

LOS GÉNEROS POÉTICOS
DEL SIGLO DE ORO
CENTROS Y PERIFERIAS

Edición de
Rodrigo Cacho Casal
Anne Holloway

TAMESIS

© Contributors 2013

All Rights Reserved. Except as permitted under current legislation no part of this work may be photocopied, stored in a retrieval system, published, performed in public, adapted, broadcast, transmitted, recorded or reproduced in any form or by any means, without the prior permission of the copyright owner

First published 2013 by Tamesis, Woodbridge

ISBN 978 1 85566 263 6

Tamesis is an imprint of Boydell & Brewer Ltd
PO Box 9, Woodbridge, Suffolk IP12 3DF, UK
and of Boydell & Brewer Inc.
668 Mt Hope Avenue, Rochester, NY 14620-2731, USA
website: www.boydellandbrewer.com

A CIP catalogue record for this book is available
from the British Library

The publisher has no responsibility for the continued existence or accuracy of URLs for external or third-party internet websites referred to in this book, and does not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate or appropriate

Papers used by Boydell & Brewer Ltd are natural, recyclable products made from wood grown in sustainable forests



Typeset by BBR, Sheffield
Printed and bound in Great Britain by
CPI Group (UK) Ltd, Croydon, CR0 4YY

Estatuto y lenguaje del género lírico entre Garcilaso y Góngora

ANTONIO GARGANO

‘Proxima heroicæ maiestati lyrica nobilitas’, escribía Julio César Escalígero,¹ y al cabo de un par de décadas le hizo eco Fernando de Herrera, en las *Anotaciones*: ‘Después de la magestad eroica dieron los antiguos el segundo lugar a la nobleza lírica’.² Es muy oportuno, pues, que en un volumen de autor colectivo dedicado a los géneros poéticos durante el Siglo de Oro le corresponda a la lírica el ‘segundo lugar’, al lado de la épica, lo que me permite desarrollar alguna consideración general —pero no demasiado genérica, confío— sobre el género poético que, a través de un largo proceso hecho de lentas metamorfosis y de rupturas radicales, está destinado a subvertir la jerarquía de los géneros, llegando a conquistar la hegemonía sobre la escritura en versos. Este proceso de sustancial superposición de poesía y lírica que tuvo su momento de máxima aceleración con la crisis del sistema literario clasicista, conoció, sin embargo, una fundamental fase originaria a partir del siglo XVI, durante la que la poesía renacentista y barroca española desempeñó un papel y dio una aportación, ambos para nada irrelevantes.

¹ Julio César Escalígero, *Poetices libri septem* (Lión, 1561). La cita se lee en el primer libro, el *Historicus*, cap. 44. Cito de la edición de Luc Deitz y Gregor Vogt-Spira (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1994–2003), I, pág. 378.

² Se trata del *incipit* del *Discurso de la poesía lírica* de Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580), ed. facsímil y estudio bibliográfico de Juan Montero (Sevilla: Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 1998), pág. 220 (véase también Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes [Madrid: Cátedra, 2001], pág. 477). Sobre las relaciones entre los dos pasajes contenidos en los *Poetices libri Septem* y en las *Anotaciones*, son imprescindibles las consideraciones de Bienvenido Morros Mestres, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega* (Barcelona: Quaderns Crema, 1998), págs. 127–9; y, más en general, sobre las relaciones entre Escalígero y Herrera, las págs. 92–103, en las que el lector encontrará también la referencia a la bibliografía sobre el argumento.

La lírica, o sea, ‘lo esprimere i concetti dell’animo’

Quisiera aclarar, *in limine*, lo que quizás ya está suficientemente explícito en el título de mi contribución, a saber, que es mi intención dar prioridad a la práctica sobre la teoría poética. Sin embargo, una rápida alusión a las cuestiones teóricas es inevitable, ya que el asunto que será el tema central de las consideraciones futuras concierne a la posibilidad de dar cuenta de la lírica moderna en cuanto categoría unitaria, tal y como se fue desarrollando y transformando en la práctica poética española en los tres cuartos de siglo que van desde las fundadoras experimentaciones garcilasianas hasta la radical renovación gongorina, pasando —según el modelo canónico— por la imprescindible etapa herreriana.

Se sabe de sobra que la categoría unitaria de la lírica falta en los sistemas clásicos greco-latinos, ya sea en los de carácter filológico de origen alejandrino, como en los de naturaleza filosófica que se remontan a la obra de Platón y, sobre todo, de Aristóteles.³ Por otra parte, en los cuarenta años exactos que separan el *De poëta* de Minturno (1559) de la *Lezione* de Alessandro Guarini sobre un soneto de Della Casa (1599),⁴ el discurso de la estética quinientista fue colmando con una atención y una precisión cada vez más escrupulosas el vacío teórico sobre el género lírico recibido en dote junto con las ideas heredadas de la cultura clásica. Así, a la vuelta de algunas décadas, se pusieron las bases para la definición de una moderna teoría del género lírico, gracias, sobre todo, a una serie de aproximaciones, entre las que dos o tres de ellas son verdaderamente decisivas. Me limitaré a mencionarlas, sin ningún comentario. En primer lugar, la aplicación del criterio de la imitación no solo a las acciones, sino también a los afectos,⁵ salvaguardando así la categoría aristotélica de la *mimesis*;⁶ este mismo criterio de la imitación empleado, luego, al servicio no de la noción de afecto, sino de la

³ Sobre la noción de lírica en la Antigüedad, Hans Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike* (München: Neuer Filser-Verlag, 1936); y el más reciente Paul Allen Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome* (London: Routledge, 1994). Sobre el pasaje del antiguo sistema de los géneros, platónico-aristotélico, al moderno, Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris: Seuil, 1979), en el que el autor explica los mecanismos que han determinado la cristalización de la tríade de épica, lírica y drama.

⁴ *Lezione d'Alessandro Guarini sopra il sonetto 'Doglia, che vaga donna al cor n'apporte' di Monsignor della Casa*, en *Opere* (Venezia: Angiolo Pasinello, 1728), I, págs. 339–58.

⁵ Sobre los *afectos* en las diferentes tradiciones artísticas, literarias y musicales, en la época moderna, véase ahora Lucía Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos* (Kassel: Edition Reichenberger, 2008).

⁶ A Berardino Rota que, acerca del poeta mélico o lírico, le pregunta: ‘Se’l Melico il più delle volte ritiene la sua persona, diremo, ch’egli allora non fa imitazione alcuna?’. Minturno responde: ‘Non certo: perciocchè dir non si può non imitare colui, che ben dipinge la forma del corpo, ovvero *gli affetti dell’animo*’, en *L’arte poetica* (Napoli: Gennaro Muzio, 1725), III, pág. 175. La primera edición es de 1563.

noción tassiana de ‘conceptos del ánimo’, entendidos estos como ‘imagini delle cose che nell’animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l’immaginazione degli uomini’;⁷ por último, el pasaje de la categoría teórica de la imitación a la de expresión,⁸ por lo que, finalmente, se llega a definir al poeta lírico como aquel que, en sus composiciones, expresa los contenidos de la vida interior: todos ellos son factores que, en el arco de tiempo de las cuatro décadas indicadas, contribuyen fuertemente a fundar la idea moderna de la lírica.⁹

Pero ¿por qué —nos preguntamos— la categoría modernamente unitaria de lírica nace precisamente en Italia y justamente durante el siglo XVI? La respuesta más sintética que se pueda dar a dicha pregunta se encuentra en la siguiente afirmación de María José Vega: ‘la moderna teoría de la lírica se construye sobre Petrarca y el Petrarquismo’.¹⁰ Una respuesta análoga, ligeramente más circunstanciada, se lee en el libro de Guido Mazzoni:

l’invenzione di un nuovo genere allargato, da porre accanto alla poesia epica e alla poesia drammatica, è il tentativo raffinato di risolvere un conflitto fra *auctoritates* che rischiava di lacerare la cultura letteraria coeva. Nel

⁷ Así escribe Torquato Tasso en los *Discorsi dell’Arte poetica*, publicados en 1587, pero compuestos en los primeros años sesenta: *Discorsi dell’Arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, en Torquato Tasso, *Scritti sull’arte poetica*, ed. Ettore Mazzali (Torino: Einaudi, 1977), I, pág. 59.

⁸ Este pasaje se lee, por ejemplo, en una carta que Filippo Sassetti dirige a Giambattista Strozzi en 1574 y que tiene como objeto el género del madrigal. En ella el autor, después de haber afirmado que las composiciones que pertenecen a este género ‘noi non possiamo chiamarli imitazione d’azioni, perché per lo più contengono concetti di chi li compone, nati da avvenimenti amorosi’, concluye con la propuesta de adoptar la noción de expresión, en lugar de la de imitación: ‘ma il dire il vero in questa maniera, è lo esprimere i concetti dell’animo e non l’imitargli’; Filippo Sassetti, *Lettere edite e inedite*, ed. Ettore Marcucci (Firenze: Le Monnier, 1855), págs. 65–6. La carta de Sassetti fue señalada por Benedetto Croce, ‘La teoría della poesia lirica nella poetica del Cinquecento’, en *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* (Bari: Laterza, 1958), II, págs. 108–17.

⁹ Sobre la teoría poética quinientista que está en los orígenes de la idea moderna de la lírica, véase María José Vega y Cesc Esteve (eds.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)* (Vilagarcía de Arousa: Mirabel, 2004); y las contribuciones de Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), en especial el cap. II, págs. 61–186; y Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (Bologna: il Mulino, 2005), en especial el cap. II, págs. 45–83, en las que el lector encontrará una rigurosa selección bibliográfica sobre el argumento.

¹⁰ María José Vega, ‘Poética de la lírica en el Renacimiento’, en Vega y Esteve, págs. 15–43 (pág. 30). Sobre el género lírico bajo el perfil teórico son fundamentales los estudios de Begoña López Bueno, ‘De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género “canción” en Fernando de Herrera’, en *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francis Cerdan (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994), II, págs. 721–38; y, sobre todo, el más reciente ‘Sobre estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro’, en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. Begoña López Bueno (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005), págs. 69–96.

sistema della poetica antica non c'era posto per un'opera come i *Rerum vulgarium fragmenta*, modello indiscusso della poesia italiana in volgare. (págs. 59–60)

Resulta pues que la categoría unitaria de lírica, y con ella la idea misma de lírica moderna, son deudoras, al menos en su fase originaria, de un único libro, aquel *Canzoniere* de Petrarca que, nacido en el surco de la tradición lírica del siglo XIV, estrictamente entendida como ‘poesia dell’io e poesia d’amore’,¹¹ ha sido a su vez definido muy sintéticamente por Claudio Giunta como ‘una raccolta di liriche, per lo più di carattere soggettivo (cioè, nel Medioevo, amoroso)’.¹² Al forjarse en el modelo del *Canzoniere* petrarquesco, la idea de lírica moderna se funda en el binomio formado por la doble noción de sujeto y de deseo, con la doble aclaración de que, por un lado, respecto a toda la tradición de la poesía amorosa en lengua vulgar, en el *Canzoniere* petrarquesco ‘il palcoscenico sul quale si sceneggiava il rapporto triadico Amore, amata e amante si trasforma nello spazio dell’io’,¹³ y, por otro lado, dio forma a una escritura lírica que constituyó una ‘*langue metalinguistica*’, capaz de aunar las diversas trayectorias de las literaturas y de las culturas europeas, al mismo tiempo que generó en los modernos gentilhombres ‘l’acquisizione di una consapevolezza di sé come soggetto titolare e responsabile di una storia interiore’.¹⁴

Con el único objetivo de hacer más claramente operativo el elemental dispositivo teórico, con el que pienso afrontar el argumento que es el objeto de estas páginas, propongo a continuación un esquema reducido en sus mínimos términos. Según tal esquema, pues, que conjuga la vertiente dirigida al estatuto con la orientada al lenguaje, la idea de lírica moderna que se nos ofrece coincide con un género poético que, basado en la pareja de sujeto y de deseo, acaba por conceder —a la zaga del *Canzoniere* petrarquesco— al sujeto que desea la porción más extensa del espacio textual, con el resultado de dar origen a esa moderna categoría literaria que más se encomienda a reflejar la vida interior del sujeto. No es menos importante que todo ello se realice con el empleo de un lenguaje lírico que, rompiendo con las varias tradiciones europeas de poesía nacional, se forma —en sus comienzos, al menos— a partir de una lengua petrarquesca que, según la célebre definición

¹¹ Claudio Giunta, *La poesia italiana nell’età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli* (Bologna: il Mulino, 1998), pág. 225.

¹² Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo* (Bologna: il Mulino, 2002), pág. 429.

¹³ Marco Santagata, ‘Introduzione’, en Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata (Milano: Mondadori, 1996), págs. XI–CII (pág. LIV).

¹⁴ Amedeo Quondam, ‘Sul petrarchismo’, en *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*, ed. Loredana Chines (Roma: Bulzoni, 2006), I, págs. 27–92 (págs. 30–1 y 90, respectivamente).

de Contini, se caracteriza por un ‘poliglottismo minimale e classicistico’; a saber, una lengua que sigue las huellas de los ideales clásicos de equilibrio y, por tanto, se revela idónea para evitar —siempre según Contini— ‘le misure grosse e macroscopiche di tensione stilistica, di lontananza dalla media’, en favor de una ‘certa unità di tono e di lessico’.¹⁵

Garcilaso o la modernidad lírica

Cuando Garcilaso, desde Trápani, compone su segunda elegía, dirigiéndola a su amigo y compañero barcelonés, se sabe que al principio no logra abstenerse de criticar los vicios de avidez e hipocresía que afligen la corte, ‘la vencedora gente recogida’ bajo las enseñas del emperador, pero después, tras apenas una quincena de endecasílabos satíricos, he aquí que introduce la *correctio* con la que, en contra de la práctica de la mezcla de los géneros poéticos, imprime un giro que devuelve la composición al propósito original, o sea, al camino que acostumbra visitar:

Yo enderezo, señor, en fin mi paso
por donde vos sabéis que su proceso
siempre ha llevado y lleva Garcilaso;
y así, en mitad d’aqueste monte espeso,
de las diversidades me sostengo,
no sin dificultad, mas no por eso
dejo las musas, antes torno y vengo
dellas al negociar, y, variando,
con ellas dulcemente me entretengo.¹⁶

Con Boscán sabemos a lo largo de qué ‘errado proceso’¹⁷ se ha encaminado constantemente la vida del poeta, quien, en los versos citados, confiesa la

¹⁵ Gianfranco Contini, ‘Preliminari sulla lingua del Petrarca’, en *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)* (Torino: Einaudi, 1970), págs. 169–92 (págs. 170 y 173–4, respectivamente).

¹⁶ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa (Barcelona: Crítica, 1995), pág. 107 (*Elegía II. A Boscán*, vv. 25–33). Con referencia a los versos de la elegía que preceden los citados aquí y sobre el uso de la *figura correctionis*, es fundamental el estudio ya clásico de Claudio Guillén, ‘Sátira y poética en Garcilaso’, en *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos* (Barcelona: Crítica, 1988), 15–48 (págs. 17–21).

¹⁷ La expresión se lee en el soneto VI: ‘y el errado proceso de mis años’ (v. 10), donde Garcilaso alude al error en el que ha perseverado por mucho tiempo y por el que es ‘la ragione sviata dietro ai sensi’, tal como el mismo error ha sido definido por Petrarca en la canción con la que el soneto garcilasiano presenta estrechos vínculos (‘I’ vo pensando, et nel penser m’assale’, v. 103).

fidelidad por él siempre acordada, en su relación con las musas, a un tema y a un estilo poéticos: el dulce estilo al que es connatural el tema amoroso.

Lejos de ceñirse solo a la ocasional contraposición de los géneros satírico y elegíaco, la confesión se extiende a toda la producción poética de Garcilaso, contribuyendo a identificar su proyecto y a desvelar su coherencia: un diseño íntimamente trabado que, en sus progresivas fases de realización, da pruebas de un profundo sentido de cohesión consistente en el logro de un resultado objetivo que coincide con un proceso de liricización que implica tanto a los géneros petrarquescos como a los clásicos, terminando de esta manera por hacerlos confluir en un único discurso poético en el que es dado reconocer algunos rasgos esenciales de la lírica moderna. La ‘conjunción del petrarquismo y clasicismo’, o lo que es lo mismo, la ‘fusión de lo clásico con lo petrarquista’, por usar las fórmulas empleadas respectivamente por Lapesa y por Rivers con relación a la poesía del toledano;¹⁸ la una o la otra, en breve, condicionadas o determinadas, en definitiva, por un proceso de liricización que, aun interesando a todos o casi todos los poemas de Garcilaso, resulta, sin embargo, particularmente significativo con relación al género de la égloga, sobre el que, por tanto, me detendré a modo de ejemplo.

En efecto, desde el punto de vista teórico había serios obstáculos para que la égloga pudiera ser considerada parte integrante del género lírico como sucede, por ejemplo, en *L'arte poetica* (1563) de Antonio Sebastiano Minturno, donde, aun en presencia de una moderna tripartición de la poesía que por primera vez reconoce la mélica o lírica junto a la épica y a la escénica, no obstante —como advierte Eugenia Fosalba— la égloga ‘no termina de encajar en este renovador sistema poético’, ya que el criterio utilizado por Minturno para operar la subdivisión en las tres partes —o sea, la configuración, a su vez triple, de la imitación— ‘le obliga a incurrir en la contradicción de incluir dentro de la épica a la bucólica’.¹⁹ El hecho es que a resultados análogos de exclusión de la égloga de la lírica llegaban también los autores de aquellos tratados cuyos presupuestos teóricos se hallaban en grado de favorecer mucho más la constitución de una amplia y moderna categoría de la lírica, como ocurría, por ejemplo, en uno de los más importantes textos de referencia de la teoría poética quinientista, los *Poetices libri septem* (1561) de Julio César Escalígero, quien —como ha sido

¹⁸ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, en *Garcilaso: Estudios completos* (Madrid: Istmo, 1985), págs. 9–210 (pág. 95); Elias L. Rivers, ‘El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso’, en *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986), págs. 49–60 (pág. 51).

¹⁹ Eugenia Fosalba, ‘Teoría y praxis de la égloga en el siglo XVI’, en Vega y Esteve, págs. 261–96 (pág. 267). Para España, sobre el género de la égloga bajo el perfil teórico, Aurora Egido, ‘Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro’, *Criticón*, 30 (1985), 43–77.

observado— ‘va quizás más lejos en esta entronización de la lírica dentro del mapa genérico del mundo clásico’ (Guerrero, págs. 86–7); más lejos que Minturno, se entiende. Pues bien, cuando en el último libro, titulado *Epinominis*, el autor se pone a recapitular la doctrina de su tratado, en cierto momento, a propósito de los numerosos géneros de cantos y poemas todos caracterizados por la ausencia de la imitación, entre los que aparece en primer lugar la lírica, especifica que:

Ad haec multa sunt genera carminum, multa poematum, quorum nullum iam hoc in censu reponeretur: Lyrica, Scolia, Paeanes, Elegiae, Epigrammata, Satyrae, Sylvae, Epithalamia, Hymni, alia in quibus nulla extat imitatio, sed sola nudaque *Επαγγελία*, id est enarratio aut explicatio eorum affectuum, qui ex ipso proficiscuntur ingenio canentis, non ex persona picta.²⁰

[Se sigue de ahí que hay muchos tipos de composiciones y muchos tipos de poemas de los que ya ninguno se volvería a situar en esta lista: poemas líricos, escolios, peanes, elegías, epigramas, sátiras, silvas, epitalamios, himnos y otros en los que no hay imitación alguna, sino única y exclusivamente epangelía, es decir, narración o descripción de sus estados de ánimo, los que surgen del propio talento del que canta, no de un personaje representado.]

En el pasaje citado, donde es explícito el rechazo por parte de Escalígero de la *mimesis* como criterio fundante de la poesía para la larga lista de los géneros mencionados (*in quibus nulla extat imitatio*), hallamos expresada igualmente —por primera vez, quizás— la idea de la lírica como narración o explicación de los afectos, pero el autor se apresura a precisar que se trata de los afectos que provienen de la mente (*ingenium*) de quien canta, y no del personaje poético representado. Este último factor hace difícil, si no imposible, poder incluir la égloga en la lírica, al menos en el plano teórico, porque en la práctica poética las cosas se presentan de manera bien distinta.²¹

En realidad, en el proceso de reducción a lo lírico del género bucólico, Garcilaso disponía del útil y acreditado precedente representado por la *Arcadia* de Sannazaro, obra con la que a comienzos del siglo el napolitano había ofrecido un nuevo modelo bucólico. Como conclusión de un largo y difícil proceso de elaboración, que duró unos quince años, con la última y

²⁰ Escalígero, VII (*Epinominis*), cap. 2 (*Rerum divisio*); V, pág. 494.

²¹ Sobre la posibilidad o no de incluir la égloga en la lírica en los tratados teóricos quinientistas, véase Fosalba, págs. 262–96; mientras que sobre el otro problema de carácter más general, ‘al que debe hacer frente la formalización neoaristotélica del género lírico’, es decir, la presencia simultánea de ‘enarratio aut explicatio eorum affectum’ y de ‘persona picta’, pueden leerse las páginas bajo el título ‘De la autobiografía sentimental a la ficcionalización del sujeto lírico’ de Cesc Esteve, ‘La teoría de la lírica en las artes poéticas italianas’, en Vega y Esteve, págs. 47–109 (págs. 81–90).

definitiva de las tres redacciones que conoció la obra, el autor obtuvo un doble resultado: por un lado, en efecto, la *Arcadia* significó el pasaje de la práctica extravagante a la opción por el libro estructurado; mientras, por el otro, y esto es lo que ahora a nosotros más nos interesa, de una fase a otra Sannazaro fue realizando progresivamente un único y coherente diseño que, aun en la pluralidad de los niveles de ejecución, tuvo como efecto el de incorporar la poesía bucólica en el ámbito de la lírica, como ha demostrado el malogrado Edoardo Saccone, para quien el género pastoril ‘si è andato in lui [in Sannazaro] con chiarezza e coscienza via via crescenti, sempre più avvicinandosi, e a tratti risolvendosi nel genere lirico’.²² Con la *Arcadia* de 1504, pues, la égloga sufría un proceso de recodificación del que salía completamente revolucionada por temática, métrica y estilo, dando lugar de esta forma a aquel fenómeno de incorporación de la bucólica en el ámbito de la lírica que marcará el futuro desarrollo del género. Dicho proceso conoció en la *Arcadia* múltiples niveles de realización, de los que los más importantes pueden individuarse muy sumariamente en las tres siguientes manifestaciones: neto replanteamiento de la continua alusión (‘continuo ammiccare’) a los sucesos políticos y literarios de la vida ciudadana, que caracterizaba la égloga del siglo XV; recuperación del amor como tema predominante; y arribo cada vez más convencido, en el plano del estilo y de la métrica, a la lección petrarquesca del *Canzoniere*.²³

Este trazado fue el que emprendió Garcilaso, cuyas églogas en su conjunto obedecían a un diseño poético análogo al que había guiado al napolitano en el largo proceso de elaboración que de las composiciones bucólicas sueltas le había llevado al libro estructurado. Por otro lado, las tres églogas garcilasianas, si se consideran bajo el perfil del modo de imitación, realizaban todas ellas los posibles tipos de la antigua clasificación: dramático, mixto y narrativo, en el orden cronológico de composición, de la segunda a la tercera égloga, pasando por la primera. Ahora bien, a mí me parece que Garcilaso no solo, como ha notado la misma estudiosa antes mencionada:

²² Edoardo Saccone, ‘L’*Arcadia*: storia e delineamento d’una struttura’, en *Il soggetto del ‘Furioso’ e altri saggi tra quattro e cinquecento* (Napoli: Liguori, 1974), págs. 9–64 (pág. 38). Sobre el proceso de liricización del género bucólico que es común en Sannazaro y en Garcilaso, se me consienta remitir a Antonio Gargano, ‘La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso’, en *La égloga*, ed. Begoña López Bueno (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002), págs. 57–79. Sobre la cuestión véanse también las recientes y equilibradas consideraciones de Enrico Fenzi, ‘L’impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro’, en *La cultura napoletana nell’Europa del Rinascimento*, ed. Pasquale Sabbatino (Firenze: Olschki, 2009), págs. 71–95.

²³ Para este último aspecto, son fundamentales los estudios de Maria Corti: ‘Le tre redazioni della *Pastorale* di P. J. De Jenaro con un excursus sulle tre redazioni dell’*Arcadia*’, *Giornale storico della letteratura italiana*, 131 (1954), 305–51; y, sobre todo, ‘Rivoluzione e creazione stilistica nel Sannazaro’, en *Metodi e fantasmi* (Milano: Feltrinelli, 1977), págs. 305–23.

ofrece un ejemplo inigualable de estilización a las puertas del Renacimiento en cada una de sus tres églogas, ejemplo cada una de las tres maneras de imitación aplicadas por Servio a los distintos tipos de égloga (Fosalba, pág. 262)

sino que, en el pasaje de una a otra égloga, da pasos decisivos en el proceso de liricización del género, proponiendo, entre otras cosas, una solución sutilmente ejemplar, con relación al aspecto que constituía el obstáculo mayor para la inclusión de la égloga en la moderna categoría de la lírica. Me refiero al hecho de que en el género eglógico, incluso en los casos de empleo del modo narrativo, es decir, cuando —en palabras de Minturno— el poeta ‘ritiene la sua persona, né in altrui si transfigura: il che fa le più volte il Melico, siccome il Petrarca nelle canzoni, e ne’ sonetti’ (pág. 6); ni siquiera en tales casos, decía, los afectos narrados o explicitados ‘ex ipso proficiscuntur ingenio canentis’ (como debería ser en los géneros propiamente líricos) sino que dichos afectos tienen su origen *ex persona picta*.

Fue una vez más la *Arcadia* la que proporcionó el precedente y mostró el camino que encontrará en Garcilaso a un original intérprete, especialmente en su última égloga. Se sabe, efectivamente, que uno de los resultados más apreciables, por peculiaridad y novedad, alcanzados por Sannazaro fue el de concebir la idea del libro estructurado en absoluta coherencia con la presencia del yo en el mundo pastoril, desde su discretísima presencia en la primera parte de la obra a su protagonismo a partir de la sexta —o mejor aún— de la séptima prosa hasta el final: con el resultado —se ha dicho con expresión sacada del Lúkacs de *El alma y las formas*— de una ‘conquista de lo externo por lo interno’,²⁴ esto es, de una representación de la realidad filtrada e interpretada a través de la existencia y la subjetividad de Sincero, nombre con el que se conocía al mismo Sannazaro en la academia de su amigo Pontano.²⁵ El efecto más destacado de ello fue el de generar el gradual florecimiento de una subjetividad que a lo largo de la obra fue adquiriendo, paso a paso, una fuerza y una consistencia cada vez mayores, y que por lo demás constituía la otra cara de ese mismo proceso de liricización con el que, en la vertiente estrictamente estilística, del lenguaje poético utilizado, Sannazaro había renovado el género de la égloga.

Sobre el camino abierto y eficazmente trazado por el napolitano, en su última composición bucólica Garcilaso ideó una original solución con la que, gracias a un ‘autobiografismo sublimado por el arte’, por retomar la fórmula

²⁴ G. Lúkacs, *El alma y las formas y Teoría de la novela* (Grijalbo: México, 1975), pág. 172.

²⁵ Saccone, pág. 45, donde —siempre acerca de la *Arcadia*— leemos: ‘il porsi [del narratore] nel mondo che describe come personaggio —e personaggio insieme consentaneo ed estraneo— ottiene quest’effetto: che l’oggetto della rappresentazione sia non la totalità (estensiva) della vita, ma il riferirsi a questa del personaggio’.

de Spitzer,²⁶ el poeta, por un lado, introducía, remodelándola, la dimensión de la subjetividad, y, por otro, confiaba a las telas tejidas por las ninfas la serena representación artística de una realidad plenamente impregnada por el deseo melancólico que, al configurarse universalmente como deseo luctuoso, y por ser base fundamental de la moderna subjetividad individual, llegaba a recodificar líricamente el género clásico de la égloga.

Herrera o la lírica entre afectos del alma y efectos de estilo

Si Fernando de Herrera hubiera escrito realmente aquellos ‘libros de poética’ que menciona entre sus proyectos, ‘¿dónde ... habría colocado el *discurso de las églogas i bucólicas*? ... ¿Bajo un epígrafe común sobre la lírica?’, se pregunta Bienvenido Morros, quien, refiriéndose luego a esa arte poética *sui generis* que son las *Anotaciones*, asegura que ‘de manera más o menos tácita, Herrera podía estar considerando la égloga como género de la lírica ... y en semejante aptitud aporta una novedad importante en el panorama de la poética europea, especialmente la italiana’.²⁷ Y, en efecto, de una auténtica novedad teórica se trataría, ya que ninguno de los autores que habían disertado sobre la cuestión se había expresado en favor de la asimilación de la égloga al género lírico: no lo habían hecho Minturno ni Escalígero, como ya se ha dicho, ni, después de ellos, lo harán otros tratadistas, como, por ejemplo, Giovanni Antonio Viperano, aun dedicándole en los tres libros de su *De poetica* (1579) un par de capítulos al género bucólico.²⁸ El hecho es, a mi parecer, de gran interés, porque de este modo Herrera daba un significativo paso teórico hacia adelante, en la concepción de la lírica como categoría unitaria. En este sentido, la afirmación de Morros, según la cual para Herrera ‘la lírica no dejaba de ser una especie de cajón de sastre donde podía incluirse hasta la égloga’ (‘Idea de la lírica’, pág. 228), más que tener el valor retrógrado que parece asignarle el estudioso, podría entenderse con una óptica que mira hacia adelante, por lo que la expresión usada de ‘cajón de sastre’, en vez de referirse a algo negativo: un conjunto de cosas heterogéneas, según el significado literal, aludiría a la moderna categoría unitaria de lírica.²⁹ Lo confirma, por lo demás, lo que el mismo Morros persuasivamente

²⁶ En la breve nota que Leo Spitzer dedicó a la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega se lee que ‘while the autobiographical element is undoubtedly present in our eclogue, it is deliberately presented as sublimated by art’: ‘Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265–71’, *Hispanic Review*, 20 (1952), 242–8 (pág. 247, n. 4).

²⁷ Bienvenido Morros, ‘Idea de la lírica en las *Anotaciones* a Garcilaso de Fernando de Herrera’, en Vega y Esteve, págs. 211–29 (pág. 224).

²⁸ Sobre los capítulos dedicados al género bucólico en Viperano, véase Fosalba, págs. 277–85.

²⁹ De una manera análoga, creo, interpreta la expresión Morros, con relación a Herrera, Valentín Núñez Rivera, quien, recurriendo al concepto de *diasistema*, ve en este ‘cajón de

afirma con extrema claridad, a saber, que, al ampliar la lista de las especies incluidas en el género lírico: ‘el sevillano se atrevió a postular un estilo más o menos común, partiendo de la base que todas las especies de la lírica se decantaban mayormente por el tema amoroso’, y que, como remate, ‘con semejante denominador común, buscó un estilo mediado para todos los géneros de la lírica, desde el soneto a la égloga’ (‘Idea de la lírica’, págs. 228–9). Cabría preguntarse cómo es que un teórico con las características de Herrera que, como el mismo Morros ha demostrado con gran doctrina en su libro sobre las fuentes de las *Anotaciones*, construye su discurso con ‘una labor de taracea’ o ‘una táctica de incrustación’ (*Las polémicas literarias*, págs. 38 y 51), es decir, recurriendo constantemente a sus predecesores, llegue luego a proponer tales soluciones que, por su carácter de ruptura con la tradición teórica de la que se sirve, aparecen indudablemente innovadoras o, al menos, lo son para la cuestión en que se centran mis consideraciones. La explicación consiste en el hecho de que eso ocurre precisamente en un discurso teórico de naturaleza muy peculiar que, a diferencia de los tratados italianos que Herrera maneja y utiliza a mansalva, nace y se desarrolla, por su misma naturaleza, en comparación con una práctica poética, la garcilasiana, que en su conjunto se presenta moderna y unitariamente lírica, gracias al proceso de asimilación de géneros romances y géneros clásicos, con estos últimos que, si por un lado son recuperados, lo son, por otro, en la medida en que sufren un fenómeno de incorporación al ámbito lírico.³⁰ A propósito del doble articulado de géneros presente en la producción poética de Garcilaso, Begoña López Bueno ha hecho notar justamente que

al considerar Herrera la historia de los géneros poéticos que comenta como una sucesión de continuidad desde los antiguos a los modernos ... queda claro que el doble articulado funcional de *géneros petrarquistas/géneros clásicos*, no sólo no tiene para él ninguna validez, sino que entra en franca contradicción con su planteamiento de base.³¹

Sin ninguna duda, la ilustre estudiosa y admirada amiga tiene razón cuando

sastre’ el origen del moderno e unitario género lírico, nacido a partir de la integración de las modalidades clásicas y petrarquistas (‘*La humilde sumisión de ornato huye*. Epístola y poesía lírica en el Siglo de Oro’, en este mismo volumen).

³⁰ Como ha observado Begoña López Bueno, las *Anotaciones* herrerianas son ‘la más importante de las poéticas renacentistas entendidas como teorías del lenguaje, además de ser el único tratado o reflexión o especulación (o como lo queramos llamar) sobre poesía lírica. La justificación es muy clara: las *Anotaciones* son un comentario sobre la poesía de Garcilaso, esto es, sobre los géneros *líricos* que este poeta utilizó’ (‘Sobre estatuto teórico’, pág. 81).

³¹ Begoña López Bueno, ‘Las *Anotaciones* y los géneros poéticos’, en *Las ‘Anotaciones’ de Fernando de Herrera: doce estudios*, ed. Begoña López Bueno (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997), págs. 183–200 (pág. 188). De la misma estudiosa véase también ‘De poesía lírica y poesía mélica’.

individua las causas de esta neutralización en el criterio adoptado por Herrera entre los géneros antiguos y modernos, y, además de eso, en el propósito de establecer ‘un sistema de géneros que le es propio y peculiar (expuesto teóricamente en *Anotaciones* y llevado a la práctica en *Algunas obras*)’ (López Bueno, ‘Las *Anotaciones*’, pág. 187); sin embargo, desde mi punto de vista, lo que me urge reiterar es que la neutralización en cuestión no habría sido posible si no hubiera tenido una base objetiva en el proceso mismo de liricización al que Garcilaso sometió casi todos los géneros practicados por él, y sobre el que he insistido hasta ahora.

Se ha hecho hincapié más de una vez en el estrecho vínculo entre las *Anotaciones* y la selección poética que Herrera publicó a dos años de distancia con el título de *Algunas obras* (1582) donde, por así decir, hallan aplicación en la práctica poética los presupuestos teóricos que el sevillano se había esforzado por elaborar en el comentario a Garcilaso.³² Pues bien, hemos visto cómo, gracias a su peculiaridad fundadora, la poesía del toledano le había permitido circunscribir, aun en la diversidad de las especies, un único espacio lírico, caracterizado ya sea por la unidad temática construida sobre las ‘pasiones o los cuidados amorosos’, o sea —dicho en otras palabras— sobre los ‘afectos’, ya sea por la identidad estilística del dictado poético, cuya ‘eclencia’ —en la concepción del propio Herrera— consistía ‘en el ornato de la elocución’.³³ A una significativa relación que en la lírica herreriana se establece entre *res* y *verba*, es decir, entre ‘afectos’ y ‘ornato’, alude un texto que, si bien se trata de un escrito contenido en la posterior edición de los *Versos* de 1619, ofrece una válida sugerencia sobre la mencionada correlación. En el prólogo de Francisco de Rioja a la edición citada, efectivamente, se lee:

Los versos que hizo en lengua castellana son cultos, llenos de luzes i colores poéticos, tienen nervios i fuerza, i esto no sin venustidad i hermosura, ni carecen de afectos, como dizen algunos, antes tienen muchos y generosos; sino que se asconden y pierden a la vista entre los ornatos poéticos; cosa que sucede a los que levantan el estilo de la unidad ordinaria.³⁴

El riesgo que los lectores de Herrera advertían, atestiguado por lo demás

³² ‘Para la comprensión total y cabal de la teoría contenida en las *Anotaciones* es preciso leer éstas en relación dialéctica con el libro de versos que publicó el propio autor dos años después, *Algunas obras de Fernando de Herrera*’, escribe Begoña López Bueno, ‘Sobre estatuto teórico’, pág. 82. Para ello véase de la misma estudiosa el ‘Estudio preliminar’ de su edición de Fernando de Herrera, *Algunas obras* (Sevilla: Área de Cultura de la Diputación de Sevilla, 1988), págs. 15–167 (págs. 49–69).

³³ Para las citas, *Obras de Garcilaso*, págs. 220 y 293 (en la edición de Pepe y Reyes, págs. 478 y 561, respectivamente).

³⁴ Cito del texto de Francisco de Rioja en la edición de Fernando de Herrera, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua (Madrid: Real Academia Española, 1975), II, pág. 13.

por el inciso de Rioja: ‘como dizen algunos’, consistía por eso en la posibilidad de que los afectos fueran destinados a perder vigor o, por lo menos, a reducir su propia evidencia, al quedar sepultados por la exuberancia de un ornato que se imponía en desventaja de aquella realidad afectiva o introspección sentimental, a la que, por otro lado, pretendía dar expresión. Y eso, quizás, no debía ser menos advertido por los lectores de la selección poética, quienes, aun hallándose en presencia de soluciones estilísticas menos radicales respecto a las ofrecidas por la edición póstuma, pero bastante más precoces que ellas, debían sentir mayor intolerancia frente a elecciones manieristas que probablemente estaban en condiciones de turbar un gusto todavía vinculado al clásico equilibrio del lenguaje poético renacentista.

En el pasaje del ilustre prologuista se advierten los primeros indicios de un fenómeno que pronto caracterizará el lenguaje con el que se expresará la poesía europea, según un código en el que la española, en particular, conocerá una de sus máximas y más reveladoras manifestaciones: en las censorias reacciones de algunos lectores de la poesía de Herrera, a las que Rioja alude con absoluta reticencia, no es totalmente arbitrario vislumbrar la reluctancia con que era acogida, por ciertos sectores al menos, una lírica en la que los efectos del estilo parecían tomar la delantera sobre los afectos del alma, con la consecuencia de dar comienzo a aquel importante proceso de fisura en la relación entre *res* y *verba*, con el que los lectores de poesía tendrán que vérselas pronto. Por lo demás, el mismo Herrera parece haber tenido suficiente conciencia de ello, cuando, en el ‘discurso de la elegía’ se pronuncia sobre el estilo lírico en los siguientes términos:

Es claríssima cosa, que toda la ecelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua i términos de hablar i grandeza i propiedad de los vocablos escogidos i significantes; con que las cosas comunes se hazen nuevas, i las umildes se levantan, i las altas se tiemplan.³⁵

‘Las cosas comunes se hazen nuevas’: los ‘concretos comunes’, o sea, los contenidos que no salen de lo ordinario y nada tienen de singular, adquieren, por tanto, originalidad gracias al estilo con que el lírico los formula, como el sevillano reitera con mayor perentoriedad en otro pasaje del mismo discurso: ‘la mayor fuerza de la elocución consiste en hazer nuevo lo que no es’, una noción que es también el punto de origen de una anhelable y fuerte selección de los posibles lectores, ya que al poeta no le es dado ‘satisfazerse diziendo comúnmente concretos comunes para agradar a la rudeza de la multitud’,³⁶ una selección de los destinatarios, pues, que es preludio de una discriminación

³⁵ *Obras de Garcilaso*, pág. 293 (en la edición de Pepe y Reyes, pág. 561).

³⁶ *Obras de Garcilaso*, pág. 292 (en la edición de Pepe y Reyes, pág. 560).

más radical que acabaría por generar un potencial encerrarse de la poesía en sí misma.

Góngora o la lírica de la envidia a la soledad

En un trabajo sobre ‘Góngora reescritor de ficciones’, donde toma en consideración seis o siete textos que narran una historia conocida, entre ellos nada menos que el *Polifemo* y los célebres romances de *Piramo y Tisbe* y de *Angélica y Medoro*, al margen de las observaciones sobre las literarias, que son el objeto del escrito, Mercedes Blanco reflexiona sobre las razones ‘libidinales o fantasmáticas’ que dictaron al poeta la elección del *asunto* de los poemas examinados y, a tal propósito, con su habitual perspicacia, expone una conjetura, con la que identifica una constante, para mí fundamental, de la poesía del cordobés. Reproduzco la media página por entero:

me arriesgaré a una conjetura, inspirada en la canción de Góngora inspirada por Tasso que comienza *Que de invidiosos montes levantados*, uno de los pocos textos eróticos producidos por la poesía española clásica de tono noble. Góngora escoge historias que le permiten situar en el centro de la representación, como imagen ofrecida al apetito del lector una Venus ... en compañía de un ‘Adonis bello’, no sólo coronado de favores por Amor, sino asimilado metafóricamente al arma de Amor ... La pareja consume su unión feliz y funesta en algún ‘pastoral albergue’, cueva o edificio caduco ... mientras en los márgenes de la representación ronda un ‘fero Marte’, en figura de Conde Orlando, de Polifemo, de español de Orán, o de León tan grande como el que mató Hércules.³⁷

En el pasaje que acabo de copiar entreveo los tres factores constitutivos del esquema teórico con que me he comprometido al ocuparme del género lírico: subjetividad, deseo y lenguaje, aunque —y esto es lo que ahora más importa— sometidos a una vistosa transformación respecto a la configuración con que solían presentarse en los textos líricos pertenecientes a los autores de las épocas anteriores; una transformación que la inconfutable conjetura de Mercedes Blanco hace remontar, por forma y por tema, a la canción de comienzos del nuevo siglo.

La ruptura radical respecto a la moderna tradición lírica que había tenido en el *Canzoniere* petrarquesco su origen modelizante comporta un triple efecto reconocible en el hecho de que la originalidad y la autosuficiencia del lenguaje poético barroco tiene como contrapartida la mengua o la regresión del subjetivismo lírico hacia la pérdida de su carácter tendencialmente unitario, y este último fenómeno depende, a su vez, de su naturaleza abiertamente mediata

³⁷ Mercedes Blanco, ‘Góngora reescritor de ficciones’, en *Modelli Memorie Riscrittura*, ed. Giuseppe Grilli (Napoli: Istituto Universitario Orientale, 2001), págs. 309–38 (págs. 320–1).

con que el deseo se presenta. En otras palabras, las afectaciones figurales del modernismo barroco, o sea, su ‘orgoglioso delirio d’innovazione’³⁸ —como ha sido definido— que se realiza bajo el aspecto puramente formal, implican, entre otras cosas, la falta de coincidencia del sujeto locutor, en cuanto poeta, con el objeto del discurso, con la añadida y relevante consecuencia de que, a diferencia de lo que sucedía en el modelo petrarquista original, el poeta no se caracteriza ya como ‘esperto di spiritualità’,³⁹ ni mucho menos como el ‘portatore della spiritualità’. Ni es posible escindir todo ello de la naturaleza esencialmente envidiosa con que el deseo resulta escenificado, o sea, de la determinación del objeto de deseo que lo es tal para el sujeto por el hecho mismo de ser el objeto de deseo del Otro.

Pues bien, si esto es así, el golpe más vigoroso a la tradición lírica de origen petrarquesco se lo infiere la canción que Blanco menciona como fuente de inspiración de su conjetura; un texto, cuyo comienzo muestra, paradójicamente, un Góngora fiel como nunca, no a los tardíos y gastados epígonos del petrarquismo, sino al mismo Petrarca. Numerosos estudios, entre los que sobresale la magna monografía de Jesús Ponce Cárdenas, han documentado ‘las diferentes tradiciones que llegan hasta el poema gongorino’, haciendo de él ‘a la par, una canción petrarquista, un discurso de lecho nupcial, un lamento elegíaco’.⁴⁰ Sin embargo, lejos de ser un aislado —por más que espléndido— ejemplar poético de hibridación de géneros, la canción es un hito en el desarrollo de la producción de Góngora, porque —como subrayó Robert Jammes en su obra fundamental sobre el poeta— con esta canción ‘comienza ... a definirse el clima poético que será el del *Polifemo*’,⁴¹ y —como ha añadido Micó más recientemente— en esta canción se comienza a ‘tejer unos de los más emocionantes y reveladores anticipos de las *Soledades*’.⁴² De hecho, en las breves estancias de nuestra canción se inaugura ese espacio imaginario, en el que el yo poético que, en la fábula mitológica, veremos proyectarse en el cíclope, ‘horror de la [la siciliana] sierra’, y, en la silva, en el ‘náufrago y desdeñado, sobre ausente’, se hace testigo, bajo el signo de

³⁸ Tomo prestada la expresión de Francesco Orlando, *Iluminismo e retorica freudiana* (Torino: Einaudi, 1982), pág. 76.

³⁹ Marco Santagata, ‘*Rerum vulgariū fragmenta: l’inizio della storia*’, en *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costruzione di un genere* (Padova: Liviana Editrice, 1989), págs. 157–76 (pág. 171).

⁴⁰ Jesús Ponce Cárdenas, ‘*Evaporar contempla un fuego helado*’. *Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina* (Málaga: Universidad de Málaga, 2006), págs. 327 y 326.

⁴¹ Robert Jammes, *Études sur l’oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote* (Bordeaux: Institut d’Études Ibériques et Ibéro-américaines de l’Université de Bordeaux, 1967), pág. 424; trad. esp. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* (Madrid: Castalia, 2003), pág. 356.

⁴² Cito de la introducción de José María Micó a su edición de la canción, en Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas de arte mayor* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990), pág. 85.

la envidia, de un teatro erótico al que participa no como mero espectador, sino en el papel particular de un *exclusus amator* al que el pensamiento o la imaginación desvelan los más recónditos deseos.⁴³

La nueva lengua y el renovado estatuto de la lírica, inaugurados por la magnífica canción de comienzos de siglo, llegarán a impregnar toda la producción del Góngora maduro, involucrando a los géneros clásicos practicados y a los tradicionales recuperados, hasta dispensar una identidad completamente inédita a los mismos géneros petrarquescos, como sucede en algunos textos a los que aludiré con un par de ejemplos que pertenecen a los últimos años de la creación del poeta.

En uno de los varios sonetos que un Góngora sexagenario compuso en la fase final de su actividad: ‘Al tronco Filis de un laurel sagrado’, datado en 1621, la inspiración que se remonta al *incipit* —y no solo a él— de un soneto de Torquato Tasso es traicionada, a lo largo de la composición, no solo en lo relativo a los recursos de la nueva lengua poética, sino también, y sobre todo, en razón de la renovada concepción erótica que transgrede el código y la tradición petrarquista en sus presupuestos elementales y necesarios y que, no por casualidad, había sido el objeto de numerosas composiciones del poeta, que van desde la mencionada canción de comienzos de siglo al gran poema mitológico de *Polifemo y Galatea*, y más allá. Por lo que se refiere a esta concepción, de hecho, en el soneto gongorino el tópico de la abeja está esencialmente remotivado, ya que la interposición del beso de libación que el insecto efectúa sobre los rojos labios de Filis es, al mismo tiempo, negación y realización del lascivo deseo del intemperante sátiro:

mas la invidia interpuesta de una abeja,
dulce libando púrpura, al instante
previno la dormida zagaleja (vv. 9–11)⁴⁴

quien puede evitar así la violación del *clavel* de su boca por parte del sátiro, que estaba a punto de satisfacer su deseo, gozando de aquellos mismos labios. El latinismo semántico del sustantivo *invidia*, con el significado de

⁴³ Giulia Poggi, ‘Exclusus amator e poeta ausente (*¿Qué de invidiosos montes levantados ...!*)’, en *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora* (Firenze: Alinea, 2009), págs. 15–34. Véase también Antonio Gargano, ‘Góngora y la tradición lírica petrarquista. Entre variaciones y originalidad’, en *El poeta Soledad. Góngora 1609–1615*, ed. Begoña López Bueno (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011), págs. 123–48, de donde se retoman algunas consideraciones sobre la canción gongorina.

⁴⁴ Cito de Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira (Madrid: Fundación Castro, 2000), I, pág. 559. Sobre el soneto, véase la sugerente lectura de Marcial Rubio Árbuez, ‘Para la interpretación de “Al tronco Filis de un laurel sagrado”, soneto de Luis de Góngora’, en *Góngora hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, ed. Joaquín Roses (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006), págs. 85–104.

impedimento, no obstaculiza, sino, al contrario, favorece la referencia o la alusión al otro más recóndito significado que remite al vicio o perversión de la envidia y, a través de ella, a una forma de mediación del deseo, extendida, en nuestro soneto, a todo el mundo viviente: al animal de la abeja, pero, todavía más notablemente, al de los sátiros que, en cuanto criaturas semidivinas, mitad hombres y mitad bestias, encierran en sí los diversos órdenes de la cadena del ser. Es la palabra-clave, naturalmente, de la concepción erótica que subyace en la producción gongorina, a partir al menos de la canción de comienzos de siglo, donde impregna todo el texto con su triple ocurrencia, en la forma adjetival o verbal.

En todo caso, la escena pastoril del soneto de Filis es representada recurriendo —se ha dicho— ‘a una sintassi audace e concisa caratteristica della produzione matura’⁴⁵ del poeta. Uno de los recursos principales de la nueva lengua poética que empujó la poesía a encerrarse con respecto a sus destinatarios, de lo que era preludio —como ya se ha dicho— la severa selección que, en efecto, había operado la poesía de Herrera.

En este sentido, es emblemática la canción *alirada* ‘A la pendiente cuna’, datada en 1614, donde, como ha advertido Micó en su impecable comentario, ‘Góngora trasciende la dimensión exclusivamente amorosa del tema (la ira del amante contra las aves que perturban su goce ...) y lo enlaza con la dimensión ética propia del *menosprecio de corte*’ (Góngora, *Canciones y otros poemas*, pág. 149). Solo que, en una recientísima lectura de la canción, Giulia Poggi reconoce en el texto una ‘reflexión metapoética’ que constituye, por otra parte, ‘un hilo conductor que une estos textos compuestos después de las *Soledades*’,⁴⁶ refiriéndose con ello, además de a la canción mencionada, al soneto ‘Restituye a tu mudo horror divino’.⁴⁷ Desde esta perspectiva, es particularmente eficaz y pertinente la sugerencia que la estudiosa italiana aporta, según la cual, en los versos finales de la canción hay que discernir un ‘*locus amoenus* transformado en *hortus conclusus*’:

Aquí, pues, al cuidado
niego estos quicios, niego la cultura
de ese breve cercado,
cuyo líquido seto plata es pura
de arroyo tan oblicuo, que no deja
la fragancia salir, entrar la abeja. (vv. 25–30)⁴⁸

⁴⁵ Así se lee en la nota del comentario al soneto de Giulia Poggi, en Luis de Góngora, *I sonetti*, ed. Giulia Poggi (Roma: Salerno Editrice, 1997), pág. 238.

⁴⁶ Giulia Poggi, ‘Después de las *Soledades* (A propósito de la canción ‘A la pendiente cuna’), en López Bueno (ed.), *El poeta Soledad*, págs. 223–37 (pág. 237).

⁴⁷ Al soneto Giulia Poggi ha dedicado el estudio ‘El canto della tortora (*Restituye a tu mudo horror divino*)’, recogido en *Gli occhi del pavone*, págs. 73–89.

⁴⁸ Cito de *Canciones y otros poemas*, págs. 150–4.

Sin embargo, respecto a la interpretación ofrecida por la ilustre gongorista, me permito insinuar que, en los versos citados, Góngora no ‘se niega ... al cultivo poético’ (Poggi, ‘Después de las *Soledades*’, pág. 235), o sea, no se condena al silencio, sino que más bien se dice intencionado a inhibir todo tipo de comunicación de su poesía-*cercado* con el ‘cuidado’ —el ‘cuidado de la Corte’, especifica Salcedo— entendiéndolo quizás en el doble sentido de repulsa hacia temas y maneras no adecuados a su poesía, pero también de encerramiento de su poesía respecto a un público de hecho poco o nada conforme con ella. Así que la canción, junto con el mencionado soneto coevo, ‘Restituye a tu mudo horror divino’, contribuyen a remarcar ‘la soledad del poeta’.⁴⁹ la Valclusa que un tiempo fue tal —espacio cerrado o lugar solitario— en el que el sujeto se refugiaba, únicamente en cuanto amante, acoge ahora también al sujeto en su función de poeta.

⁴⁹ Poggi, ‘Después de las *Soledades*’, pág. 237. Sobre el soneto ‘Restituye a tu mudo horror divino’, además del mencionado trabajo de Poggi, pueden verse las páginas que se le destinan en los estudios de Emilio Orozco, ‘Los comienzos de las *Soledades* de Góngora’, en *Manierismo y barroco* (Madrid: Cátedra, 1975), págs. 135–54; y Mauricio Molho, ‘*Soledades*’, en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)* (Barcelona: Crítica, 1977), págs. 39–85 (págs. 64–80). Sin embargo, ahora Begoña López Bueno presenta una nueva y sistemática lectura del soneto ‘Otra lectura del soneto de Góngora “Restituye a tu mudo horror divino”’. Texto y contexto’, *Bulletin Hispanique* (en prensa); doy las gracias a la autora, cuya amistad me ha permitido leer anticipadamente su imprescindible estudio sobre el soneto.