerar como el axioma germinal de la poesía gongorina. Para escribir versos que «sue- nen» de modo grandioso, no se necesita ser latino o latinizante; el castellano es lengua sonora, en opinión de sus poetas, como se deduce de estos versos del joven Góngora o de los que figuran en un elogio liminar de las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos:

Hasta agora faltaba quien cantase,
en verso sonoro castellano,
las tierras que halló ya gente de España
y tiene ya rendidas a su Marte
con hechos dignos de inmortal memoria...⁹
(Castellanos, *Elegías de ilustres varones de Indias*, pág. 4)

En un soneto de 1583, la palabra «sonoro», contrapuesta a «ronco», sirve de lisonjero epíteto a un poeta a quien Góngora invita a cantar a su «pastora», celebrando sus «dos extremos» de bella y de desdenosa. Así, ambos al unísono despertarán a los doctos vates andaluces, a los cisnes que habitan la ribera del Betis, a cantar el sol de esta belleza, al modo de los pájaros que al alba convidan a otros a saludar el nuevo oriente:

Ayúdame a cantar los dos extremos
de mi pastora y, cual parleras aves
que a saludar al sol a otros convidan,
yo ronco, tú sonoro, despertemos,
cuantos en nuestra orilla cisnes graves
sus blancas plumas bañan y se anidan.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 30, vv. 9-14)

Mediante la combinación de lo «ronco» y lo «sonoro», se define un nuevo estilo, capaz de crear una nueva comunidad de poetas, un concierto de voces graves y deleitosas. Si lo sonoro, entendido como «*qualitas sonorum*», como activación de la capacidad estética y expresiva de los sonidos del lenguaje, es por excelencia propio de la épica, como parece implicar su aplicación preferente a la *Eneida* de Virgilio (Vega Ramos, 1992), lo «ronco», que implica aspereza y disonancia, puede ser en poesía señal de las perturbaciones del ánimo, de los afectos apasionados y dolorosos,

⁹ Estos versos sueltos son traducción libre de un epigrama latino, y el sintagma «en verso sonoro castellano», que es típicamente castellano, precisamente traduce algo mucho menos explícito («*carmine*», o sea «en versos»): «Hactenus indorum terris, quas fortis Hiberus / Inventas dedit, et calcat victricibus armis, / Non fuit Hispanus qui praelia carmine vates...».

no ajenos a la épica ni a la tragedia, pero por excelencia propios de la lírica. «Ronco» es el equivalente del latino «*raucus*», que califica en la *Eneida* a los cisnes¹⁰ pero también a los cuernos de caza y a las trompas de guerra: *bello dat signum rauca cruentum/ bucina* (*Eneida*, lib XI, vv. 474-475) También en la poesía de Góngora es epíteto de las trompas y las «bocinas» (aprendido probablemente en Ravisio Téxtor, como sugiere Pedro Conde). Epíteto también de las quejas y de los arrullos, la palabra es capaz de hacer llegar a la sensibilidad del lector la patética, a veces desgarradora, dulzura de los goces y las penas amorosas:

Amarrado al duro banco
de una galera turquesca,
ambas manos en el remo,
y ambos ojos en la tierra,
un forzado de Dragut,
en la playa de Marbella,
se quejaba, al *ronco son*
del remo y de la cadena.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 37, vv. 1-8)

Testigo fue a tu amante,
aquel vestido tronco,
de algún *arrullo ronco*...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 128, vv. 10-12)

Una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos,
trompas de Amor, alteran sus oídos.
El *ronco arrullo* al joven solicita...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 255, vv. 318-321)

En definitiva lo «ronco» aparece como una modulación de lo «sonoro», que le añade una nota de aspereza, de violencia o de intensidad afectiva, y establece un nexo entre el ámbito de lo erótico (los arrullos, el zureo de palomas o tórtolas), con la ruidosa urgencia de los instrumentos bélicos, siendo utilizado el adjetivo en uno y otro registro, y en una ocasión al menos, en una situación en la que las propiedades del amor son tratadas metafóricamente como atributos de la guerra:

tórtolas enamoradas
son sus *roncos* atambores,
y los volantes de Venus,
sus bien seguidos pendones.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 132, vv. 97-100)

¹⁰ *Eneida*, lib. XI, v. 458: «*dant sonitum rauci per stagna loquacia cycni*». *Raucus* es, en Ravisio Téxtor, un epíteto de *cycnus*, junto con *sonorus*. Es muy posible que recuerde Góngora el verso de la *Eneida*, puesto que además de la pareja de nociones acústicas, «ronco» y «sonoro» (que recuerdan «*sonitum*» y «*rauci*»), además de los «cisnes», tenemos en su soneto la voz «parleras» que responde con precisión al «*loquacia*». El cisne, claro está, simboliza al poeta en general, pero tiene una asociación privilegiada con Píndaro, por antonomasia poeta lírico de vena grave e inspirada, a causa de la oda de Horacio donde se compara a sí mismo con una abeja, y a Píndaro con un cisne, incomparablemente más sublime y noble (*Odas*, lib. IV, núm. II).

El gusto por lo sonoro, es decir por lo que suena vigorosamente a causa de su peregrinidad o extrañeza, lleva a Góngora a alternar el adjetivo «sonoro» con términos menos familiares (pero tampoco muy inusuales). Así, en un soneto de 1595, Orfeo, personificación de la Idea, en sentido platónico, de la poesía, recibe el epíteto de «sonoroso»:

si no me presta *el sonoro Orfeo*,
con su instrumento dulce, su voz clara.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 104, vv. 10-11)

Para la inspiración bucólica de Garcilaso de la Vega, simbolizada por la «avena» o flauta pastoril, aparece el latinismo «sonante» en una canción de 1616 que se supone destinada al sepulcro del poeta toledano. La «ruda avena» de las églogas de Garcilaso, calificada de «ruda» por ser pastoril (y por consiguiente, rústica) y tal vez por lo rudo, o sea, primitivo, de un primer intento de poesía de tradición italiana y clásica en castellano, es declarada, gracias a su cualidad de «sonante», émula de las trompas. Entiéndase que esa poesía bucólica rivaliza con la épica en lo sublime y peregrino de su dicción:

Esa es, la ya sonante,
émula de las trompas, ruda avena,
a quien del Tajo deben hoy las flores
el dulce lamentar de dos pastores...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 308, vv. 15-18)

«Sonante» es también epíteto de una música no menos ideal o mística que la de Orfeo, la de la esfera celeste. De los movimientos armónicos de los astros, según una muy divulgada doctrina pitagórica, procede una música; de hecho, para la teoría musical, de la Edad Media al Barroco, toda armonía participa de la música, es música y puede percibirse como tal si son reunidas las condiciones necesarias, aunque sea inaccesible al oído corporal (Carreres, 2019). De ese modo, la *sonante esfera*, el sonido que causa el movimiento del cielo estrellado, impide a las Osas Mayor y Menor («una luciente y otra fiera») oír el canto de los dos pescadores de la *Soledad segunda*:

Mas ¡ay! que del *ruído*
de la sonante esfera,
a la una luciente y otra fiera
el piscatorio cántico impedido...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264C, vv. 618-621)

«Sonante», al fin, es epíteto de la poesía del mismo Góngora, cuando la dictan las musas. Así en el *Panegírico*, en el empleo más tardío de *sonante* en toda su obra:

Si arrebatado merecí algún día
tu dictamen, Euterpe, soberano,
bese el corvo marfil hoy desta mía
sonante lira tu divina mano;
émula de las trompas su armonía,

el séptimo Trión, de nieves cano,
la adusta Libia, sorda aun más, lo sienta,
que los áspides fríos que alimenta.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 313, vv. 1-5)

Notemos que estos versos hacen eco a los dedicados a Garcilaso, compuestos un año antes. Al igual que la «ruda avena» del poeta de las églogas era *sonante / émula de las trompas*, así la «sonante lira» del poeta del *Panegírico*, con su corvo marfil, y siendo, de nuevo, *émula de las trompas*, hará sentir su armonía desde el nevado Septentrión a la adusta y sorda Libia. La conexión entre estos dos pasajes indica lo que prueban otros muchos aspectos de su labor poética: que Góngora aspiraba a ser un nuevo Garcilaso, y como él capaz de emprender una nueva fundación de la poesía castellana inyectándole cultura (es decir, elementos no asimilados todavía de la mejor tradición clásica), pero sobre todo realizando la dicción lírica a un nivel heroico, haciendo sonar los poemas con brillantez y grandeza.

Por lo demás, tanto «sonoro» como «sonante» son con frecuencia epítetos de instrumentos que producen un son potente y estentóreo, que tiene la autoridad necesaria para despertar y poner en movimiento a quien lo oye, aunque esté profundamente dormido, o incluso muerto.

Así «siempre sonante» es el «clarín final», el clarín del juicio final cuya llamada espera en su sepulcro Margarita de Austria; «siempre sonante», con la misma deliberada y significativa aliteración, es el mar que atruena la «muda campaña» en la *Soledad primera*; «sonante», la trompa que tocan los cazadores en este mismo poema, cuyo son ronco y duro es capaz de hacer abrir las altas puertas del mármoleo palacio; «sonoro», el relincho de los caballos de estos mismos cazadores, que saludan los rayos del sol naciente, como lo hacía el dúo de poetas, ronco y sonoro, del soneto juvenil que hemos comentado; «sonoro», el ruido del cascabel que lleva el baharí escalando las nubes: «sonoro», el «clarín» que escoge la fama para referir la gloria ganada por Rodrigo Calderón gracias a un «acero fatal», eufemismo por el hacha del verdugo. Es «sonante» el horror provocado por el cadáver de la emperatriz Isabel al que aluden los versos de la canción tardía a Francisco de Borja; este horror, que mueve a desengaño al opulento y poderoso duque y le incita a entrar en la Compañía de Jesús, suena a trompa final, a advertencia de las postrimerías, de la muerte y el juicio: «Fomentando este horror un desengaño / que a trompa final suena». Suenan, son instrumentos sonantes, sonoros en suma, la trompa, el clarín, el cascabel y pueden serlo también los remos del galeote en la flota del niño Amor:

En polvo ya *el clarín final* espera
siempre sonante a aquel cuya memoria,
antes peinó que canas, desengaños...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 236, vv. 12-14)

que a mucho humo abriendo
la fogosa nariz, en un *sonoro*
relincho y otro saludó sus rayos
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264C, vv. 729-731)

ronca los salteó trompa sonante,
al principio distante,

vecina luego, pero siempre incierta.
Llave de la alta puerta
el duro son...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264C, vv. 710-714)

Cuanto el acero fatal
glorioso hizo tu fin
cuesta a la fama *un clarín*
del más sonoro metal...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 364, vv. 1-4)

¡Ay, cómo gime, mas ay, cómo suena,
gime y suena,
el remo a que nos condena
el niño Amor!
Clarín que rompe el albor,
no suena mejor.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 280, vv. 9-14)¹¹

Fomentando este horror un desengaño
que *a trompa final suena*, solicita,
crecer humilde el número al rebaño,
del silbo, del cayado jesuíta...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 399, vv. 17-20)

Siendo nuestro propósito esbozar una visión global de la percepción del sonido en los discursos críticos acerca de Góngora, no podemos detenernos en analizar estos textos, metapoéticos, en los que el poeta tematiza y reduplica su propia textura sonora. Pero, sin un análisis propiamente dicho, la simple yuxtaposición de los textos atestigua la frecuencia y riqueza de efectos fónicos. A riesgo de sacrificar su sutileza, me detendré en algún ejemplo.

En «yo ronco, tú sonoro, despertemos», del soneto juvenil, llama la atención la semejanza y oposición de los dos adjetivos contrapuestos, que soportan los dos acentos principales del verso. Ronco es casi un anagrama de sonoro, pero con efectos distintos, puesto que a la sibilante «s» y a la modulación continua de las tres vocales «o» separadas por consonantes de débil articulación en *sonoro*, con un efecto de grata musicalidad, se opone, en *ronco*, la doble «r» vibrante, que por excelencia denota la aspereza (en opinión de Pontano y de todos los demás¹²), y la oclusiva velar sorda

¹¹ Se repiten dos veces estos versos, a modo de estribillo, en esta letrilla tardía y especialmente refinada.

¹² Véase, además del libro de María José Vega, enciclopédico acerca de las concepciones humanísticas sobre los valores del sonido en poesía (Vega Ramos, 1992), en este mismo dossier, el trabajo de Jesús Ponce Cárdenas, «Configuraciones de la *asprezza* en el *Panegírico*: estructuras sonoras de la guerra y la tempestad marina».

«k», sonido duro por excelencia. En cambio *Orfeo sonoro* potencia los valores musicales de sonoro, prolongando la modulación en «o» como una base continua, enriquecida por los destellos luminosos de la sílaba «or» duplicada, y de la también duplicada sibilante «s».

Un juego fónico similar al del soneto sobre la alianza del poeta ronco y del sonoro, más refinado todavía, aparece, muchos años después, en un verso de la *Soledad segunda*: «ronca los salteó trompa sonante», donde se responden *ronca*, *trompa* y *sonante* (que comparten la sucesión de vocales o-a, y la presencia de un grupo nasal-oclusiva, además de la vibrante inicial). *Ronca* y *trompa* se responden mutuamente, estando el primero casi contenido en el segundo, pero a la vez se oponen, siendo la trompa instrumento sonoro por excelencia, épico y de luminoso colorido, mientras que el adjetivo *ronco*, con esa ruptura de la oclusiva sorda, sugiere tanto semántica como fónicamente una voz discordante, bronca y entrecortada: ya hemos visto que el epíteto suele ir unido a las quejas, a los gemidos y a los arrullos; sin embargo, también puede calificar, siguiendo el ejemplo virgiliano, «trompa» y «bocina», dos instrumentos potentes, concebidos para henchir el aire a gran distancia de un sonido que se impone a los más sordos. La trompa de los cazadores está descrita desde el punto de vista de quienes la oyen de lejos y del otro lado de un muro; y, sin embargo, no deja de ser sonante y de poseer la cualidad imperiosa de lo que se impone de modo súbito al oído y a la atención, como el bandido o salteador que asalta a los viajeros: «ronca les salteó trompa sonante». El verso se mueve desde lo más oscuro y estridente a lo más límpido y pleno, al desplazarse el acento tónico, colocado tres veces en la vocal media posterior «o» de *ronca*, *salteó*, *trompa*, finalmente en la vocal abierta anterior «a» de *sonante*, como si se abriera y se proyectara hacia adelante la voz del instrumento descrito. Este relieve fónico notable es sostenido y subrayado por los pareados, que se marcan con fuerza en medio de una silva, puesto que en esta configuración métrica las palabras-rima suelen estar a distancia de dos versos o más: «ronca los salteó trompa sonante /al principio distante, / vecina luego, pero siempre incierta. / Llave de la alta puerta / el duro son...». Dicho relieve sonoro queda todavía acrecentado por el encabalgamiento y por el «duro» corte del verso después del monosílabo «son». Algo muy parecido había hecho Góngora en el *Polifemo* para sugerir el martilleo de la fragua de los ciclopes: «pálidas señas cenizoso un llano / cuando no del sacrílego deseo, / del duro oficio da. Allí una alta roca...» (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, IV, vv. 29-31). Tenemos en estos dos grupos de versos la aliteración de las oclusivas dentales «t», y «d» (la alta puerta el duro son; deseo del duro oficio da), el encabalgamiento y, sobre todo, la ruptura del verso después de un monosílabo, todo ello reforzado por la semántica: nótese la idéntica posición del adjetivo «duro»: «puerta / el duro son»; «deseo, / del duro oficio da».

Los efectos sonoros de los versos «Cuanto el acero fatal / glorioso hizo tu fin / cuesta a la fama un clarín / del más sonoro metal...», dependen del empleo nada baladí de la palabra *metal*, que por ser palabra oxítónica o aguda, y por la dental sorda «t», insinúa, en este contexto, lo tajante de un golpe. El golpe cobra brillo, brillo metálico, mediante la vocal anterior abierta «a» y la consonante líquida «l»: un efecto más sensible por la rima rica con *fatal*, palabra de idénticas características fónicas. Así se mezclan hasta confundirse en estos versos las propiedades del hacha que cortó el cuello del desgraciado marqués de Siete Iglesias y las del clarín de la fama, ambos metálicos, ambos tajantes y ambos gloriosos. Efectos análogos de fuerte personalidad fónica poseen, en una sinestesia de la imagen visual, del sentido y sonido, las palabras «trompa» (palabra favorita del poeta), «clarín» y, con un matiz algo distinto, «violín».

El encabalgamiento produce un efecto no menos notable en la descripción de la respuesta del caballo andaluz a sus hermanos celestes, los caballos del sol:

que a mucho humo abriendo
la fogosa nariz, en un *sonoro*
relincho y otro saludó sus rayos.
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264C, vv. 729-731)

Unos versos de majestuosa resonancia, gracias a los reiterados concursos de vocales del primer verso y del tercero: qu(*e a*) – much(*o hu*) – m(*o a*)briendo – relinch(*o y o*)tro. Estos exigen un esfuerzo articulatorio, produciendo la imagen fónica del soplo fogoso que sale de la nariz del caballo. *Relincho* es palabra particularmente ruidosa: a ella conduce la expectativa creada por la descomposición, a cámara lenta, del gesto del caballo que dilata su nariz en un soplo poderoso, antes de soltar su voz. El énfasis que induce esta expectativa se acrecienta por la intermisión de la pausa versal, como si estallara la palabra «relincho» y el potente sonido que expresa, al cabo de un espasmo o contracción.

Por sus empleos y por la textura fónica del discurso en que están insertos, los términos que hemos explorado dan testimonio de lo sonoro en Góngora como voluntariosa propiedad del poeta y sello de su excelencia. También ponen de manifiesto su ideal del sonido como algo que se impone por su intensidad, su volumen, su riqueza de timbre, y además se asocia con objetos como el sol naciente, o el juicio final, con trompas y con clarines, con la fuerza conminatoria de lo que clama, convoca, despierta.

La representación gongorina del sonido tiene pues afinidad con el «estruendo», palabra cuyos empleos sugieren su asociación con lo militar y con las armas. De «militar» se califica el estruendo causado por las trompas y cajas, a raíz de la alarma que sorprende en los brazos de una gallarda africana al soldado español de Orán:

oyó el militar *estruendo*
de las trompas y las cajas
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 64, vv. 19-20)

De un modo más sutil, muchos años después, escribe Góngora en el *Panegírico al duque de Lerma*:

Entre el conuento, pues, nupcial, oyendo
del Arno los silencios, nuestro Sando
las armas solicita, cuyo *estruendo*
freno fue, duro, al florentín Fernando...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 313, vv. 345-348)

En medio de los voluptuosos conciertos y de la apacible armonía de la boda real de Felipe III y Margarita de Austria (*el conuento nupcial*), el ministro a quien celebra el panegírico, don Francisco Gómez de Sandoval, entonces conde de Lerma, oye lo que ocurre a mucha distancia, en las riberas del Arno. Tanta es su vigilancia que oye «del Arno los silencios», oye que no oye nada: la poca premura del Gran Duque de Florencia, Fernando de Médicis, en obedecer a las instrucciones

del rey de España, y el que no responda o responda con dilaciones o pretextos. Dicho de otro modo, el celoso valido del monarca hispánico percibe la intención sorda y disimulada del duque italiano de fomentar alteraciones a la *pax hispánica* en Italia. Lerma manda entonces al conde de Fuentes, gobernador de Milán, que haga un alarde militar, que reúna tropas o les pase revista, y este «estruendo» de armas basta para que el duque renuncie a sus ínfulas de rebelión, sin necesidad de llegar al enfrentamiento armado: «las armas solicita cuyo estruendo / freno fue duro al florentín Fernando». La marcadísima aliteración de la consonante fricativa labiodental «f» está indudablemente destinada a traducir, con virtudes sinestésicas, la idea de freno, de un conato interrumpido a pura fuerza, la constricción y obstrucción.

Una alternativa al estruendo militar es el cinegético: así el de la tropa de cazadores a zaga de un lobo, descrita como torrente de armas y de perros, en la *Soledad primera*:

..al venatorio *estruendo*
pasos dando veloces,
número crece y multiplica voces...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264B, vv. 230-232)

O el de los numerosos y excitados caballos de los cazadores cetreros de la *Soledad segunda*:

Entre el confuso, pues, celoso *estruendo*,
de los caballos, ruda hace armonía
cuanta la generosa cetrería...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 264C, vv. 735-737)

El estruendo también puede ser «bacanal», cuando se aplica a la ruidosa, opulenta y pródiga corte:

A la gula se queden la dorada
rica vajilla, el bacanal *estruendo*...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 202, vv. 118-119)

Por último, el poeta es capaz de hacernos imaginar el estruendo como completamente subjetivo, como un sonido cuya fuerza depende de la importancia que le damos a lo que significa, o a sus efectos, aunque estos sean solo posibles o virtuales:

No solo para, mas el dulce *estruendo*
del lento arroyo, enmudecer querría...
(Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 255, vv. 267-268)

El enamorado Acis siente como estruendoso el dulce rumor de un lento arroyo, cuando este puede interrumpir el sueño de Galatea, que le permite contemplarla a su sabor, y por ello querría enmudecerlo. Este sofisticadísimo «dulce estruendo del lento arroyo», por decirlo así, se sitúa en el extremo opuesto del sencillo y directo «militar estruendo / de las trompas y las cajas», escrito en la juventud de Góngora.

Otras palabras compiten con estas, como «armonía», «armonioso» (casi siempre con diéresis), «canoro», «número», «numeroso», capaces de entrar en otras combinaciones y en otros juegos, semánticos y fónicos. Es notable el gusto por la combinación paradójica de calificaciones del sonido: encuentros y fusiones entre lo agradable y lo áspero, lo fuerte y lo tenue, lo consonante y lo disonante: «ruda armonía», «armonioso trueno», «trompa ronca y sonante», «dulce estruendo», «sordo estrépito», «rudo sonoro instrumento», «dulce sí, más bárbaro instrumento». Los delicados matices semánticos y las armonías consonánticas redoblan sus efectos mediante la diéresis y el hiato, con el esfuerzo articulatorio que suponen, y con la intervención del esdrújulo, sobre todo cuando el acento tónico coincide con el principal acento del verso. Ya lo observó Dámaso Alonso a propósito del verso: «con sordo luego estrépito despliega» (Alonso, 1998: 137). Todos estos efectos de combinatoria fónica pueden aparecer en múltiples lugares, pero con toda regularidad, y de modo llamativo, allí donde el tema de los versos es precisamente un fenómeno auditivo.

EL SONIDO COMO ECO DEL SENTIDO

Esta exploración muy parcial de la isotopía del sonido en la poesía de Góngora confirma que este poeta concedió la máxima atención a las propiedades auditivas del lenguaje: con preferencia por efectos de intensidad, de rico colorido, y de fuerza y volumen, como se indica por la presencia mayoritaria de instrumentos de viento metálicos como el clarín y la trompa. Se verifica también el gusto por modulaciones complejas, llenas de «diferencias» y donde la armonía se complica mediante acordes disonantes. El mismo ruiseñor, figura natural del músico, es visto por Góngora no como voz delicada y solitaria, sino como toda una complicada y monumental orquesta: «Con diferencia tal, con gracia tanta / aquel ruiseñor llora, que sospecho / que tiene otros cien mil dentro del pecho / que alternan su dolor por su garganta» (Luis de Góngora, *Poesías*, núm. 41, vv. 1-4).

Son muchos y sutiles los medios empleados por el poeta para dotarse de este excepcional relieve sonoro, pero el más universal o de aplicación más general está unido a la extrañeza, o lo que es lo mismo, a la introducción de combinaciones léxicas y sintácticas insólitas. Si el lenguaje resalta, se pone de relieve, mientras que el pensamiento, la sentencia o la ciencia pasan a segundo plano, se ocultan hasta volverse problemáticos o invisibles, automáticamente cobra relieve lo que en el lenguaje puede desprenderse del sentido, independizarse hasta cierto punto de él, es decir, los sonidos.

Los versos de Góngora no se entienden sin esfuerzo, no la primera vez que se leen, no totalmente. Ahora bien, la lectura silenciosa de los versos, como la de una partitura, también percibe los sonidos y los ritmos, más o menos según la competencia del lector. De ahí que quien lee estos versos difíciles de entender preste mayor atención a la cualidad sonora misma, a cómo suenan o resuenan las palabras: al ocultarse el sentido, se exhibe el «sonido estupendo», el «exterior fantástico» de la palabra, piensan los detractores. Jáuregui, el adversario más fino y más preciso de Góngora, estaba dotado de un buen oído musical, tanto es así que se atrevió a dedicar su composición más ambiciosa nada menos que a Orfeo. Ocupó íntegramente uno de los cantos del poema con la descripción de un concierto del músico de Tracia, tratando de mostrar, por la imitación poética, en qué consistían sus prodigiosos poderes de deleitar y cautivar a los oyentes (Jáuregui, *Orfeo*, 1624). Paralelamente, expresa con la mayor energía lo que no le satisface en la música de los gongorinos:

¡Qué mucho que estos dogmas tan relajados hallen secuaces y una solución tan sin límite venza la flaqueza poética! Así ha causado gran perjuicio en la juventud; porque, como al abrir los ojos hallan tan esparcidas en el reino estas composiciones y oyen su estruendo, persuádense que no hay más poesía que la atronada y redundante. Así, cuando examinan algunos versos o los componen, previenen solo el oído al estrépito de las palabras y, si estas resuenan tremendas, ninguna otra cosa averiguan para apreciar lo escrito, creyendo verdaderamente que la poesía no es habla concertada ni concepto ingenioso sino solo sonido estupendo. ¡Insolente definición! No inquieren más en las obras que un exterior fantástico, aunque carezca de alma y de cuerpo! (Jáuregui, *Discurso poético*)

Como según sus adversarios, no hay sentencia ni ciencia tras sus palabras, Góngora puede elegir las solo por su belleza exterior, por su vigoroso sonido, por su rumor, estruendo o estrépito. Para reprobar elocuentemente esta conducta, Jáuregui marca en la misma textura fónica de sus palabras esta cualidad ruidosa o altisonante, reproduciendo o parodiando lo mismo que critica: *atronada / redundante / tremenda / estruendo / estrépito / estupendo / fantástico*. Se multiplican en esta descripción palabras de más de tres sílabas, de escasa frecuencia en castellano (y más en el castellano de entonces) y grupos formados por una oclusiva dental sorda y por la sibilante «s» o la vibrante «r» o ambas; *estrépito, estupendo, tremendo, tronar, estruendo*; los acentos esdrújulos de *estrépito* y *fantásticas*.

El argumento confunde en realidad la composición y la lectura, el «componer» y el «examinar» los versos. En primer lugar, los poetas incriminados no se cuidan más que de escoger y agrupar voces ruidosas, y por ello sus versos están vacíos y desnudos de conceptos ingeniosos e incluso de «habla concertada», o sea, de sentido coherente; por estar atentos solamente al concierto de los sonidos, renuncian a la concordancia inteligible, a la consistencia lógica, a la elección juiciosa de las voces relevantes por razones semánticas. En segundo lugar, esta poesía vacía y de sonido redundante (superfluo y excesivo, aunque tal vez haya que entender algo como retumbante), se ha generalizado tanto (tiene tanta fuerza de seducción o contagio) que ya los jóvenes no esperan de la poesía otra cosa que un «exterior fantástico» y se han olvidado de su verdadera definición como «habla concertada» y «concepto ingenioso». Las dos ideas tienen un núcleo común: el «sonido estupendo» aturde y embota la capacidad de percibir el sentido, pero en el primer caso se considera este divorcio de sonido verbal y de carga semántica como vicio de los escritores; en el otro, como corrupción de la juventud atolondrada, seducida por los malos poetas.

Todo esto lo presenta Jáuregui con metáfora musical: se ha forzado el instrumento y sacrificado la templanza a la tensión: los complicados ornamentos equivalen a un estiramiento excesivo de las cuerdas:

El efectuar un escrito es ajustar las voces de un instrumento, donde se le da a cada cuerda un temple firmísimo, torciendo aquí y allí la clavija, hasta fijarla precisa en el punto de su entonación y no en otro. Porque, si allí no llegase, o excediese, quedaría el instrumento destemplado y destruida la consonancia y la música. Los nuestros, pues, cuando escriben, no conociendo en su oído el punto fijo de la templanza, siempre la pasan de punto, de que resulta el destemple y la destrucción de sus obras. Quieren huir el bajo tono y levantan con violencia las voces. Tuercen más y más las clavijas, hasta que con estrépito rompen las cuerdas, o bien las dejan tan tirantes y broncas, que hieren en nuestros oídos con insufrible disonancia. Las locuciones sonoras son cuerdas y, si las aprietan, revientan. (Jáuregui, *Discurso poético*)

Sin embargo, desacreditar este estupendo sonido de la poesía de Góngora es empresa difícil y un poco vana. En realidad, el sonido en Góngora va acompañado por la densidad semántica del concepto, como hemos visto en algunos ejemplos. Los versos «Entre el concento, pues, nupcial, oyendo / del Arno los silencios, nuestro Sando / las armas solicita, cuyo estruendo / freno fue duro al florentín Fernando», de tan ostentosos efectos sonoros, consiguen cifrar en poquísimas palabras una situación diplomática y política compleja, logrando, un poco al modo de Tácito, hacer tangible y sensible una relación de tenso equilibrio entre rebelión y sujeción; de modo comparable, la armonía fónica entre el *acero fatal* (el hacha del verdugo) y el *sonoro metal* (el clarín de la fama) está a la vez representando lo tajante del golpe que corta el cuello del antaño poderoso ministro y lo potente del rumor causado por este castigo severo y espectacular. En suma, los sonidos dan cuerpo a la concatenación, en el caso de Rodrigo Calderón, de la infamia y de la gloria. En realidad, si Góngora es sonoro es porque hace sonar la expresión más ceñida del concepto.

Por otra parte, es vana la rabieta de Jáuregui porque, como él muy bien sabe, la calidad de sonoro se reconoce entonces como el sello de lo verdaderamente poético: hay quien, como Francesco Patrizi¹³ (en una tradición de signo platónico que arranca de Giovanni Gioviano Pontano) considera que la poesía se define como lenguaje musical, armonioso y rico en maravillas (maravillas de lenguaje y de expresión ante todo). De ahí que el escritor sevillano, el más consistente de los críticos, se esfuerce por completar esta estrategia con otras, opuestas, en las que no podemos detenernos ahora.

Lo que sí podemos indicar, para terminar, es que los defensores y comentaristas de Góngora, no hallando en el bando de los oponentes a nadie que ponga en duda la calidad sonora de su poesía, en el sentido de relieve sonoro, muy pocas veces inciden en este aspecto de su obra. Por eso es excepcional y muy conocido el pasaje del *Apologético* en el que Espinosa Medrano elogia el verso del *Polifemo* «cuanto las cumbres ásperas cabrió». De este se había burlado Faria y Sousa, con gracejo bufonesco:

¿Mas adónde se nos quedaba esto? *Cuanto las cumbres ásperas cabrió*. Aquí para decir que esta poesía hace mucha cabriola no le faltó más que prestarle la música su sexta voz: bien es verdad que, como el poeta escribió con tanto juicio, puede bien decir quien le comentare que su intento fue con el salto de la oración exprimir el del cabrió, que vale cabras que son grandes saltadoras de cumbres ásperas; y por eso salta aquí el cabrió esas, desde el «cuanto» adonde debiera hallarse hasta esa otra parte adonde se halla, que es salto muy de cabra; y así se descubre que es misterio lo que parece disparate. Pruébese esto con que en otro lugar dan las mismas cabras otro salto, que no es menos lindo, antes más a lo de cabriola, por testimonio de la sutileza del sentido con que comentamos eso otro, veislo aquí:

Llegó, pues, el mancebo, y saludado
(sin ambición, sin pompa de palabras

¹³ Según Francesco Patrizi da Cherso, la poesía difiere del uso común del lenguaje por el sonido, el número y la armonía, no por la fábula (μῦθος), como pretende Aristóteles, a quien Patrizi trata de refutar por todos los medios a su alcance. Para este filósofo de tendencia platónica, es el sonido o el carácter musical el que da a los conceptos expresados su fuerza de convicción, su capacidad de grabarse en la mente y de hacer surgir en la mente de los oyentes una representación vívida de las cosas, actuando sobre sus afectos y voluntad, y transformándolos. Mediante el sonido la palabra se hace poesía, y solo entonces ejerce una acción eficaz de transformación sobre el receptor (*Della poetica. Deca disputata*, IX, «Se l'antiche poesie imitarono con l'armonia e col ritmo»).

de los conductores fue de cabras...

Que en buen romance dice (y no lo entenderá Platón de otra manera) que llegó el mancebo y fue saludado de cabras, o bien fue uno de los conductores de cabras porque, como era cortés y entendía de cabras, ayudó los cabreros en la conducción de ellas. Venga otro saltico de cabras...
(Faria y Sousa, *Lusiadas de Luis de Camões...*, citado por Espinosa Medrano, *Apologético*)

Uno de los objetivos del polígrafo portugués en su torrencial comentario de *Os Lusíadas* era demostrar la justicia del título que le daba a Camões de «príncipe de los poetas de España»; de España, de la antigua Hispania de la que Portugal formaba la mejor parte. Lo único que algunos oponían a este principado era la superioridad de Góngora, que Faria y Sousa no solo no reconocía sino consideraba fundada en razones absurdas, como el uso desmesurado de un hipérbaton vicioso y extravagante. Viciosa y exorbitante es por ejemplo, en su opinión, la frase del *Polifemo* «... redil espacioso donde encierra [el cíclope] / cuanto las cumbres ásperas cabrió / de los montes esconde». El relativo adjetival «cuanto» y el nombre en el que incide, «cabrió», están situados en los dos extremos de un verso, y separados por el sintagma nominal «las cumbres ásperas», un bloque denso tanto fónica como sintáctica y semánticamente, aunque a su vez separado de su determinante «de los montes». A estas infracciones a las normas o a los hábitos que rigen el orden de las palabras se añade el uso peculiar de «cabrió» con el significado de ganado cabrió, o sea, con funciones de sustantivo que no le corresponden en el lenguaje ordinario, más la audaz hipérbole que dilata el rebaño de Polifemo a las dimensiones de un paisaje montañoso, puesto que sus cabras esconden las cumbres de los montes. Escoge, pues, Faria, para ilustrar la desmesura del hipérbaton, un ejemplo en cierto modo descomunal, como el personaje del cíclope Polifemo de quien es atributo este «cabrió». El lector, para reconstituir los grupos sintácticos dislocados por el hipérbaton, tiene que dar un salto desde «cuanto» a «cabrió». Para justificar tamaño atentado a las leyes del idioma, lo único que puede alegarse, pretende Faria, es la propiedad o el carácter mimético de la figura, puesto que lo propio de las cabras son precisamente sus saltos. Y es que a Góngora, insiste burlonamente el portugués, le gustan especialmente las cabras y sus brincos. Por eso, prodiga hipérbatos cuando habla de cabras, cosa que hace con sospechosa frecuencia. Le gustan las cabras, porque es como ellas, discolo, irregular, caprichoso, imprevisible y ajeno a toda norma; como ellas, hace «cabriolas», disparates y locuras. Pero, con todo, ni siquiera a precio de cabras logra justificarse el hipérbaton, presente no solo en los casos en los que hay cabras, sino en otros muchísimos lugares donde no las hay: «Pero, ¿a dónde iremos a buscar comento de saltos para tantas cláusulas que los tienen, sin tener cabras con que sanearlos?».

En su respuesta, Espinosa Medrano no se arredra ante estas burlas, y contesta con retorsión ingeniosa, calificando de hermosísimo el verso que su oponente ridiculiza. La expresividad fónica no es cosa de la que haya que burlarse sino lo que ha merecido mayor admiración en los grandes poetas, en Virgilio y en el mismo Camões:

Bravamente se encabra aquí nuestro Faria, búrlase con toda truhanería de este verso hermosísimo: «Cuanto las cumbres ásperas cabrió». Dice que hace el verso su cabriola pues podía decir el comentarista que exprimió el salto del cabrió con el de la oración. Querer deslucir con el mismo crédito es como engañar con la misma verdad.
(Espinosa Medrano, *Apologético por la poesía de don Luis de Góngora*)

El admirable crítico peruano pondera la expresividad fónica de un verso que «insinúa» la agilidad traviesa de las cabras, animales «arrojados» que se despeñan. No se trata solo de hipérbaton sino de la contextura o conexión de todas las figuras, tanto sintácticas como rítmicas y fónicas, mediante las cuales el sonido cifra y figura la cosa misma de que se habla; por eso, en este contexto el acento dactílico de «ásperas» merece el calificativo de «despeñado»:

pues, en este verso «cuanta las cumbres ásperas cabrió» pudiera alguien decir que se expresaba la travesura de ese ganado (como Faria quiere) no solo en la transposición que aparta el cuanto del cabrió, porque de esta usa el poeta aun cuando no habla de sujeto que salte, sino que aquella transposición acompañada del «ásperas» con su acento dactílico y despeñado insinuaba el arrojado de las cabras.

(Espinosa Medrano, *Apologético por la poesía de don Luis de Góngora*)

Esta vindicación de la expresividad del hipérbaton gongorino por el gran predicador cuzqueño no obtuvo respuesta, que sepamos, hasta siglos más tarde. El muy culto novelista Rafael Sánchez Ferlosio dedicó unas densas páginas a refutar esta interpretación plástica o gráfica del pasaje del verso «cuanto las cumbres ásperas cabrió»: una desdichada operación de «descifrado» que él atribuía a Dámaso Alonso. Lo cierto es que el insigne filólogo, a distancia de casi tres siglos, decía en sustancia lo mismo que Espinosa Medrano (o más bien lo mismo que Faria, aunque invirtiendo el sarcasmo en elogio), citándolo por extenso, y añadiendo solo un pequeño esquema y una traducción a la terminología estilística que él manejaba¹⁴. Ferlosio resume la tesis en estos términos:

...pretendió [Alonso] mostrar cómo el hipérbaton que disloca a «cabrió» de su lugar sintáctico, separándolo de «cuanto» y poniéndolo tres palabras más allá, mimetiza en la relación material entre los significantes la figura dinámica de lo representado: la palabra «cabrió» en la violencia sintáctica que ese lugar supone para la recta ejecución del verso, establecería una tensión con las palabras implicadas en el dislocamiento que, al remitir a un supuesto lugar de procedencia —o sea, el inmediato a «cuanto»—, suscitaría retrospectivamente la imagen de un movimiento que la habría traído a donde ahora está y que consistiría en saltar más allá de las cumbres ásperas, pidiendo, nada menos, que este presunto salto de la palabra «cabrió» por encima de las palabras «las cumbres ásperas» en la línea de sucesión verbal del verso sea percibida como imagen del cabrió de que se habla saltando por las cumbres que el texto nos evoca... (Sánchez Ferlosio, 1974: 120)

En estas líneas la expresión verbal —el uso del condicional, el «presunto», el «nada menos»— traduce el escepticismo despectivo con el que Ferlosio contempla esta operación de «descifrado», que poco después definirá como «estúpida charada». En su opinión, el «espacio dramático imaginario de los montes por donde saltan las cabras» y el campo sintáctico en el que las palabras se articulan para producir el significado, son dos «espacios» no solo heterogéneos sino incompatibles. Y es que la sintaxis es un campo de relaciones lógicas, no topológicas (que solo por

¹⁴ Dámaso Alonso analizó en varias ocasiones con mayor o menor detenimiento, la octava a la que pertenece este verso como cima de lo que llama la función expresiva del hipérbaton. No sabemos exactamente a cuál hace referencia Rafael Sánchez Ferlosio y dónde se encontró con el pintoresco dibujo-esquema de las cabras saltando cumbres que él reproduce. Hemos consultado el que tal vez sea el análisis más detallado en Alonso (1966: 340-347).

abstracción puede llamarse espacio). El significante desnaturaliza la dimensión sensible de la materia verbal, condenando al silencio los sonidos que están en la base de los fonemas y quitando vigencia topológica a las relaciones espaciales (anterioridad vs. posterioridad, distancia) que contribuyen a manifestar la estructura sintáctica sin coincidir en absoluto con ella. En términos menos técnicos, para quien entiende la frase de Góngora, «cuanto cabrío» constituye una unidad sintáctica, sujeto del verbo «esconde». En el espacio sintáctico no puede hablarse de dislocación ni de nada parecido, puesto que las relaciones funcionales son las únicas que debemos tomar en cuenta; la sintaxis anula el «obstáculo del hipérbaton». La supuesta dislocación es pre-sintáctica, supone una sucesión de palabras sueltas e inarticuladas, desprovistas de sentido: ahora bien, si la sucesión de palabras yuxtapuestas no tiene sintaxis, ni sentido, tampoco hay lugar asignado a las palabras, ni dislocación por consiguiente; no se está hablando de cabras ni de saltos, puesto que no se habla de nada. Para la filosofía del lenguaje adoptada por Sánchez Ferlosio, que es heredera de Saussure a través de Karl Bühler, el significado es la otra cara del significante, la otra cara de la moneda, lo cual convierte en grosera y cándida cualquier idea de conveniencia o parecido entre ambos componentes del signo. Así, entre el nombre de alguien y este alguien no puede haber ni conveniencia ni inconveniencia. Desde el momento en que aceptamos que Fulano se llama Fulano, es impensable que se llame de otro modo, y su nombre le va forzosamente como un guante, se confunde con él, es él mismo. Pasa lo mismo con el verso de Góngora, o lo construimos pese al hipérbaton y entonces dice exactamente lo que dice, y cada cosa ocupa su lugar en el «espacio» lógico de las funciones sintácticas, o no lo construimos y lo vemos como un jeroglífico o charada, como un montón de palabras sueltas que permiten jugar a juegos malabares y en este caso no dice rigurosamente nada y puede expresar cualquier cosa que se nos antoje.

Ahora bien, semejante teoría, de un radicalismo algo terrorista, puede ser digna de consideración en la región de los principios pero no en el terreno experimental o empírico: no solo los críticos de poesía sino los mismos poetas, y no precisamente los peores, han tendido al cratilismo y se han rebelado contra las consecuencias más demoledoras del principio de la convencionalidad del lenguaje. Mallarmé estaba convencido de que «*jour*» era palabra oscura y «*nuit*» clara, al contrario de lo debido, y no dudaba de que un verdadero poeta debía tenerlo en cuenta. De modo que la teoría de Sánchez Ferlosio descalifica el testimonio de los poetas que experimentan como viva y sensible la materia verbal y hace de sus intuiciones meros trampantojos y espejismos. En el caso concreto del hipérbaton, cuya existencia nadie negó entre los lectores de Góngora en su tiempo, ya le fueran favorables o desfavorables, la figura supone una tensión entre el orden de las palabras y la sintaxis. Se requiere un esfuerzo por parte del receptor para establecer las relaciones sintácticas, esfuerzo que no sería necesario o que se quedaría bajo el umbral de lo perceptible frente a un tipo de ordenación más convencional. El hipérbaton agrava sensiblemente algo que tiene validez general: la lectura no es instantánea ni el sentido se da de manera inmediata, sino que se obtiene al precio de un análisis o descomposición del texto en segmentos y luego de una recomposición, o bien, según la denominada cronosintaxis elaborada por el lingüista de Lille, Yves Macchi, se construye progresivamente, secuencialmente, al precio de anticipaciones que deben ser revisadas o rectificadas cuando se va avanzando en el discurso. El proceso de descodificación es más o menos rápido pero exige de todos modos algún tiempo. Frente a una sintaxis no convencional o inhabitual, emitimos una serie de

hipótesis tambaleantes sobre las relaciones funcionales de los segmentos verbales, y luego las descartamos o apuntalamos, y así la sucesión de palabras se vuelve finalmente (si todo va bien) una estructura sintáctica. La recepción tiende a ser una recreación. Por ello es falsa la alternativa cerrada que plantea Sánchez Ferlosio entre la ausencia de sentido y la anulación del hipérbaton: hay que atravesar el hipérbaton y descartar una serie de suposiciones precarias para llegar a una conjetura satisfactoria sobre la estructura global y sobre las funciones locales y esta travesía deja huellas en la percepción del mensaje, en sus efectos estéticos y afectivos.

No por ello será forzoso hablar como Dámaso Alonso, con excesiva reificación, de «roturas» entre elementos que han sido violentamente separados, y de «saltos» hacia las quiebras producidas por las roturas. Basta hablar como el más prudente Espinosa Medrano de la «travesura» o el «capricho» del poeta. Como un niño caprichoso o travieso, este obliga al lector a una gimnasia mental que le es evitada en un manejo de la lengua de tipo más común o más regular. En un contexto en el que se habla de cabras y de cumbres, nada más apropiado que esta aspereza, que esta lucha constante, pero victoriosa, contra el desequilibrio y la incertidumbre. Todo lo cual es confirmado y expresado, a nivel léxico, por la palabra «ásperas», por su valor semántico y por su acento «dactílico» y despeñado, despeñado a consecuencia de la emisión acelerada de las dos sílabas átonas desde la «peña» de la sílaba tónica.

Pero un comentario como el de Espinosa Medrano enfrentándose con Faria es una especie de *rara avis*, prácticamente única en su especie en toda la literatura de los exégetas y críticos de Góngora en el siglo XVII. Los aficionados al poeta concentraron su esfuerzo en hacer patente que la elegancia de sus palabras no era solo sonora. Mediante eruditos escolios que movilizaban paralelos y fuentes, aspiraron a demostrar que lo que en sus versos parecía extraño era precisamente la altura y sublimidad, el abolengo de las palabras y de sus combinaciones. Las soluciones expresivas que adoptaba el poeta estaban respaldadas por la tradición clásica, por las autoridades más antiguas y más excelsas. Para los amantes de Góngora, contrariamente a lo que gritaban sus detractores, las voces más sonoras eran también las más ajustadas y el sonido más brillante valía como señal del sentido más preciso, mejor fundado en la historia del idioma y de las formas. En el cauce de las rimas sonoras fluye un río de pensamientos ceñidos, certeros y a veces profundos.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora. Parte primera*, Madrid, S. Aguirre, 1935.
- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1966.
- ATKINS, John. W. H., *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, London, Cambridge University Press, 1934, 2 vols.
- BÉHAR, Roland, «Homeromastix, Vergiliomastix... ¿Gongoramastix?», *e-Spania*, 18, 2014. [Disponible en: <http://journals.openedition.org/e-spania/23769>; DOI: 10.4000/e-spania.23769 (Consulta: 1 de septiembre de 2019).]
- , «La correction amiable. Formes de la controverse poétique de la théorie poétique vernaculaire au XVI^e siècle», *Atlante. Revue d'études romanes*, 2, 2015, págs. 37-70.
- BLANCO, Mercedes y Juan MONTERO, eds., *Controversias y poesía (De Garcilaso a Góngora)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019.
- CARRERES, Vicente, *La Edad de la Armonía. Música y cultura de la Edad Media al Barroco*, Madrid, Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización, 2019.
- CASTELLANOS, Juan de, *Elegías de varones ilustres de Indias*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo IV, Madrid, Rivadeneyra, 1847.
- CONDE PARRADO, Pedro, «La adjetivación en la poesía de Luis de Góngora y los *Epitheta* de Ravius Textor», *Bulletin hispanique*, 121.1, 2019, págs. 263-312.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Discursos apologéticos*, en *Documentos gongorinos*, ed. de Eunice Joiner Gates México, Colegio de México, 1960, págs. 9-70.
- ELVIRA, Muriel, «El género del diálogo en la polémica gongorina», *e-Spania*, 29, 2018a. [Disponible en: <http://journals.openedition.org/e-spania/27435>; DOI: 10.4000/e-spania.27435 (Consulta: 2 de septiembre de 2019).]
- , «Des polémiques italiennes aux polémiques espagnoles. L'abbé de Rute, lecteur de Guarini et de Denores», en *Rivalités de plumes entre Espagne et Italie XV^e-XVII^e siècles*, ed. de Nathalie Dartai-Maranzana y Jean-François Lattarico, Paris, Garnier, 2018b, págs. 91-134.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan de, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués*, ed. de Héctor Ruiz, Paris, Sorbonne Université, Labex OBVIL, 2017.
- FARIA Y SOUSA, Manuel de, *Lusíadas de Luis de Camões, Príncipe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Cuarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria y Sousa, Caballero de la Orden de Christo y de la Casa Real*, Madrid, por Juan Sánchez, 1639, 2 vols.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco (abad de Rute), *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las «Soledades» a instancias de su autor*, ed. de Muriel Elvira, Paris, Sorbonne-Université Labex OBVIL, 2015.

- , *Examen del Antídoto o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto*, ed. de Matteo Mancinelli, París, Sorbonne Université Labex OBVIL, 2018.
- GÓNGORA, Luis de, *Poesía*, ed. de Antonio Carreira, Paris Sorbonne-Université Labex OBVIL, 2016.
- GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio, *Sección V de la Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de «Poética» de Aristóteles Stagirita*, ed. de Luis Sánchez Lailla, Paris, Sorbonne Université Labex OBVIL, 2015.
- JÁUREGUI, Juan de, *Orfeo [...] al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares*, Madrid, Juan González, 1624.
- , *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, ed. de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- , *Discurso poético*, ed. de Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne-Université Labex OBVIL, 2016.
- MACCHI, Yves, «Le poème comme sculpture de la temporalité intraphrastique- Chronosyntaxe (V)», *Bulletin hispanique*, 107/1, 2005, p.35-70.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990.
- PATRIZI DA CHERSO, Francesco, *Della poetica*, ed. de Danilo Aguzzi Barbagli, Florencia, Istituto Palazzo Strozzi, 1969-1971, 3 vols.
- QUEVEDO, Francisco de, *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*, ed. de Lía Schwartz, Samuel Fasquel, París, Sorbonne Université, Labex OBVIL, 2017.
- SABBATINO, Pasquale, «‘Una montagna aspra e erta’ e ‘un bellissimo piano e dilettevole’: Il modello narrativo del *Decameron* e *La galería del Marino* nelle *Vite* di Bellori», *Cahiers d'études italiennes*, 8, 2008, págs. 149-175.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Obras de don Luis de Góngora comentadas. Tomo Segundo*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645.
- SALVIATI, Leonardo, *Lo 'Nfarinato secondo ovvero dello 'Nfarinato Accademico della Crusca, risposta al libro intitolato Replica di Camillo Pellegrini [...]*, Florencia, Anton Padovani, 1588.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *Las semanas del jardín. Semana segunda: «Splendet dum frangitur»*, Madrid, Nostromo, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epístolas de la Filomena*, ed. de Pedro Conde Parrado, Paris, Sorbonne Université Labex OBVIL, 2015.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC y Universidad de Extremadura, 1992.
- WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 2 vols.