

# PRISIONES TEXTUALES. ARTIFICIO Y VIOLENCIA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL BARROCO

Wolfram Nitsch

---

Universidad de Colonia

## Resumen

En busca de una nueva lengua artificial, Góngora trata de restituir con medios poéticos una similitud entre palabras y cosas. Así, en el soneto «Prisión del nácar era articulado» (1620), en el que artificio y violencia están correlacionados, la artificialidad de la misma descripción corresponde a lo artificial de la belleza descrita. Las técnicas gongorinas desempeñan aquí una función mimológica, por la cual el texto parece hacer visible y audible una violencia que desde siempre subyace en el elogio lírico de la dama. Su imagen «hiperpreciosa» debe su belleza sobresaliente a una constricción masculina. Este rasgo es reelaborado por otros poetas barrocos como Quevedo.

In search of a new artificial language, Góngora tries to retrieve by poetic means a similarity between words and things. Thus, in his sonnet «Prisión del nácar era articulado» (1620), in which artifice and violence are correlated, artificiality of the description itself corresponds to artificiality of the beauty that is described. Gongorine techniques have here a mimologic function, by which the text seems to make visible and audible a violence that has always been underlying the lyric praise of the mistress. Her «hyper-precious» image owes its outstanding beauty to masculine compelling action. This feature is reworked by other baroque poets such as Quevedo.

**Palabras clave:** Góngora; Quevedo; Poesía barroca; Artificio; Violencia; Mimológicas.

## 1. Contra la naturaleza, tras Babel

Aunque las *Soledades* de Góngora hasta 1627, es decir durante casi dos décadas, estaban solamente disponibles en algunas copias manuscritas, provocaron la controversia literaria más larga y violenta del siglo de oro(1). Como es sabido, los contemporáneos del poeta cordobés disputaron acerca de la artificialidad insólita de su lengua lírica, que fue imitada hasta por algunos de sus adversarios más intransigentes. La crítica se dirigía generalmente contra unos pocos rasgos característicos del estilo gongorino o gongorista, resumidos brevemente en *La Dorotea* de Lope de Vega. En esta obra, publicada poco después de las primeras ediciones impresas de las *Soledades*, se dice de un soneto escrito por un admirador ficticio de Góngora:



no es ornamento de la oración la confusión de los términos mal colocados y la bárbara frasi traída de los cabellos, con metáfora sobre metáfora. (Morby, 1987: 355) (2)

Tres técnicas típicamente gongorinas son criticadas aquí como indicios de una retórica exagerada. Primero, la figura del hipérbaton, que implica una «confusión» del orden sintáctico; segundo, el uso de palabras peregrinas, a saber de neologismos o de cultismos, que hace de la lengua propia una lengua «bárbara»; tercero, la acumulación de metáforas ensartadas o elevadas a la segunda potencia. Si todos estos artificios se juntan, producen no solamente una alteración pasajera del *ordo naturalis*, lo que sería todavía conforme a las reglas de la retórica clásica; producen una transgresión continua, si no una violación del orden natural de la lengua, sustituyéndolo completamente por un orden latinizante y artificial. Para caracterizar esta lengua literalmente «traída de los cabellos», Lope en otro lugar emplea metáforas violentas. La compara a una mujer quien, no contenta de pintarse las mejillas, se maquilla además «en la nariz, en la frente y en las orejas»; o bien la compara a una señora hecha «esclava», porque se sujeta de nuevo al dominio del latín, del cual el castellano ya se ha emancipado (Cayetano Rosell, 1950: 139a-140-b)(3). Todavía más severo es el juicio de Jáuregui, quien acusa a Góngora de «forzar» las palabras, de ejercer una «*vis dura*» sobre el idioma nacional (Romanos, 1978: 78-79)(4). Para los críticos del poeta cordobés, la artificialidad sintáctica, morfológica y semántica de las *Soledades* equivale a un ataque vehemente contra la naturaleza de la lengua española.

Góngora participó una sola vez en la controversia sobre la «nueva poesía». En su respuesta a una polémica anónima, redactada en 1613, defiende su lengua oscura y peregrina. La justifica con dos argumentos que figuran también en el *Libro de la erudición poética* de su compañero Carrillo y Sotomayor(5). Por una parte, atribuye una función didáctica al artificio poético: impidiendo una «lectura superficial», éste aviva el ingenio del lector y lo incita a «quitar la corteza y descubrir lo misterioso» que encubre el texto. Con eso, actualiza el *topos* platónico del *poeta vates*, inspirado por fuerzas numinosas, así como la doctrina patrística de los varios sentidos escondidos en la Sagrada Escritura; alega, pues, razones teológicas que sus defensores radicales en las colonias americanas abandonarían unas décadas después(6). Por otra parte, y conforme a la tradición renacentista, afirma que el artificio verbal contribuye a ennoblecer la lengua vulgar; declara con cierto orgullo «que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina». A estos argumentos más o menos tópicos se suma, al

final de la respuesta, una reflexión enigmática sobre la torre de Babel que ha sido poco comentada aunque, a mi parecer, revela un aspecto importante de la poética gongorina. Con respecto al reproche de que en su poesía se manifiesta una confusión babélica de la lengua, el poeta se defiende con una interpretación original de los sucesos relatados en el undécimo capítulo del Génesis. Afirma que en castigo de la soberbia humana Dios no dio una nueva lengua confusa a los hombres, sino que solamente confundió la lengua que habían hablado antes. Las *Soledades*, sin embargo, están exentas de esta confusión, al contrario de sus lectores poco avisados:

No los confundió Dios a ellos con darles lenguaje confuso, sino en el mismo suyo se confundieron, tomando piedra por agua y agua por piedra [...] Yo no envió confusas las *Soledades*, sino las malicias de las voluntades en su mismo lenguaje hallan confusión por parte del sujeto inficionado con ellas. [...] No van en más que una lengua las *Soledades*, aunque pudiera, quedando el brazo sano, hacer una miscelánea de griego, latín y toscano con mi lengua natural.

Me parece que este comentario se puede leer de dos maneras. Por un lado, se refiere a la confusión babélica de un modo alegórico, para hacer resaltar una confusión grave por la parte de los adversarios de la nueva poesía; sugiere que éstos injustamente identifican el lenguaje gongorino con otro idioma, lo que sería únicamente justificado en el caso de una «miscelánea» multilingüe, o sea que simplemente confunden su propia lengua con una lengua extranjera(7). Por otro lado, el comentario da un sentido histórico a la catástrofe de Babel; insinúa que la lengua española en general se ha alejado de sus orígenes latinos, a los cuales se acerca otra vez gracias a las *Soledades*. Con eso, Góngora no solamente participa en la controversia literaria, sino también en el debate lingüístico de su tiempo que gira constantemente alrededor de la torre de Babel. Según Umberto Eco (1993), la discusión medieval y aurisecular sobre las consecuencias de la confusión babélica tiene que ver con la multiplicación de las lenguas románicas, surgidas del latín vulgar; a esta multiplicación responde una «búsqueda de la lengua perfecta», dirigida o bien hacia una lengua original perdida o bien hacia una nueva lengua artificial(8). Esto se ve muy bien en el tratado *Del origen y principio de la lengua castellana* del gramático Aldrete, publicado en 1606. Aldrete explica la formación del castellano por una suerte de segunda confusión de las lenguas. A la «confusión» de Babel sucedió una unificación lingüística, debida a la transformación violenta del latín en «lengua universal»; pero esta lengua universal se dispersó otra vez en varias lenguas regionales; el español, pues, no es otro sino un latín corrupto que los letrados tienen que

ilustrar, depurándolo de las trazas de su decadencia secular.(9) También Góngora parece proseguir tal búsqueda de la lengua perfecta. La misma artificialidad que para el crítico anónimo indica una confusión babélica, al poeta criticado le sirve para superar la dispersión bíblica de los idiomas y la multiplicación de las lenguas románicas, que equipara a la catástrofe primera.

En busca de una nueva lengua artificial, Góngora no obstante actúa como poeta. Conforme a las «mimológicas» descritas por Gérard Genette (1976), trata de restituir con medios genuinamente poéticos una similitud entre palabras y cosas que en el español de su tiempo no es más visible o audible(10). Analizando un soneto suyo de la época de las *Soledades*, intentaré demostrar cómo mediante los artificios propios a su estilo tardío establece una relación de analogía entre el texto poético y el tema tratado. Mostraré además que en este soneto subraya por su parte la violencia de los artificios verbales, pero la vincula a la violencia intersubjetiva de la pasión amorosa. Cotejaré después el soneto gongorino con un soneto semejante de su enemigo declarado, Quevedo, donde se manifiesta una correlación parecida entre artificio y violencia – aunque el papel del yo lírico sea totalmente distinto.

## 2. La sortija gongorina: la violencia del escribir

El soneto «Prisión del nácar era articulado», escrito en 1620, figura entre los pocos poemas amorosos en la obra tardía de Góngora. En el estilo oscuro de las *Soledades* trata otra vez un tema que ya está presente en un soneto anterior a 1600, el tema de la dama herida por un pinchazo(11). El yo lírico, cortejador constante de una tal Clori, relata como su dama inconstante, quitándose una sortija regalada por él, se picó con un alfiler:

- 1 Prisión del nácar era articulado
- 2 de mi firmeza un émulo luciente,
- 3 un dñamante, ingeniosamente
- 4 en oro también él aprisionado.
- 5 Clori, pues, que su dedo apremiado
- 6 de metal aun precioso no consiente,
- 7 gallarda un día, sobre impaciente,
- 8 le redimió del vínculo dorado.
- 9 Mas ay, que insidioso latón breve
- 10 en los cristales de su bella mano
- 11 sacrílego divina sangre bebe:

12 púrpura ilustró menos indiano

13 marfil; invidiosa, sobre nieve

14 claveles deshojó la Aurora en vano.

A la relación del episodio picante se junta un elogio petrarquista de la belleza femenina que de una manera típicamente barroca es presentada como una belleza toda sensual y artificial. La descripción se limita a la sola mano de la dama, la compara a materias preciosas como «nácar» (v. 1), «cristales» (v. 10), «púrpura» (v. 12) o «marfil» (v. 13), y acaba por atribuirle una preciosidad aún más grande mediante un «símil de superación»<sup>(12)</sup>. Por ende, la misma mano parece un adorno precioso que puede prescindir de joyas suplementarias. Sin embargo, se percibe que los atributos de belleza se acumulan solamente en los dos tercetos, mientras que están completamente ausentes del segundo cuarteto, como si Clori perdiese sus encantos al quitarse la sortija y no las recuperase antes de picarse con el alfiler. Parece que la belleza femenina no existe por sí misma, sino que tan sólo nace y crece gracias a la violencia masculina. Esta violencia ya se manifiesta en el diamante, descrito de antemano como «prisión» (v. 1) del dedo y como «émulo» (v. 2) o representante del yo lírico. Puesto que él mismo está aprisionado en una sortija de oro, la dama parece una presa en segundo grado.<sup>(13)</sup> Pero justamente de este aprieto resulta su encanto, como sugiere el primer verso del segundo cuarteto: «apremiado» evoca *premiado*, encarcelamiento y ensalzamiento van juntos. Cuando Clori apenas se ha liberado del «vínculo dorado» de la sortija, el alfiler sustituye al diamante y al galán. Utilizado para desencadenar el dedo, termina por infligirle una herida sangrienta; asimismo pasa de modo «insidioso» al campo enemigo, al lado de los antiguos señores de Clori, cuya destitución pasajera castiga con ferocidad. En este momento, agresión y admiración van de nuevo juntos. Como lo sugiere el orden de las palabras al final del primer terceto, el «sacrílego» sangriento precede a la sacralización de la dama. La profanación confirma lo sagrado, que está confinado aquí al mero culto amoroso.<sup>(14)</sup>

A lo artificial de la belleza descrita corresponde lo artificial de la misma descripción. En ella concurren tres técnicas características del estilo gongorino. A nivel semántico hay varias metáforas perifrásticas, es decir definiciones algo enigmáticas, que se componen de un término genérico figurado y de una *differentia specifica* literal<sup>(15)</sup>. Entre ellas figuran «nácar articulado» (v. 1), «émulo luciente» (v. 2) y «vínculo dorado» (v. 8), mientras que «latón breve» (v. 9) forma una definición perifrástica normal. Es verdad que todos los vocablos perifrasedos de esta manera son nombrados en el texto o en el título del soneto: «nácar articulado» es doblado por «dedo» (v. 5), «émulo luciente» por

«dīamante» (v. 3), «vínculo dorado» por «sortija» y «latón breve» por «alfiler». La yuxtaposición audaz de campos semánticos desiguales en las metáforas del primer cuarteto causa no obstante un efecto de oscurecimiento, que dirige la atención del lector sobre los artificios retóricos. A nivel sintáctico, un efecto parecido resulta del hipérbaton violento de los primeros versos. Para descifrar la metáfora perifrástica «nácar articulado», hay que componerla previamente, dado que la cópula «era» separa sus componentes y oculta así la construcción de la frase.<sup>(16)</sup> A nivel fonológico, la artificialidad del soneto resalta aún más claramente. Contiene no menos de siete diéresis, es decir diptongos convertidos en hiatos. Las palabras que por eso resultan alargadas de una sílaba están escritas con acento doble en impresos antiguos y con trema en ediciones modernas: «dīamante» (v. 3), «ingeniosamente» (v. 3), «apremiado» (v. 5), «impaciente» (v. 7), «insidioso» (v. 9), «indiano» (v. 12), «invidiosa» (v. 13). En cada una de estas palabras la sintaxis rebuscada del primer cuarteto se repite, por así decir, en forma comprimida al nivel de los sonidos. Todavía más que las figuras retóricas de la metáfora perifrástica y del hipérbaton, esta particularidad métrica contribuye a cambiar el poema en un artefacto exquisito – semejante a un diamante tallado<sup>(17)</sup>.

Con todo eso, las tres técnicas aplicadas aquí no solamente indican una «hiperfunción del estilo», como dice Hugo Friedrich acerca de la poesía barroca<sup>(18)</sup>. Además, desempeñan una función mimológica, asemejando el soneto a las escenas violentas que pinta. Esto ya se puede adivinar en las cuatro perífrasis que he comentado antes. Representan icónicamente la jerarquía de los adversarios que designan: a los actores perifraseados metafóricamente (dedo, diamante, sortija) sucede el alfiler, un objeto relativamente banal, que no puede aspirar a más que a una simple perífrasis literal. Así, la violencia parece mucho más cruda cuando al principio del sexteto el cautiverio de la dama es reemplazado por un golpe brutal. La función mimológica del hipérbaton es más evidente. Del trastorno sintáctico en el primer cuarteto surge la epanadiplosis «prisión»/«aprimonado» (v. 1/4), que da la forma de una sortija al comienzo del soneto. En este contexto, también los vocablos «articulado» (v. 1) e «ingeniosamente» (v. 3) revelan connotaciones poetológicas. Como una tercera prisión cuidadosamente labrada, el poema está cercando otra vez el dedo dos veces preso de la dama. Finalmente, es casi imposible no percibir la cualidad mimética de la diéresis. Destacando siete veces una /i/ que se palataliza en el lenguaje normal, el soneto sugiere por onomatopeya el pinchazo o la picadura que ocurre en su segunda mitad. Especialmente la palabra «insidioso» al principio del sexteto se puede leer como una imagen plástica del suceso

allí evocado, cuanto más que el «ay» del yo lírico subraya la dimensión expresiva del verso. Si el poema antes parecía una prisión, ahora parece una puñalada que el galán da a su dama(19). Los artificios poéticos del soneto no existen por sí mismos; evocan miméticamente dos escenas de crueldad privada.

Queda por aclarar por qué la relación entre poeta y dama que modela el soneto gongorino resulta tan violenta. Para contestar a esta pregunta, cabe tener en cuenta dos contextos distintos. Considerado en el contexto genérico de la tradición petrarquista, el texto parece hacer visible y audible una violencia que desde siempre subyace tras el elogio lírico de la dama. Ya en uno de sus primeros sonetos amorosos, Góngora destaca el carácter esquemático de los tópicos petrarquistas, que cita solamente para darles la espalda: «huyendo voy, con pie ya desatado»(20) Así, la poesía amorosa es invadida por un gesto profanador que hasta entonces fue limitado casi exclusivamente a la contradicción burlesca(21). A pesar de eso, Góngora mantiene la tradición del ensalzamiento hasta sus últimos poemas; pero muestra que esta tradición implica una sujeción de la dama. Clori no se subleva en vano contra el dominio de su cortejador: su rebelión contra el «vínculo dorado» del verso deja ver hasta qué punto la señora adorada de la lírica renacentista era una prisionera forzada. Aparte de eso, la violencia evocada en el soneto se puede considerar aún en otro contexto, en el contexto mediológico de la poesía barroca. Como han demostrado trabajos recientes, en España alrededor de 1600 surge una reflexión intensa sobre las diferencias entre la voz y la letra, estimulada por un rápido aumento de la comunicación por escrito(22). Esta reflexión se puede notar también en la poesía amorosa que tradicionalmente está basada en la ficción de una enunciación oral. Sobre todo Góngora suele subrayar la literalidad de su lírica, sea por metáforas relacionadas con la escritura o sea justamente por una artificialidad singular, contraria a la comunicación oral. Me parece que el soneto del pinchazo deja vislumbrar el medio de comunicación al cual se debe esta artificialidad, de modo que a la reflexión poetológica se junta una reflexión mediológica. ¿La perífrasis «latón breve» no puede designar también un utensilio para escribir, por ejemplo un estilo que aquí raya no una tabla, sino una piel?(23) Leído de esta manera, el poema tan cuidadosamente labrado de golpe hace resaltar el acto material de escribir cuando el alfiler se sustituye a la sortija. Además, este acto bastante banal coincide con el acto brutal del pinchazo sangriento. En los manuales o «artes de escribir» del siglo de oro no es rara la comparación entre el escribir a mano y el manejo de armas.(24) «La letra con sangre entra», dice un refrán popular que cita el gramático Aldrete para pintar el ascenso violento del latín al rango de lengua universal

(Nieto Jiménez, 1993: 58). Este refrán sería un buen epígrafe para un soneto que mediante una legión de figuras latinizantes ilustra la violencia del escribir sobre la dama.

### 3. La sortija quevediana: la voz contraria de la dama

Francisco de Quevedo suele oponerse a Góngora en las historias de la literatura. Se alió en efecto con los enemigos de la nueva poesía unos diez años después de la publicación en manuscritos de las *Soledades*. Su crítica del estilo gongorino y gongorista se manifiesta en varias sátiras acerbas y en su tratado poetológico más importante, la carta dedicatoria al Conde-Duque de Olivares publicada en 1631. En esta carta cita a Aristóteles, quien en su *Poética* aconseja a los poetas utilizar «vocablos peregrinos», pero les desaconseja utilizarlos demasiado. Según Quevedo, los partidarios de la nueva poesía sólo siguen el consejo aristotélico sin hacer caso de la prevención, de modo que atacan a la lengua española «con pluma ensangrentada» (Rivers, 1998: 47)(25). También Quevedo aumenta, pues, la crítica estética de la poesía artificial mediante una crítica ética de la violencia verbal. Sin embargo, es una de las contradicciones de su obra destacadas por Borges (1952) que en su propia lírica a veces cultiva el mismo estilo que rechaza tan vehementemente en su poética(26). Esto se ve muy bien en un soneto de su ciclo petrarquista *Canta sola a Lisi*, dónde habla por su parte, y quizás con referencia directa a Góngora, de una sortija en la cual está aprisionada la dama:

- 1 En breve cárcel traigo aprisionado
- 2 con toda su familia de oro ardiente,
- 3 el cerco de la luz resplandeciente,
- 4 y grande imperio del Amor cerrado.
- 5 Traigo el campo que pacen estrellado
- 6 las fieras altas de la piel luciente;
- 7 y a escondidas del cielo y del Oriente,
- 8 día de luz y parto mejorado.
- 9 Traigo todas las Indias en mi mano:
- 10 perlas que, en un diamante, por rubíes,
- 11 pronuncian con desdén sonoro yelo,
- 12 y razonan tal vez fuego tirano
- 13 relámpagos de risa carmesíes,
- 14 auroras, gala y presunción del cielo.



Como revela del título añadido por el comentador de la primera edición póstuma, se describe aquí una miniatura de la dama que adorna una sortija puesta en el dedo del yo lírico(27). Mediante metáforas neoplatónicas, la octava pinta una belleza celestial. El rostro de la amada reluce como un astro «resplandeciente» (v. 3), su cabello brilla como los rayos que lo rodean como una «familia» (v. 2), sus ojos resplandecen como las estrellas entre las «fieras» del zodiaco (v. 5/6), y sus mejillas como el sol que sale al «Oriente» (v. 7). Sin embargo, estas imágenes aparecen dentro de un marco antiplatónico, porque no se refieren a la dama en sí, sino a un retrato suyo encapsulado, que está «a escondidas» (v. 7) de la luz del día y del amanecer. El yo lírico mira a la amada en una especie de caverna platónica, cuya oscuridad pone de relieve el resplandor de su aparición. Se trata, pues, de una belleza artificial que, no obstante, sobrepasa la belleza natural del cielo, dado que, como un sol «mejorado» (v. 8), la dama puede brillar hasta en la oscuridad. Igual que en el soneto de Góngora, esta «mejora» se origina en la fuerza del cortejador. A los atributos hiperbólicos de belleza se mezclan varios vocablos que indican el cautiverio de la dama en la sortija del galán, quien mediante un triple «traigo» insiste en su papel de alcaide: «cerco» (v. 3) evoca «cárcel» (v. 1), «mejorado» (v. 8) y «estrellado» riman con «cerrado» (v. 4) y «aprisionado» (v. 1). Tal como el dedo hiperprecioso de Clori el rostro hiperreluciente de Lisi debe su belleza sobresaliente a la violencia masculina.

Para hacer resaltar este nexo poco platónico, Quevedo se sirve de varias técnicas gongorinas. Aparte del hipérbaton violento del verso quinto, es una acumulación de metáforas audaces la que oscurece el elogio luminoso de la octava. Por la mayor parte se trata otra vez de metáforas perifrásticas: «breve cárcel» (v. 1), «oro ardiente» (v. 2), «campo estrellado» (v. 5), «piel luciente» (v. 6). Además, estas tres metáforas citadas son metáforas en segundo grado. Los cabellos de la dama son comparados a los rayos del sol, éstos por su parte a una «familia» y a «oro ardiente»; los ojos son asimilados a las estrellas, éstas por su parte tanto al «campo» como a la «piel» de las fieras zodiacales. Tales «metáforas al cuadrado» figuran entre los artificios más discutidos del estilo de Góngora: «aun las mismas metáforas metaforizan», le reprocha ya su adversario Jáuregui (Romanos, 1978: 78-79)(28). Quevedo las hace suyas, con el efecto particular de que la dama elogiada casi no es más visible. Tal como al yo lírico Lisi aparece solamente en un retrato pintado, al lector del poema queda encubierta por un doble velo de símiles. También así el galán mantiene presa a su dama en una prisión artificiosa. A esta luz parece lógico que el primer cuarteto quevediano se abra y se cierre igualmente

con una epanadiplosis («cárcel»/«cerrado») que imita la forma de la sortija.

En el sexteto, sin embargo, el elogio gongorista de Lisi toma un giro sorprendente. Su primer verso resume lo que quedaba dicho en la octava, pero da otro rumbo a la descripción de la dama que es continuada en los versos siguientes. Ahora no son cuerpos celestiales, sino riquezas del subsuelo que ilustran los encantos de la amada ausente: sus dientes parecen «perlas», sus labios «rubíes», su boca entera un «diamante» (v. 10). Al nivel metafórico la belleza celestial se vuelve terrenal, mientras que, al nivel literal, la parte baja del rostro ocupa el primer plano. Con esto se prepara una ruptura sensible que se produce al final del primer terceto. De golpe, la miniatura inmóvil y silenciosa cobra vida para rechazar a carcajadas al elocuente admirador. Los dientes indican una indiferencia de «yelo», y los labios dejan pasar una risa que parece una tormenta; del segundo al penúltimo verso, los «rayos» se han vuelto «relámpagos de risa carmesíes». Este verso maravilloso me parece notable por tres razones. Primero, ratifica la pérdida de control que sufre el yo lírico, portador y guardián del retrato. Su percepción estática de la dama se convierte en una imaginación dinámica con aires de locura; así resurge el desasosiego característico del galán petrarquista que parecía vencido durante un momento engañoso de contemplación tranquila(29). Segundo, este desengaño brutal tiene que ver con una voz ajena que se mezcla a la voz hasta ahora dominante del sujeto hablante. La voz de la dama, ya mencionada en la metáfora «sonoro yelo» (v. 11), es representada por onomatopeya en la metáfora «relámpagos de risa carmesíes». La doble /i/ que lleva el segundo y el tercer acento del verso sugiere una risa estridente; la triple /r/ imita un trueno verbal, conforme a la definición propuesta por Covarrubias que califica la /r/ de «letra canina», parecida al ladrido y a otros ruidos muy fuertes(30). Tercero, la imagen del relámpago evoca por fin un castigo del cielo, al cual el galán se acercó demasiado(31). La «presunción» así castigada consiste también en la presunción del poeta, en la «gala» exagerada de su elogio lírico, en la huella mal borrada de su «mano» escribiente (v. 9). No el gesto impertinente de quitarse la sortija, sino el gesto no menos impertinente de hacerla prisión de damas merece la pena aquí. En esto estriba la diferencia entre los sonetos por lo demás tan parecidos de Góngora y Quevedo. Mientras que aquél explora el lado oscuro del artificio verbal, éste explora sus límites; mientras que aquél hace resonar la violencia del poeta, éste sonoriza el poder femenino o divino al que se enfrenta. A la reparación profana de la confusión babélica mediante una lengua artificial sucede una conmemoración augustina del edificio soberbio.(32)

## Notas

1. Para un catálogo cronológico de las contribuciones a esta controversia, véase «La polémica de las Soledades (1613-1666)» de Robert Jammes (1994: 605-719). Para un estudio de los argumentos más importantes a favor y en contra de las Soledades, compárese Joaquín Roses Lozano (1994).
2. Sobre la ambivalencia de esta crítica en el contexto del drama, que no cesa de mostrar la seducción de los personajes por el engaño verbal que denuncian con verbosidad, véase Spitzer (1932: 12).
3. «Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía» de Lope de Vega (1617). La crítica lopesca de la nueva poesía artificiosa, que en general apunta menos al mismo Góngora que a sus imitadores desmesurados, es estudiado extensamente por María Romera Navarro (1929).
4. Citando el tratado latino de Vida, *De arte poetica* (1527).
5. Luis de Góngora: «Carta en repuesta de la que le escribieron» (1613), en Antonio Carreira, 1998: 253-260; compárese Luis Carrillo y Sotomayor: *Libro de la erudición poética* (1611), en Rosa Navarro Durán (1990: 372), con respecto a Aristóteles, *Poética* 1458a.
6. Véase Elias L. Rivers (1992: 856-861), quien cita la apología de una «poesía vacía y sin corazón de misterio alguno» por Espinosa Medrano.
7. Compárese el comentario del comentario en las *Epístulas satisfactorias* de Ángulo y Pulgar, una defensa de Góngora citada por Carreira (1998: 264). Una poesía multilingüe, que justificaría el reproche de la confusión de idiomas, se vislumbra en el soneto gongorino «La tablas del bajel despedazadas» (1600) (Ciplijauskaité, 1982: 149).
8. En especial los capítulos 1 y 3. Según su parecer, el *volgare illustre* de Dante trata de compensar poéticamente una lengua adámica perdida y así sirve como modelo para las lenguas poéticas artificiales del renacimiento.
9. Bernardo Aldrete, *Del origen y principio de la lengua castellana* (1606) (Nieto Jiménez, 1993: 56-154). La idea de que la lengua española nació de la «corrupción de la latina» ya es formulada por Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (ca. 1535); mas Valdés todavía no hace mención de la confusión babélica ni de su superación violenta (Lope Blanch, 1984: 57-59).
10. Sobre el «mimologisme secondaire» en la poesía renacentista, que no figura entre los muchos ejemplos históricos que estudia Genette (1976: 38) compárese Rainer Warning (1997: 143-178, en esp. 164-168).
11. Cito el texto de *Sonetos completos* (Ciplijauskaité, 1982: 160), excepto la palabra «ingeniosamente» (v. 3) que escribo con trema, conforme a la versión enmendada en Rivers (1985: 211). Otra dama herida, esta vez por la lanceta de un médico, aparece en el soneto «Herido el blanco pie del hierro breve» de 1595 (Ciplijauskaité, 1982: 146).
12. Sobre el símil de superación (*Überbietungsvergleich*), figura capital de la poesía barroca, véase Friedrich (1964: 664-665).

13. Que «oro» (v. 4) se refiere al engaste dorado del diamante y no al cabello dorado de la dama, como opinan algunos comentaristas, es demostrado magistralmente por Carreira (1998: 60-61).
14. Sobre el nexo entre profanación y sacralización (heterodoxa) en la poesía religiosa del siglo de oro véase Bernhard Teuber (2003).
15. Sobre este tipo de metáfora, calificado de audaz por los contemporáneos de Góngora, véase Bodo Müller (1963: 123-129, 208-217).
16. Acerca del hipérbaton gongorino, escándalo particular para los adversarios de la nueva poesía, compárese Roses Lozano (1994: 168-178).
17. Compárese Dámaso Alonso (1950: 178). Sobre la refinación fonológica en la poesía gongorina véase la lectura del soneto «A Córdoba» propuesta por Andrés Sánchez Robayna (1993: 77-82).
18. Friedrich (1964: 545-567) llama así una discrepancia entre la «hipertrofia de la forma» y la «atrofia de los contenidos».
19. Compárese José Manuel Blecua (1973: 52-61). En su comentario detenido, Blecua señala además una similitud gráfica entre la /i/ y el alfiler, pero no la relaciona con el tema de la violencia. Según Horst Weich, el golpe brutal es también audible en el ritmo cacofónico del verso noveno, donde en contra de los preceptos métricos tradicionales el acento se traslada a la sílaba novena.
20. «No destrozada nave en roca dura» (Ciplijauskaitė, 1982: 136, v. 11). Acerca de este verso programático, compárese la interpretación ingeniosa de Sánchez Robayna (1993: 30-36).
21. Sobre este «end of petrarchism en Spain» véase Navarrete (1994: 190-240).
22. Véase en particular Rivers (1983: 88-95); Frenk (1997); Egido (2003).
23. Sobre la fascinación de la literatura barroca por los «hierros», es decir las letras grabadas en los cuerpos de los esclavos, véase mi estudio (Nitsch, 2002).
24. Véase Goldberg (1990: 57-107), quien estudia en particular las láminas y los preceptos del Arte subtilissima, por la qual se enseña a escrevir perfectamente (1550) de Juan de Yciar.
25. Francisco de Quevedo, «Dedicatoria al Conde-Duque de Olivares» (1631), citando como Carrillo y Sotomayor (véase n. 5) a Aristóteles, Poética 1458a.
26. Respecto a su polémica contra Góngora, compárese también Schwartz Lerner (1986).
27. Texto y título (Retrato de Lisi que traía en una sortija) conforme a Blecua (1971: 475), donde se conservan los títulos explicativos del Parnaso español (1648), editado y comentado por González de Salas.
28. Sobre la «metáfora al cuadrado» en general compárese Sarduy (1991: 193-201).
29. En el siglo de oro, la locución hacer pasar rayos por relámpagos significa «engañar los sentidos». Verbigracia, en el contexto del teatro se refiere al efecto de la declamación que engaña el oído y encubre el sentido verdadero del texto dramático; compárese el documento citado por Frenk (1997: 80).
30. Sebastián de Covarrubias, artículo «R», en Tesoro de la lengua castellana (1611) (Riquer, 1979). Por esta iconicidad sonora, que parece dar una voz a la dama muda, la metáfora de los

«relámpagos de risa» se presta mal a la idea de que el soneto sea hasta el último verso una «abreviatura abstracta» de Lisi; compárese la lectura de Paul Julian Smith (1987).

31. Compárese Julián Olivares (1995: 89-90), quien evoca los relámpagos arrojados por Júpiter.

32. Una versión alemana de este estudio fue publicado en Föcking, Marc - Bernhard Huss (eds.), 2003. *Varietas und Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*, Stuttgart, Steiner (Text und Kontext 18).

### **Bibliografía**

1. ALONSO, D ÁMASO, 1950. *La lengua poética de Góngora*, Madrid, *Revista de Filología Española*.
2. BLECUA, JOSÉ MANUEL (ed.), 1971. Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta.
3. BLECUA, JOSÉ MANUEL, 1973. «Un soneto de Góngora», *El comentario de textos*, Madrid, Castalia.
4. BORGES, JORGE LUIS, 1974. «Quevedo» (1952), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, II.
5. CARREIRA, ANTONIO, 1998. *Gongoremas*, Barcelona, Península.
6. CAYETANO ROSELL (ed.), 1950. Lope de Vega. *Obras no dramáticas*, Madrid.
7. CIPLIJASKAITÉ, BIRUTÉ (ed.), 1982. Góngora. *Sonetos completos*, Madrid, Castalia.
8. ECO, UMBERTO, 1993. *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza.
9. EGIDO, AURORA, 2003. *La voz de las letras en el siglo de oro*, Madrid, Abada.
10. FRENK, MARGIT, 1997. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC.
11. FRIEDRICH, HUGO, 1964. *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M., Klostermann.
12. GENETTE, GÉRARD, 1976. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil.
13. GOLDBERG, JONATHAN, 1990. *Writing matter. From the hands of the English renaissance*, Stanford, Stanford U. P.
14. JAMMES, ROBERT (ed.), 1994. *Soledades*, Madrid, Castalia.
15. LOPE BLANCH, JUAN M. (ed.), 1984. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Madrid, Castalia.
16. MORBY, EDWIN S., 1987. Lope de Vega. *La Dorotea*, Madrid, Castalia.
17. MÜLLER, BODO, 1963. *Góngoras Metaphorik. Versuch einer Typologie*, Wiesbaden, Steiner.
18. NAVARRETE, IGNACIO, 1994. *Orphans of Petrarch. Poetry and theory in the Spanish renaissance*, Berkeley, University of California Press.
19. NAVARRO, MARÍA ROMERA, 1929. «Lope y su defensa de la pureza de la lengua», *Revue hispanique* 77, 287-381.
20. NAVARRO DURÁN, ROSA (ed.), 1990. Luis Carrillo y Sotomayor. *Obras*, Madrid, Castalia.
21. NIETO JIMÉNEZ, LIDIO (ed.), 1993. Bernardo Aldrete, *Del origen y principio de la lengua castellana (1606)*, Madrid, Visor.

22. NITSCH, WOLFRAM, 2002. «Fiktive Brandzeichen. Körper, Schrift und Spiel bei Lope de Vega», en Bernhard Teuber-Horst Weich (eds.). *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*, eds., Frankfurt a. M., Vervuert, 65-75.
23. OLIVARES, JULIÁN, 1995. *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo* (1983), Madrid, Siglo XXI.
24. RIVERS, ELIAS L., 1983. *Quixotic scriptures. Essays on the textuality of Hispanic literature*, Bloomington, Indiana U. P.
25. RIVERS, ELIAS L. (ed.), 1985. *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
26. RIVERS, ELIAS L., 1992. «Góngora y el Nuevo Mundo», en *Hispania* 75.
27. RIVERS, ELIAS L., 1998. *Quevedo y su poética dedicada a Olivares. Estudio y edición*, Pamplona, EUNSA.
28. ROMANOS, MELCHORA (ed.), 1978. Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, Madrid, Editora Nacional.
29. RIQUER, MARTÍN DE (ed.), 1979. Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Turner.
30. ROSES LOZANO, JOAQUÍN, 1994. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, London, Tamesis.
31. SÁNCHEZ ROBAYNA, A NDRÉS, 1993. *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra.
32. SARDUY, SEVERO, 1991. *Barroco*, Paris, Gallimard.
33. SCHWARTZ LERNER, LÍA, 1986. «El letrado en la sátira de Quevedo», *Hispanic review* 54, 27-46.
34. SMITH, PAUL JULIAN, 1987. *Quevedo on Parnassus. Allusive context and literary theory in the love-lyric*, London, MHRA, 84-89.
35. SPITZER, LEO, 1932. *Die Literarisierung des Lebens in Lope's Dorotea*, Bonn-Köln, Röhrscheid (Kölner Romanistische Arbeiten 4).
36. TEUBER, BERNHARD, 2003. *Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz*, München, Fink.
37. WARNING, RAINER, 1997. «Petrarkistische Intertextualität am Beispiel Ronsards» (1987), en *Lektüren romanischer Lyrik*, Freiburg i. Br.: Rombach (Litterae 51).