

# **Stony Brook University**



OFFICIAL COPY

**The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.**

**© All Rights Reserved by Author.**

**Góngora: problemas de la poética del Barroco. Ideología y cultura  
popular en los siglos XVI y XVII**

A Dissertation presented

by

Víctor Manuel Pueyo Zoco

to

The Graduate School

In Partial Fulfillment of the

Requirements

For the degree of

**Doctor of Philosophy**

in

**Hispanic Languages and Literature**

Stony Brook University

**May 2010**

Copyright by  
V́ctor Manuel Pueyo  
2010

**Stony Brook University**

The Graduate School

**Víctor Manuel Pueyo Zoco**

We, the dissertation committee for the above candidate for the  
Doctor of Philosophy degree, hereby recommend  
acceptance of this dissertation

**Dr. Victoriano Roncero – Dissertation Advisor**  
**Professor and Chair, Department of Hispanic Languages and Literature**

**Dr. Paul Firbas – Chairperson of Defense**  
**Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literature**

**Dr. Malcolm Read, Professor**  
**Department of Hispanic Languages and Literature**

**Dr. Lou Deutsch, Professor**  
**Department of Hispanic Languages and Literature**

**Dr. Isabel Lozano, Associate Professor**  
**Department of Spanish and Portuguese, Dartmouth College**

This dissertation is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin  
Dean of the Graduate School

Abstract of the dissertation

**Góngora: problemas de la poética del Barroco. Ideología y cultura  
popular en los siglos XVI y XVII**

by

**Víctor Manuel Pueyo Zoco**

**Doctor of Philosophy**

in

**Hispanic Languages and Literature**

Stony Brook University

2010

This dissertation is a theoretical reappraisal of Góngora's popular verse which entails a profound questioning of the very foundations of the Spanish 'Baroque' as an epistemological framework. It stems from a basic paradox: how can the Baroque, produced by an official, organic ideology, be understood from the standpoint of the vast popular culture that it ultimately seems to create? This question becomes more relevant – and even more acutely intriguing – if we consider that an important number of the canonic and non-canonic greatest works of the period (from the *Quixote* to Góngora's *Fábula de Píramo y Tisbe*, going through the Picaresque novel) pertain to the field of popular culture. My work aims at proving that this prominent streak of literary grotesque is not only relevant but indeed native to the cultural logic of the Spanish Baroque, which can be redefined in terms of a more fluid relation between the official and the popular, in order to finally debunk the fallacy of the two Góngoras.

Some of the issues addressed in this dissertation are: the reasons for literary obscurity; the political dimensions of ideological contradiction; the *material* constitution – if not production – of typically baroque rhetorical devices (hyperbaton, litote, catachresis); and last, but not least, the relation between the social body of the Spanish Absolutist State and Góngora's own body grotesque.

## Índice

Introducción-----	1
Capítulo I: Economías simbólicas del lenguaje de Góngora.	
1.1 Hacia una problemática de transición -----	8
1.2 La crisis económica de 1600-----	13
1.3 Homologías discursivas. Economía política y censura moral-----	22
1.3.1 Hinchazón y disonancia: una poética inflacionaria -----	24
1.3.2 Del cuerpo de Góngora al <i>decorum</i> social -----	29
Capítulo II: Política e ideología. La falacia de los dos Góngoras.	
2.1 Estado de la cuestión y panorama crítico-----	35
2.2 Heráclitos y Demócritos -----	40
2.3 Contradicción barroca/Contradicción del Barroco -----	45
Capítulo III: Góngora en la ciudad de Babilonia: la problemática de la oscuridad.	
3.1 <i>Varietas</i> -----	56
3.2 <i>Obscuritas</i> -----	62
3.2.1 El cultismo como linaje -----	63
3.2.2 El principio y los principios -----	65
3.2.3 Las venas con poca sangre / los ojos con mucha noche -----	68
Capítulo IV: Góngora en la plaza del mundo: la problemática del humor.	
4.1 La problemática del humor en el siglo XVII -----	72
4.2 El problema de la tercería -----	75
4.3 La tercería en Góngora / La tercería sin Góngora-----	81
Capítulo V: Los romances burlescos de Góngora.	
5.1 Autores arrocinos: lo privado sucio-----	91
5.2 Parodia y transparencia -----	98
5.3 Condiciones de visibilidad -----	102
Capítulo VI: Góngora en el escenario del transatlanticismo.	
6.1 La norma literaria en América -----	110

6.2 Calurosa entre academias frescas	
6.2.1 Góngora y Espinosa Medrano -----	113
6.2.2 Del centón a la parodia -----	116
6.3 La génesis de una norma autóctona -----	123
6.4 La producción del vacío -----	126
Conclusiones -----	130
Bibliografía-----	137

## *Introducción*

¿Por qué tantas de las obras escritas en español que hoy consideramos clásicas, desde finales del siglo XV hasta las postrimerías del XVII, tienen que ver con el humor y, en particular, con un humor grotesco? ¿Cómo se puede entender el “Barroco” (producto por definición de un régimen de oficialidad) desde la exuberancia de la llamada cultura popular, que parece exceder y desafiar los límites que impone esta categoría historiográfica? ¿Qué función desempeña la cultura popular en el desarrollo de la ideología barroca? ¿Cuál es la frontera entre lo burlesco y lo satírico, entre las burlas y las veras, en un momento en el que esta distinción se había tornado brumosa, cuando no esquiva a la demanda de una formulación teórica que todavía hoy sigue siendo objeto de debate? Esta tesis pretende responder a estas preguntas con el Góngora más popular – el de las letrillas y romances burlescos – como trasfondo de la discusión. De manera inversa (y quizá inevitablemente) Góngora se convertirá en el centro de nuestro trabajo, que tratará en gran medida de emprender el camino de regreso; es decir, de explorar las profundas contradicciones subyacentes a la poética gongorina en el escenario mismo que estas preguntas permiten plantear y, en consecuencia, eventualmente responder.

Durante la Edad Media, un gran número festejos, representaciones, tradiciones seculares e investiduras burlescas seguía celebrándose en la vía pública. La actitud de la Iglesia ante este género de fiestas tuvo diversos episodios. En un principio, la Iglesia secundó el dogma de la patrística, que condenaba la risa y sus manifestaciones colectivas – bajo toda la semiótica de la condenación – como un signo del infierno en la tierra. Tertuliano, Cipriano y San Juan Crisóstomo habían impulsado este dogma; con especial virulencia el último, que mantuvo una agria polémica contra los arrianistas por su introducción de figuras mímicas, cantos, gesticulación y bromas en el oficio religioso (Bajtín, 2003, 71). Esta condena de la risa partió de una lectura documental del corpus bíblico, lectura que hacía notar que no existía ninguna referencia al hecho de que Cristo hubiera reído nunca. La locura, de hecho, estaba registrada como herejía en los códigos legales y se consideraba un género de loco aquel que no respetaba la escritura y hacía mofa de la palabra escrita, como dejó dicho Alfonso X en Las Partidas: “Ereges son una manera de gente loca que se trabajan en escatimar las palabras [...], e les dan un entendimiento contra aquel que los Santos Padres les dieron, e que la Iglesia de Roma cree e manda guardar” (VII, XXVII). Hacia el siglo XIII estas tradiciones paganas habían cobrado tal vigor y congregaban tal capital humano, que la Iglesia empezó a considerarlas como una competencia a la feligresía, lo que significaría, con el tiempo, otorgarles un carácter doctrinal. Con la risa aupada al estatuto de la misa, se empezaron a reproducir los rituales burlescos y las exequias paródicas, se multiplicaron las sectas no trinitarias (valdenses, cátaros y maniqueos, etc.) y se extendió la heterodoxia. El IV Concilio de Letrán no había tenido los efectos deseados y la necesidad de una solución empezó a

hacerse palpable. A mediados de este siglo la Iglesia introdujo la parodia como procedimiento retórico en los escritos doctrinales. La ortodoxia había mantenido un prolongado veto sobre las tradiciones orales del mundo de la risa, pero su insistencia sólo amplificaba las magnitudes del fracaso de esa prohibición, haciéndolo cada vez más visible. Por eso la Iglesia procedió a la domesticación de estas tradiciones orales. El poder teocrático había descubierto que la risa podía engrasar tanto como negar las estructuras ideológicas de la época. Esta cultura popular, reabsorbida por las instituciones, podía convertirse en una herramienta para aliviar la tensión social producida por el feudalismo, en una catarsis o en un desahogo que se reveló poco menos que necesario para la manutención del poder. Así fue como se produjo un confuso maridaje entre la Iglesia católica y la risa. La Iglesia fue interesadamente permeable a los espectáculos humorísticos que no podía erradicar y cuyos recursos no dudó en incorporar a la liturgia. Por ejemplo, la tradición de la risus paschalis o “risa pascual”, que pertenecía al género de las liturgias paródicas, sufrió una resacralización que explica la presencia de elementos folklóricos (muchos de ellos ajenos a las Escrituras) en algunas celebraciones religiosas. Los huevos de pascua en el ciclo muerte/renacimiento de la Pasión constituyen un buen ejemplo de esta conjunción de valores folklóricos y dogmática cristiana. Que estas tradiciones fueron asimiladas por las prácticas eclesiásticas lo prueba el hecho de que ya en el siglo XX, con todo un gran acopio de documentos a su disposición, estudiosos como Fluck en su trabajo de 1934 (“Der risus paschalis: Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde”) pensaron que la risa pascual fue un fenómeno puramente cristiano sin ninguna relación con el folklore, ignorando sus claros antecedentes en la latinidad y sus vínculos institucionales. La Iglesia incorporaba así las demandas seculares en el catecismo, dándoles un espacio (como la investidura paródica del episcopum puerorum u obispillo burlesco, que tenía lugar dentro del templo) o una fecha en el calendario (caso ejemplar el de la posición alterna del carnaval con respecto a la cuaresma). Y sólo cuando su institucionalización las había debilitado lo suficiente, pudo prohibirlas. Lo que efectivamente hizo con aquellas manifestaciones que peor podía digerir el dogma: las que ponían en cuestión la seriedad de la liturgia (Theros, 86-87).

Fueron por tanto las gestiones de la Iglesia para reprimir lo que Bajtín llama cultura popular las que facilitaron, paradójicamente, la transmisión de los valores orales de la risa a una incipiente literatura como tal, es decir, a una literatura escrita. El Libro de Buen Amor en el siglo XIV es al mismo tiempo el resultado y la escenificación de este conflicto entre las prioridades del dogma y una insurgente risa popular, tal y como está planteado en la famosa batalla entre don Carnal y doña Cuaresma. Batalla que aparece retratada, asimismo, en la Segunda Égloga de Antruejo, de Juan del Encina, consignando una tradición que alcanzaría a numerosos romances del siglo XVII, como el Romance en competencia entre el Carnal y la Cuaresma; y otro tanto podría decirse de los Milagros de Berceo o el Libro de Alexandre, cuya relación con el folklore sigue todavía esperando – y demandando – un primer estudio. Pero no hay por qué ir tan lejos; las propias liturgias paródicas dieron lugar a una tradición escrita en forma de plegarias y testamentos burlescos, apocalipsis bufos y parodias conciliares que pudieron gozar de una relativa aceptación por parte de la Iglesia y que, por tanto, disfrutaron también de una cierta difusión entre el estamento clerical (Bajtín: 2003, 19). Los ecos de esta difusión llegarán hasta el siglo XVI, como puede constatar en el tratado de Ecolampadio, amigo de

Erasmus, *De risu paschali epistola apologetica*, que se publicó en Basilea en 1518 y que constituye el primer ensayo sobre la risa pascual (Propp, 138). Pero no es necesario irse tan lejos. Fechado a finales del siglo XV, el Libro de cetrería firmado por Evangelista y cuyo protagonista es el Pero Grullo de la tradición carnavalesca, contiene un apocalipsis paródico que fusila las convenciones de la época, al mismo tiempo que consigna su permeabilidad a cierta forma de escritura ya típicamente burlesca.

Generalmente se asume que las tradiciones que conformaban la cultura popular medieval fueron desapareciendo o disolviéndose poco a poco durante los siglos venideros. Es necesario, sin embargo, esclarecer que esta disolución tuvo que pasar primero por un proceso de abducción por parte de los aparatos ideológicos del feudalismo, proceso que dignificó estas tradiciones hasta privarlas de su sentido secular y que las introdujo de lleno en el engranaje discursivo que daría lugar a la formación de los Estados europeos. Tal cosa permitió no sólo que estas tradiciones no se perdieran, sino que sobrevivieran absorbidas y deglutidas por una cultura letrada. Este proceso de absorción atraviesa su particular umbral de normalización entre los siglos XV y XVII. Sus efectos resultan hasta cierto punto obvios. En la encrucijada entre feudalismo y mercantilismo, en los goznes de las soluciones categoriales que el historicismo culturalista nos ha legado (“Edad Media”, “Renacimiento”, “Barroco”) y en poco más de un siglo, irrumpe en la península una literatura inopinadamente “realista”. Es el tiempo que pasa desde la primera edición de *La Celestina* (1499) hasta la publicación de la primera parte de *El Quijote* (1605), lapso que abarca y contempla el nacimiento de la picaresca, una febril proliferación de géneros epistolares y el oportuno regreso – y en adelante auge – de la sátira menipea (Quevedo, Vélez de Guevara, el Crótalon o, al otro lado del Atlántico y ya en 1569, los Coloquios de la verdad de Pedro de Quiroga). Pero, sobre todo, es el siglo en el que la gran literatura es, paradójicamente, una literatura humorística. No se trata, por supuesto, tanto de que toda la gran literatura sea una literatura de burlas, como del hecho de que resulte, todavía hoy, extremadamente complicado separar lo burlesco de sus funciones ideológicas primordiales: la sátira, el escolio moral, el ejemplo, etc. Esta circunstancia ya no se ha vuelto a presentar. Por supuesto que (y ahora queremos circunscribirnos solamente al área de la literatura escrita en castellano) antes y mucho después ha existido una literatura eminentemente humorística, inequívocamente grotesca. Sólo que lo de antes – en la Edad Media – no era propiamente una “literatura”, sino el resultado de una torrencial existencia de tradiciones orales que el feudalismo no había logrado suprimir y que impactaron con fuerza en cierta concepción medieval del “libro” (el Libro de Buen Amor, el susodicho Libro de cetrería), conservando al mismo tiempo su exterioridad con respecto a las normas públicas que regían su posibilidad: la liturgia (misas de locos), la universidad (poesía goliárdica y vejámenes de grado), etc. Después, claro está, se ha escrito mucha literatura en la más pura vena de lo que significa el grotesco literario; pero ni el Arte de las putas, de Nicolás Fernández de Moratín (1771 ó 1772) ni los poemas de Bécquer sobre vaginas, papos y vergas que se recogen en el famoso Libro de cuentas (1848-1855), formaron parte nunca más de una problemática eje que afectara al cogollo mismo de la producción literaria del período en cuestión. Durante los Siglos de Oro, sin embargo, tanto los autores que consideramos nativos al canon como aquéllos que nunca pertenecieron a él, cultivaron alternativamente las burlas y las veras. Entre los primeros, Calderón acometería comedias

burlescas como Céfalo y Pocris hacia 1660, pero antes habían firmado Lope la Gatomaquia (1634), Quevedo el Buscón y, por supuesto, Góngora la que consideró su mejor obra, la Fábula de Píramo y Tisbe (1617). Esto por no hablar del Quijote, del Lazarillo (1554), o de los poemas burlescos de Castillejo (c.1490-1550), Diego Hurtado de Mendoza (1503/04-1575) y Baltasar del Alcázar (1530-1506). La mayoría de estas obras – no hará falta recalcarlo – fueron muy populares en su época, mucho más en algunos casos que aquéllas por las que hoy conocemos a sus autores y, desde luego, por razones diferentes. Estas razones tienen que ver con los límites endebles entre el estatuto de lo moral y el estatuto de lo burlesco.

En este trabajo intentaremos resolver este problema; a saber: la naturaleza de la delicada conexión existente entre las formas vinculadas a la esfera de lo burlesco y el complejo entramado de pugnas ideológicas que la hacen tangible durante el siglo XVII. El objetivo es comprender la función del grotesco en el capital imaginario que constituye la literatura de la época; su relación con la producción de una esfera privada y su influencia en la constitución de una literatura stricto sensu. El orden de la exposición seguirá los rudimentos de una anatomía centrada en el cuerpo particular de la poesía de Góngora y se dividirá en los siguientes apartados:

En el primer capítulo explicaremos la composición material de la forma poética de Góngora; mostraremos cómo su ubicación en el contexto de la crisis económica de 1600 arroja nuevas conclusiones sobre la fisonomía de sus versos, sobre su tejido retórico, su filiación genérica y su inventario temático. La importancia de la corporalidad en la poesía mayor de Góngora se insinuará como *tertium comparationis* al mostrar las simetrías que presentan el discurso de la economía política y el de la censura literaria en el XVII; estudiaremos, en concreto, la preeminencia del cuerpo grotesco, proliferante o excesivo como *imago* y como corrupción del cuerpo orgánico del Estado absolutista. La poesía mayor y la poesía menor de Góngora revelarán en esta comparación un lugar de encuentro inesperado; demostraremos cómo las Soledades o el Polifemo responden a motivaciones semejantes a las que inspiran su contrapunto burlesco o serio-cómico y cómo prefiguran, incluso, un mismo horizonte político e ideológico para su escritura.

En el segundo capítulo procederemos a la cancelación del mito de los dos Góngoras; es decir, del locus crítico – superada la falacia de las dos épocas, del antes y el después de la Oda a Larache – consistente en la existencia de un Góngora serio (el de los poemas mayores) y, en su reverso, un Góngora esteticista, jocundo y entregado al divertimento poético, que es “tan importante como el otro Góngora”. Trataremos de elucidar las continuidades existentes entre los términos en que se expresan el hermetismo y las poéticas del humor. Estas continuidades han sido soslayadas por la crítica con demasiada frecuencia, impidiendo observar la unidad histórica que caracteriza a la poesía mayor de Góngora y a sus formas menores, y solapando, por añadidura, la promiscuidad que se fija en el interior mismo de las fronteras que presuntamente separan su hermetismo y su humorismo; es decir: que separan cierto tipo de poesía seria de otra que – discutiremos – no es necesariamente su reverso, sino su última consecuencia.

El lenguaje del grotesco había venido a inmiscuirse en el magma ideológico de la transición, como comparsa de un proceso de cambio que, por un momento, borró la diferencia entre lo culto y lo popular para calzar el lenguaje de sus más secretas contradicciones. Pensemos en el imaginario que hace coincidir muerte y nacimiento en

un mismo instante de la vida colectiva, paradigma de lo que Bajtín llamo la ambivalencia del carnaval. Esta imagen puede encontrarse en el lirismo más claramente nostálgico, y por tanto regresivo, de un Quevedo (“[...] junto / pañales y mortaja”), pero también en su producción burlesca, como en el soneto en que “Refiere la provisión que previene para sus baños”, donde en medio de un banquete carnavalesco de cecina, morcón y salchichón, el poeta concluye su último terceto conceptuosamente declarando: “orejón, nadare como delfín”. Juntar los pañales y la mortaja, el orejón (de la vejez y el dulce de fruta) y el delfín o primogénito al trono de Francia, es una práctica que acaece a ambos lados de la frontera poética de la seriedad y la risa en el periodo de la transición. La metonimia del inestable puente de las Soledades (como fusión catacrética del puente y el fluido que el puente intenta salvar) sólo puede entenderse plenamente como el emblema de la disolución de estas dos entidades o mitades poéticas de un mismo fenómeno. Asimismo, el memento de Góngora por las “ruinas y despojos” de los muros de la Alhambra, en la más pura tradición barroca del “paso del tiempo”, requiere el concurso de expresiones como podría ser aquel: “dilata tu nacer para la vida/ que anticipas tu ser para la muerte” de uno de sus sonetos. Pero esta imagen (repetimos, típicamente barroca, en la que la vida esconde la verdadera realidad de su ausencia, etc.) resulta paralelamente invertida en otros textos en los que la idea misma de la ruina parece carnavalizarse, como en este romance del “Castillo de Cervantes”: “lampiño debes de ser, / castillo, si no estoy ciego, / pues, siendo de tantos años, / sin barbacana te veo”. Las ruinas boquirrubias, las ruinas lampiñas de este romance (y no olvidemos que las ruinas son, para Walter Benjamin, el epítome de lo barroco) son uno entre tantos ejemplos que sugieren la necesidad de una misma tesis de base: el humorismo no es una estética foránea a la poética del barroco ni una evasión de sus límites sino, antes bien, un requisito de su lógica productiva. Exploraremos esta lógica productiva para demostrar cómo la dicotomía que separa al Góngora serio del burlesco no es sino un resultado de su presentación dicotómica; y cómo, paralelamente, esta tendencia a presentar sistemáticamente una terca dualidad refleja una percepción simplificada de una serie de fenómenos, de dislocaciones ideológicas y luchas políticas que caracterizan, en última instancia, lo que llamamos Barroco.

El tercer capítulo tratará de comprender las bases ideológicas de la mezcla de modos, géneros y estilos que propone la varietas barroca. Góngora lleva a un extremo el hábito barroco de mixtificar formas, quebrar la líneas del decoro y soldar lo diferente con lo diferente. Ejemplos como el romance que comienza “Triste pisa, y afligido”, de tema morisco, donde estrofas octosilábicas serias y burlescas se alternan sin mezclarse y sin interferir (procedimiento que Lope saquearía después, por cierto, en algunas de sus comedias), son constantes en su producción poética. Esto le había ganado no pocos detractores. Escribir poemas burlescos en lengua de la épica o bañar a las musas en el lecho de aguas fecales del Esgueva constituye una estrategia de legitimación social que, desde luego, no carecía de una evidente eficacia, y así lo supieron ver los que acusaban a Góngora de sus excesos luteranos. Las metáforas grotescas que aparentemente critican la sociedad cortesana, de cuyas cámaras (cámaras de la corte vallisoletana y cámaras o “diarrea”) proviene el putrefacto caudal del Esgueva, atacan el establishment de la ideología de la alta nobleza cortesana a través del lenguaje por el que estas élites ya habían venido a concebir el mundo. Esto nos llevará a rastrear la delgada línea que

recorre la problemática de la oscuridad en Góngora y que la vincula, de lleno, a la necesidad del cultismo y a su balbuceante tentativa de un linaje nuevo.

Durante el curso del cuarto y quinto capítulo abordaremos el núcleo de nuestra exposición, para comprender qué significa que en este periodo de transición las páginas de la literatura aurisecular se llenen, finalmente, de peregrinos, de vagabundos, de caballeros andantes, de pícaros, fugitivos, viajeros, prostitutas y bufones. O, para permanecer en Góngora, para quedarnos en Góngora: cómo por un lado se nos ofrece toda una tradición literaria en torno al peregrino de amor (ya estudiada por Antonio Vilanova) que lleva a las Soledades; noble cortesano, malogrado, enamorado errante que busca el olvido en una naturaleza próspera y por lo común tributaria de los contornos de la novela pastoril del XVI. Y, por otro lado – y sin salir de Góngora – toda la veta burlesca que “habla” a través del bufón en los romances y letrillas del cordobés; es decir, toda la producción humorística que se había venido desarrollando en relación con lo que llamamos picaresca – una literatura fundamentalmente itinerante – y que ahora prorrumpe en vejámenes y parodias, irrumpe en bailes y manicomios (“tenemos un Doctorando / criado en un Oratorio / en una casa de orates / por no decilla de locos”) y se confunde definitivamente con la producción culta de Góngora en la Fábula de Píramo y Tisbe. En ambos casos, tanto en el del noble enamorado como en el del pícaro burlón, tenemos un personaje que no se identifica con el presente y que, o bien traza una ruta de regreso a través de la nostalgia (de ahí el topos de la Edad de Oro), o bien constituye en sí un elemento ajeno o exterior al mundo, un “ojo extraño” que, en virtud de esta exterioridad, puede revelar los entresijos de la vida cotidiana, devolver lo privado a lo público. De ahí el éxito que la picaresca – como otras formas de anatomía: la sátira, la eulogía bufa o las formas más elementales del grotesco – recaudó entre autores como Quevedo, celosos guardianes de los más rancios valores de la Contrarreforma. Al fin y al cabo se trataba precisamente de eso: de devolver cada cosa a su lugar. Pero entre todos estos lugares que se acomodaban a un relato del tránsito, había algunos que hacían de pasarela y ponían en marcha el tránsito hacia otro relato: el mundo como gran plaza universal, el mundo como mesón, casa o reflectorio de locos se convierten en escenarios habituales del catálogo barroco. En *La Pícaro Justina*, López de Úbeda nos dice del mesón, centro idóneo para la vida peregrina y picaresca, que es la “universidad del mundo” (73). “Es la vida humana un mesón donde el sabio es peregrino para detenerse, universidad de pasajeros cursantes desta vida” (74). Mesón del mundo, profana hostería del hombre y, por supuesto, gran plaza pública en la que lo privado (la autobiografía picaresca) rápidamente traspasa el dominio público, como sucede en el comienzo del *Estebanillo*: “Yo, Estebanillo González, hombre de buen humor, [...] me he puesto en la plaza del mundo y en la palestra de los combates, dando a la imprenta este libro de mi vida y no milagros” (7). Pero no sólo la vida se traslada a la palestra; también la reflexión teórica sobre los géneros literarios (aquello que no es propiamente “la vida”) se lleva a la plaza pública y, de esta manera, antes de que la filosofía se recluya en el boudoir o en el saloncito burgués del XVIII, Suárez de Figueroa todavía escribe en la Plaza Universal de todas ciencias y artes (1615). Los espacios abiertos, los resquicios de esta utopía colectiva de la plaza pública definieron, paradójicamente, los contornos de una literatura individual, de manera parecida a como el ágora había provisto en el mundo clásico las condiciones para la escritura de la primera biografía griega. Dibujaremos el mapa de este

fugaz pero significativo regreso a la plaza pública e intentaremos desglosar el papel de éste y otros lugares de paso en el tránsito hacia la modernidad. Muy especialmente en América Latina, cuando en el capítulo sexto tengamos ocasión de evaluar el impacto que el gongorismo conoció al otro lado del Atlántico, impacto que explica cómo ciertas formas parciales de modernidad se vivieron en América, precisamente, como lugares de paso.

## I. *Economías simbólicas del lenguaje de Góngora.*

### 1.1 *Hacia una problemática de transición.*

Presentaré la problemática del lenguaje de Góngora como el resultado de una coyuntura económica de crisis. Antes de empezar a hablar de la crisis económica de 1600, no obstante, se impone la necesidad de un encuadre general. La historiografía moderna suele admitir la existencia de un periodo de transición entre el final de la Edad Media y el inicio de lo que llamamos Modernidad. La crisis general de los Estados europeos (entre 1560 y 1660), coincidente a grandes rasgos con la cultura del “Barroco”, sería para muchos la etapa final de este proceso. Se trata, como insistirá Maravall (20), de un proceso europeo y no sólo español, aunque España bien podría ser su encarnación más violenta y complicada. Elliot, por ejemplo, acude a las Actas de las Cortes de Castilla (Aston, 182) para corroborar que la crisis *que explotaría* en 1640 estaba ya en marcha hacia 1590: “The great crisis in the structure of the Monarchy in 1640, which led directly to the dissolution of Spanish power, must therefore be regarded as the final development of that specifically Castilian crisis of 1590-1620” (Aston, 193). Las actas de 1598 plantean las dificultades que atravesaba la sociedad frente a la creciente despoblación de las áreas rurales y el consiguiente colapso del abastecimiento. Un sistema de tasación abusivo persuadía a los señores y al campesinado a probar fortuna en las ciudades. Allí crecían la mendicidad y la compra de privilegios. Entretanto, el descenso de la mano de obra mermaba la producción de recursos primarios, cuya ausencia puso los cimientos *reales* de la crisis, si no los más vistosos ladrillos de su fachada. La expulsión de los moriscos en 1609 no contribuyó a mejorar esta situación, ni tampoco la subida de los precios que se desató sobre todo a partir de 1600. Para ese momento la crisis era ya un hecho. La realidad es que España nunca había superado la quiebra de 1557 y que vivió cuatro décadas de engañosa abundancia inflacionaria. Hay datos que indican, de hecho, que esta opulencia ficticia y precaria se habría gestado algunos años antes, con el progresivo endeudamiento derivado de una conquista que nunca llegó a cubrir gastos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En 1539 se debe un millón de ducados a los banqueros Fugger, Welser, Schatz y Spínola; en 1551 se deben 6.800.000. En 1550 no se puede disponer de los ingresos de América por un plazo de dos años. Los intereses se vuelven usurarios. Se ofrecen garantías, no sólo de las colonias, sino de la propia España: los maestrazgos, las minas de Almadén. Cuando en 1556, abdica Carlos V y escinde el Imperio entre su hijo y su hermano, confiesa un fracaso a la vez político y material (Vilar: 2001, 49). Pero el endeudamiento con los bancos extranjeros no era más que otra consecuencia de lidiar con el déficit que había generado la subida de precios de los productos de primera necesidad durante las tres primeras décadas de la Conquista: “Between 1511 and 1549 the price of wheat rose from 89 to 187 maravedises, that of wine from 20 to 151, and that of oil from 80 to 238” (Grice-Hutchingson, 124). Castilla no estaba preparada para satisfacer la enorme demanda que imponían las colonias; el aumento de las exportaciones encareció los productos no sólo en América, sino también en España, que tuvo que recurrir a las importaciones europeas. Todas estas importaciones se compraban a crédito

Vilar coincide con Elliot en señalar la fecha de 1598 como el momento en que explota esta burbuja. Entre 1598 y 1620 situará el francés la crisis española (1964, 432), que se aventura a definirla como “el paso de una coyuntura ascendente a una coyuntura de hundimiento” del feudalismo en la Península (1964, 431). Trevor-Roper no aceptará los términos de esta fórmula y, sin embargo, tampoco se desmarca demasiado de su contenido fundamental, datando los primeros atisbos de crisis en torno a 1590 (Hilton, 78) y remontando sus orígenes a los orígenes del Estado del Antiguo Régimen. Finalmente, Hobsbawm (Hilton, 13) es tal vez quien más retrasa los efectos de esta “crisis general”, aunque mantiene – como todos los anteriores – la necesidad de retrotraer sus causas al análisis de un marco temporal más amplio. Hacia 1620 comenzará la estanflación (recesión acompañada de un estancamiento inflacionario) que alcanzará su fase más aguda entre 1640 y 1670. No hará falta recordar que 1640 es precisamente el año de las revoluciones de Portugal y Cataluña, azuzadas por la demanda de sacrificios que la “Unión de armas” del Conde-Duque de Olivares precisaba para sufragar el final de la Guerra de los Treinta Años.

Ahora, sin embargo, nos interesan menos los hechos concretos que su interpretación dentro de una cartografía histórica de largo recorrido como la que propone Hobsbawm (Hilton, 161-162). De acuerdo con el historiador británico, la crisis general del siglo XVII es – y sólo puede entenderse por completo como – la última fase de una compleja y laboriosa transición del feudalismo al capitalismo. Centrémonos en esta tesis.

El feudalismo, como estructura histórico-económica, constará de seis estadios: a) el que comprende desde la caída del Imperio romano occidental hasta la recesión del siglo X, aproximadamente, e incluye el desarrollo de las formas características de la economía feudal; b) un periodo de rápido crecimiento que abarca desde el año 1000 hasta los albores del siglo XIV, caracterizado por el aumento demográfico, el incremento de la producción agrícola y manufacturera, el comercio y, por supuesto, el estallido de una cultura letrada; c) una crisis feudal durante los siglos XIV y XV, marcada por los primeros desfases en la gestión del excedente agrario, el estancamiento de las manufacturas y un descenso drástico de la población rural, mientras que la crisis salpicaba el nivel político – con conatos de revueltas – y el ideológico, con la aparición de nuevas *formas* literarias, de las que nos ocuparemos detenidamente después; d) un periodo de expansión económica desde mitad del siglo XV hasta el XVII, donde se observan los primeros amagos de ruptura (la Conquista, la Reforma y revoluciones burguesas en Holanda, pasando – en España – por la aparición de los *alumbrados* o la revuelta de los comuneros sofocada en 1521); e) otro periodo de crisis – esta vez general – al que usualmente se alude como “la crisis del siglo XVII” y que coincidirá con la Revolución Inglesa y el simultáneo declive de las potencias mediterráneas. Esta etapa culminaría, finalmente, en: f) el adiós a los últimos residuos del feudalismo en toda Europa con la explosión de la Revolución

---

con un interés muy alto, que la Corona pensó que podría respaldar en el oro y plata sacados de las Indias. El desnivel en la balanza comercial fue secundado por un desequilibrio en la balanza de pagos. Ni la venta de privilegios de hidalguía, ni los impuestos que sangraban a los *pecheros* en forma de “servicios”, ni la retención de botines privados compensados por bonos reales o *juros* (otorgados, también, a un altísimo interés) contribuyeron a mejorar la situación. Antes bien la empeoraron, porque contribuyeron a la consolidación de una clase ociosa que se habían instalado en la misérrima, pero complaciente, seguridad de las garantías reales. Todos estos elementos permiten afirmar que la crisis de finales del XVI no fue sino el parto de una criatura largamente gestada, que ya puedo dejar sentir sus efectos en la economía simbólica de mediados de siglo.

Industrial, la Revolución Francesa y la emisión de cartas constitucionales durante el último cuarto del siglo XVIII (el caso español registraría matices distintos y, desde luego, alejados de este desenlace continental).

La pregunta que emerge ahora es, comprensiblemente, doble: ¿por qué traer a colación ahora esta taxonomía de Hobsbawm (cuya mayor ventaja y desventaja es, al mismo tiempo, su deliberada y vaga amplitud) y qué puede aportar al panorama de investigación en que pretendemos inscribir a Góngora? La respuesta es simple: primero, permite elaborar – y acceder a las posibilidades de – una clara estrategia de *ampliación* del foco; ampliación del foco espacial (circunscribiendo la crisis española al espectro de esa “crisis general” que estaba viviendo Europa) y, sobre todo, ampliación del foco temporal, buscando integrar el momento histórico concreto en un marco general de la transición. La razón es simple: si algo caracteriza a Góngora y “su tiempo” es precisamente estar situados en los intersticios de ese largo proceso de cambio; es decir, en su momento bisagra fundamental: el paso de ese peregrino errante, de ese descaminado, enfermo y peregrino soldado de amor a una sociedad que, desde luego, ya no es feudal, pero tampoco esencialmente “moderna”. Pero describir este momento histórico significa, al mismo tiempo, poder relacionarlo con este pasado y este futuro o, mejor dicho, poder acceder a las mediaciones que los vinculan. Después vamos a ver por qué Góngora escribe en un momento especialmente comprometido. Por ahora, hay que resaltar un hecho importante: no es suficiente con decir, como no pocas veces se hace, que el Barroco sobreviene cuando “se agota” la poética Renacentista (Alonso, Orozco, Jammes, García Maestro<sup>2</sup>), o que la Edad Media “muere” para “dar paso” al Renacimiento. Estas rupturas pertenecen menos a la historia que a la retórica de la historiografía y no esconden, a la postre, la ausencia de una auténtica definición de los procesos históricos de los que pretenden dar cuenta. Es necesario explicar las transiciones que conectan cada una de las etapas que el viejo historicismo adopta como entornos o umbrales de explicación, así como la lógica interna que subyace a estas transiciones. Esta tarea, si nada la entorpece, nos revelará un proyecto histórico mayor. ¿Cómo la afrontaremos?

Para empezar, partiendo de una problemática de transición, es decir, de una hipótesis general que postula la existencia de procesos históricos mayores y que consiste en comprender la historia, no como una sucesión de compartimentos separados (espacialmente), sino como una continuidad (parece obvio decirlo, pero no lo es en absoluto) *temporal*. Sólo comprendiendo el tiempo histórico como una continuidad, es decir, como un proceso, es posible tener acceso a estas transiciones. Esto no significa declarar inútiles los cortes históricos que generalmente se utilizan para describir los periodos o épocas en los que se apoya el análisis histórico-literario (el Renacimiento, el Barroco, la Edad Media), sino, antes bien, lo contrario. Se trata de la necesidad de soldar estas definiciones y de *completarlas* por medio de esta ampliación que, al mismo tiempo, se ve beneficiada por el equipaje conceptual que la periodización tradicional ya nos ha ofrecido de antemano. Que haya fenómenos individualmente considerables a partir de su pertenencia a las marañas histórico-ideológicas del Renacimiento o del Barroco no significa que esta maraña no exista, precisamente, en virtud de su carácter transicional. Es decir, no significa que el

---

<sup>2</sup> Véase por ejemplo en esta descripción del “surgimiento” del entremés:

El entremés surge como un género y una forma de espectáculo que carece de modelo normativo específico. En este sentido entronca con algunas manifestaciones de teatro medieval desarrolladas al margen de la preceptiva aristotélica, y que encontrarán precisamente en las formas de teatro breve europeo de los siglos XVI y XVII su persistencia hasta el agotamiento de la poética mimética y el desarrollo de las poéticas idealistas (2).

Renacimiento y el Barroco no estén inscritos en un mismo proceso de cambio al que llamamos historia. En este punto empieza la reflexión.

Entonces, y si hemos de trabajar con la hipótesis de la existencia de procesos históricos de largo alcance, ¿qué tipo de necesidades impone al análisis histórico esta consideración? ¿Qué requisitos se deducen de esta hipótesis? Fundamentalmente, dos: a) la necesidad de un método dialéctico; b) el hecho de que considerar esta transición como un proceso global con una entidad conceptual propia implica admitir que tiene relevancia en la constitución de lo que llamamos formas literarias y que esas formas pueden remitirse en alguna medida al significado global de este proceso.

En esta pequeña introducción nos ocuparemos sólo del primer punto. En efecto, poder describir una categoría histórica dialécticamente conlleva poder describir los elementos por los que sus rasgos definitorios llevarían directamente, y por la misma lógica de su definición, a su negación en la siguiente etapa, con la que (y gracias a la que) de esta manera entroncaría. Describir un evento histórico dialécticamente significa simplemente describir la posibilidad de su transformación. Una comprensión auténticamente *histórica* de un periodo dado debe dar cuenta no sólo de su lógica constitutiva, sino también de la manera en que el desarrollo completo de esta lógica conduce a su anulación y, finalmente, a la consecución de algo distinto de ella (otro “periodo”). Esto es posible en tanto que toda lógica histórica – toda forma, en realidad, de explotación – está larvada de pequeñas contradicciones, de posos que fermentan en lo que, *mutatis mutandis*, acabará constituyendo una nueva reestructuración del sistema<sup>3</sup>.

Un ejemplo no perjudicará esta explicación. Pongamos por caso la transición entre (c) y (d) en el esquema de Hobsbawm. Nadie se sorprenderá, por lo habituales que resultan este tipo de expresiones, si planteamos este proceso como “el paso de” una a otra fase de la transición. ¿El paso de quién? Obviamente, del “ser humano”, en la configuración que éste adopta para las primeras formaciones burguesas a partir del siglo XVI (con Pico della Mirándola, Marsilio Ficino y Leonardo). Así, la mujer funciona como ser humano en el artículo de Vinyoles i Vidal “Cartas de mujeres en el paso de la Edad Media al Renacimiento” (Zavala, 51-61), para dar ese paso que sin duda le permite entrar de lleno en la modernidad y que al mismo tiempo es posible porque categorías como Edad Media o Renacimiento no designan aquí proceso histórico alguno, sino estados provisionales de ese ser humano que tarde o temprano revela su verdadera condición: el sujeto “mujer” en este caso. La pregunta aquí sería: ¿bajo qué condiciones el género discursivo de la carta se convierte en un instrumento relevante para expresar el género, y no sólo el género, sino el sujeto “mujer”?

---

<sup>3</sup> No nos situaremos, pues, dentro del modelo de la dialéctica hegeliana, donde un mismo Espíritu se encarna en diferentes epocalidades bajo las formas contingentes o disfraces del Ser. Por ejemplo, en Foucault: el Lenguaje se encarna en diferentes *epistemes*. En Hegel, si le quitamos este disfraz a la historia nos queda la dialéctica desnuda, el Espíritu en sí de lo histórico. En Foucault, nos queda el Lenguaje, el discurso como posibilidad misma del ser. Lejos – repetimos – de esta dialéctica, defenderemos, ante todo, una *dialéctica materialista*. Aquí la dialéctica no se puede dissociar de los procesos históricos en que está inmersa. Si quitamos aquellos elementos “contingentes”, no nos queda nada (lo que no significa que nos quede la Nada, e.g., el “existencialismo”). Cada vez que hagamos referencia a un hecho actual o contingente, estaremos haciendo referencia al hecho mismo y a su posición en el proceso histórico en el que está inscrito, a una secuencia transformativa, precisamente en el mismo sentido en que Bajtín habla de una dialéctica “no terminada” o dialógica.

Podemos remitir esta respuesta a los cambios económicos y sociales que se produjeron entre mediados del siglo XV y principios del XVI (y que dieron lugar al “Renacimiento”): y, sin embargo, cuando lo hacemos, no pocas veces admitimos que estos cambios fueron la consecuencia del impulso de una nueva burguesía que había surgido en las ciudades-estado italianas bajo el imperio de los Medici. Pero, ¿no era la existencia de esta *nueva* burguesía precisamente la cuestión que resultaba necesario explicar en primer término?

Intentaremos, en este sentido, incorporar un modelo de agencia que pueda escapar a esta trampa discursiva. La alternativa a esta forma de exterioridad agente en el discurso historiográfico es la postulación de procesos dialécticos de los que estas categorías de agencia son parte y no causa. Estos procesos dialécticos están basados en la existencia de contradicciones internas. No podemos hablar de crisis si no podemos hablar de contradicciones internas. Preguntarse de dónde sale el “Renacimiento” (o esa pujante nueva burguesía) equivale a preguntarse cuáles son las contradicciones específicas que desestabilizaron la organización feudal en torno a un modo de producción agrario. Cuando una lógica productiva está próxima a desaparecer, ya ha creado *en su seno* las condiciones que permiten su propia autodestrucción. Significa esto que ninguna fuerza exterior puede completamente alterar la lógica productiva vigente sin contar con las condiciones que permiten su reestructuración en una nueva lógica. Lo que no implica, ni mucho menos, que la agencia humana no juegue ningún papel en estos cambios, sino que su protagonismo se desarrolla dentro del estado de hechos que estas condiciones históricas previamente han dispuesto y que el actor, tal vez, contribuye a transformar.

Dobb (Hilton, 165-169) retoma la tesis de Hobsbawm (las nuevas relaciones de producción se deducen de las contradicciones del sistema precedente) para explicar un hecho claro: los cambios no se debieron al empuje de una pujante burguesía urbana, sino a un reajuste en las formas de extracción de la plusvalía, que evolucionaron lentamente de una renta feudal basada en prestaciones de trabajo, a una renta en especie y, finalmente, a una renta en dinero que establecía los rudimentos del trabajo asalariado (claro está, todavía con la imposición de derechos señoriales). Con la llegada de la renta dineraria, los pequeños productores pudieron retener una parte cada vez mayor del excedente y asegurarse ciertas posibilidades de emancipación. Cuando vieron que ésta era factible, surgieron las revueltas y las negociaciones, que tuvieron como consecuencia un aumento de la superficie cultivable (que no dejaba de favorecer, a corto plazo, al señor) y, eventualmente, una progresiva acumulación de capital por parte de algunos pequeños productores. Ahí surgen las primeras diferencias sociales entre el campesinado. De estas diferencias devendrá – esta vez sí – la existencia de una burguesía urbana e incluso el establecimiento de nuevas rutas comerciales (¡que no son tampoco una causa, sino su efecto!), en tanto los antiguos siervos *ya no dependen del suelo* para conservar una parte de la plusvalía, sino que pueden producirla ellos mismos por medio de esa innovadora forma de extracción que supone el trabajo asalariado; esto es: alquilando el trabajo de otros siervos e imponiéndoles un salario. De esta manera fue, según Dobb, que la propia dinámica – contradictoria – del feudalismo condujo a su propia destrucción. Destrucción que no sobrevino como el resultado de una feroz batalla entre fuerzas preexistentes (cierta “psicomaquia” elemental entre el hombre y el medio), ni como el producto del impulso voraz de una burguesía mágicamente emergida de su propia conciencia, reflatada sobre su propia razón de ser, que habría chocado contra la opresión feudal o que la habría desplazado a empellones, etc. De esta tesis se derivan frecuentes formas

de antropomorfización (“el nacimiento de la burguesía”<sup>4</sup>), que a la larga terminan por difuminar el análisis y que, ciertamente, son menos metáforas inocentes que el resultado de un titubeante planteamiento metodológico. Pero volvamos, ahora, al caso concreto de España y a la crisis que nos ocupa.

La cuestión que ahora se presenta es, si cabe, mucho más precisa. No se trata solamente de explicar cuáles fueron los elementos fundamentales de la crisis y la “decadencia española”, sino de hacerlo dentro de un marco que – sin perder de vista los hechos concretos – permita una comprensión más abarcadora de su desarrollo. Obviamente, para llegar a Góngora, o al lenguaje de Góngora, había que pasar primero por las poéticas del Renacimiento (que Góngora sistemáticamente recoge y parodia en sus romances) y éstas implicaban tanto una ruptura como, repetimos, una continuidad con la poesía del XV. Es éste precisamente el trayecto que sólo una problemática de transición puede cubrir. Para conseguirlo, Pierre Vilar propuso hace ya bastantes años una fórmula (una “dialéctica del imperialismo español”) que, quizá, está por superar, y que se resume de la siguiente manera: “El imperialismo español ha sido en realidad “la etapa suprema” de la sociedad que él mismo ha contribuido a destruir” (441). La sequedad de esta afirmación no desfigura un estudio metódico y minucioso, basado en los memoriales de los arbitristas y primeros economistas españoles (Ortiz, Azpilcueta, Mercado...) de los siglos XVI Y XVII, que Vilar plasma en diferentes artículos y que, finalmente, reúne en su *Crecimiento y desarrollo*. A continuación, se intentará sintetizar esta propuesta, que contiene los puntos (d) y (e) del esquema de Hobsbawm y que entronca por ello, en gran medida, con las explicaciones de Dobb.

## 1.2 La crisis de 1600

Ya desde el último tercio del siglo XV, el ritmo de desarrollo de las fuerzas productivas en Europa occidental había propiciado los primeros anticipos de cambios sociales profundos. El aumento poblacional vio crecer la extensión de las superficies cultivables y la demanda de nuevas técnicas de explotación agraria; con los suministros básicos asegurados, se incrementa la demanda de mercaderías lujosas (textiles, especias, joyas) y metales preciosos. Las prioridades de las potencias mediterráneas son entonces la ampliación territorial y la obtención de estos metales. La Conquista garantizaba ambas cosas para España, a las que había que sumar otro botín: una mano de obra servil que fortalecía el régimen de señorío y que sentaba, a grandes rasgos, las bases de un imperio mundial. Ahora bien, si éstos son, cabalmente, los caracteres del apogeo, ¿cómo explicar su vertiginoso declive? Vilar examina varios factores *externos* enumerados por otros historiadores:

---

<sup>4</sup> En esos términos describe la formación de las burguesías europeas el historiador británico P. W. Preston. En el epígrafe titulado “El nacimiento de la ciencia de la humanidad” podemos leer, a renglón seguido, “El nacimiento de las ciencias sociales es un aspecto de ese vasto conjunto de cambios a los que nos referimos como el nacimiento del mundo moderno” (Preston, 53). A lo que añade: “Todo esto estuvo ligado al nacimiento del capitalismo mercantil burgués” (54), pues su objeto no es otro que comprender el “nacimiento de la burguesía” (55) dentro del “nacimiento de las ciencias sociales *en el paso al mundo moderno*” (55, el subrayado es nuestro).

Aridez, deforestación, decadencia agrícola, emigración, expulsiones, exceso de manos muertas, de limosna y de vocaciones eclesiásticas, vagabundeo, desprecio al trabajo, manía nobiliaria, flaquezas de los favoritos y de los reyes: estas “causas de la decadencia” son demasiado numerosas para no adivinar en ellas la imbricación de *causas-efectos*, la “crisis general” en la que son *solidarias* una impotencia política, una incapacidad productiva y una putrefacción social (439).

Algunos “factores” más podrían añadirse; la falta de inversión en infraestructuras de mercado, la nefasta política exterior del conde-duque de Olivares, que pretendía una hegemonía espiritual en occidente y que supo, como nadie, coquetear con el desastre; el desequilibrio de la balanza comercial, peste bubónica incontrolada (al menos hasta 1599-1600), impuestos vejatorios y ridículas tasas gubernamentales, como la *tasa del trigo* ya desde 1539, que fijaba un precio máximo para la venta del cereal y que acabó, con el tiempo, devastando la producción e implementando la importación de grano de Europa oriental... Ninguno de estos factores es falso y, sin embargo, ocurre con ellos al nivel de las causas lo que con los datos al nivel de los efectos: que no significan nada si carecen de estructura. Podemos sumarlos hasta la extenuación y seguirán sin ofrecer una pintura exacta de lo que queremos decir cuando decimos “crisis”. Porque si algo está claro es que la crisis fue un fenómeno estructural, y no restringido a parcelas concretas de la vida económica o a lugares puntuales de la geografía española.

La solución que ofrece Vilar es una estructura dialéctica de estas causas. Recordemos: “El imperialismo español ha sido en realidad la etapa suprema de la sociedad que él mismo ha contribuido a destruir”. Dicho con otras palabras: la propia inercia del feudalismo, como modo de producción, abonó el terreno para su desaparición cuando entró en su fase imperialista. Lo hizo justamente en el momento en que su propia lógica productiva generó la necesidad de incrementar la superficie cultivable y respaldar su producción en una economía dineraria. La Conquista satisfizo y al mismo tiempo prolongó estos imperativos. Pues la Conquista tuvo, como mínimo, dos consecuencias claras: a) el anclaje de la economía española en los viejos usos feudales, es decir, la continuidad de una receta castellana que ya había triunfado en la Reconquista y que se había reservado una secuela: “Ocupar las tierras, reducir los hombres a servidumbre, arramblar los tesoros, todo eso no prepara a “invertir” en el sentido capitalista de la palabra” (440). Pero si todo eso no saca a España del feudalismo, sí lo hace con buena parte del resto de Europa mediante (b) la inyección de dinero barato que España derrama sobre un continente que en muchos lugares sí había desarrollado relaciones de producción basadas en el mercado y que permitirá, finalmente, la entrada directa de estos países en una economía mercantilista. En este sentido se puede decir que el feudalismo sí albergaba las contradicciones internas que acabaron detonando su propia desaparición. O, si queremos agotar las eternas metáforas antropomórficas del historicismo, podemos decir más propiamente que el feudalismo se suicidó en su momento crucial, para no afirmar por lo menos que su descendencia *nació de la nada*. Este suicidio es el que dio lugar a la crisis y el que instauró, en consecuencia, el escenario simbólico de sus manifestaciones. Góngora interpretará desde el proscenio de este teatro el papel que la crisis le había asignado, pero irá mucho más allá.

Tal papel está prefigurado por lo que los economistas modernos (el término fue enunciado por Turgot en 1768 y defendido, entre otros, por David Ricardo) llaman “ley de los rendimientos decrecientes”: la ley económica según la cual existe siempre un momento en el desarrollo de la producción en el que el aumento del capital hace

disminuir los beneficios. La ecuación es sencilla: cuando la cantidad de un insumo aumenta y la de los demás permanece constante, se alcanza un punto a partir del cual el producto marginal del insumo variable disminuye. Esto significa que dada una cierta combinación de factores de producción (tierra, capital y trabajo) para producir un determinado bien de consumo, un crecimiento desmesurado de uno de los factores devendrá en un incremento porcentual menor del producto final. En una economía agraria moderna, resulta más sencillo contratar a más trabajadores que sumar hectáreas a las dimensiones de la parcela cultivada. La contratación de más trabajadores aumenta geoméricamente la producción, pero esto es cierto *hasta un cierto punto*. Es decir, donde un siervo recoge X fanegas o almudes de la época, dos siervos realizando el mismo trabajo recogen – pongamos – 3X o 4X, pero en todo caso siempre más de 2X fanegas o almudes. Pero el aumento aritmético del número de siervos conducirá necesariamente a la reducción de este producto geométrico (es lógico: los siervos se estorban o simplemente su número no es proporcional a la superficie del terreno cultivable). Ahora bien, estos “insumos” de la teoría clásica liberal deben ser traducidos a las condiciones históricas de la explotación minera y agraria de la Conquista. Allí, obviamente, la fuerza de trabajo (los hombres y las mujeres) no es un “insumo”, ya que no forma parte de un trabajo asalariado y no acarrea coste alguno. Los factores productivos son diferentes en ambos casos. El desfase se produjo cuando se rompió la proporción entre el producto marginal (el oro y la plata, fundamentalmente) y los factores productivos; es decir, que el aumento de la variable tierra produjo un coste específico que se tradujo, no en mano de obra, pero sí en el gasto militar y logístico necesario para someterla. Un gasto mucho mayor que el valor del oro y, más importante todavía, un gasto que seguiría siendo mucho mayor *por más que el oro y la plata fueran infinitos*. Se podría decir, de hecho, que había demasiada materia prima, demasiado oro y, por extensión, demasiada extensión, demasiada tierra. Demasiada materia. Pues cuando los metales fueron depositados en el fiel de la balanza comercial, los países productores de las manufacturas que España importaba con él pusieron sus mercancías como contrapeso. Y las mercancías, poco a poco, empezaban a ser cada vez más ligeras, a pesar cada vez menos; tenían, claro, precios cada vez más altos, aunque su coste de producción no hubiera ascendido en absoluto. La razón es obvia. Los países que sí habían desarrollado una industria manufacturera e infraestructuras bancarias advirtieron que era dable percibir más cantidad de oro por los mismos productos o servicios que vendían, pues a nadie se le escapaba por entonces que España *podía exportar, sustancialmente, metales*. Fue así como la potencia que explotaba las Indias se convirtió a su vez en las Indias del extranjero. Así lo atestigua este fragmento de las Actas de Cortes de 1593: “Se suplicó a V.M. no entrasen en estos Reynos las buxerías, vidrios y muñecas y cuchillos y otras semejantes que entran de fuera dellos, para sacar con estas cosas, inútiles para la vida humana, el dinero, *como si fuésemos indios*” (Vilar, 192).

Y así lo prefería, en general, la corriente económica que conocemos como *bullonismo*, en oposición a la corriente *cuantitativista*. Es decir, aquellos tratadistas que consideraban necesario acumular los bullones (‘lingotes’) en reservas estatales, dando lugar a una peculiar forma de crisohedonismo o creencia de que la abundancia de oro repercute necesariamente en la creación de riqueza (pero no “es” la riqueza, como durante mucho tiempo se interpretó que los bullonistas habían pensado<sup>4</sup>). Un

---

<sup>4</sup> Quizá aquí puede consultarse la clásica *Historia del Pensamiento Económico* de Émile James (Madrid, Aguilar, 1966); también: Vilar, Pierre, *Oro y moneda en la Historia* (1450-1920). Barcelona, Ariel, 1969, pp. 165-168; Naredo, José Manuel, *La economía en evolución*:

crisohedonismo de corte reaccionario que, paradójicamente, podría haber salvado la economía española en ese momento, siempre y cuando, claro está, hubiera estado acompañada de políticas inversionistas más agresivas. Los cuantitativistas, por otro lado, argumentan que la abundancia de una materia prima – incluidos oro y plata – devalúa su cotización en el mercado: a más metal, más moneda y precios, por tanto, más altos. Bullonista hubo de ser el propio Quevedo, que en consonancia con esa denuncia de la inutilidad de las mercaderías comunes (como cuchillos o “buxerías”) que reflejan las Actas de Cortes, hará decir en la Hora XXXI a un buhonero francés:

Vosotros debéis mirar a los amoladores de tijeras como a flota terrestre con que vamos amolando más vuestras barras de oro que vuestros cuchillos. ¡Mirad bien a la cara a este cantarillo quebrado, que se orina con estangurria, que él nos ahorra para traer la plata de la taboala del Océano y de los peligros de una borrasca y con una rueda, de velas y pilotos (145).

Una clara alusión a la piratería y una prueba de la conciencia que Quevedo tenía de ese *expolio mercantilista* al que Francia sometía, a través de una simple ley de oferta y demanda, a la anquilosada economía feudalizante de la Corona española.

Aunque si se trata de aducir material corroborativo, lo mejor será acudir a las fuentes del pensamiento económico de la época. Dos de sus voces más autorizadas fueron el napolitano Antonio Serra y el español Martín González de Cellorigo.

¿Qué se puede decir del primero? Al que desee objetar que las teorías de Turgot o de Ricardo constituyen una anacronía en el análisis de la crisis del XVII, quizá le sorprenda constatar un hecho: antes de que los puntales del liberalismo la convirtieran en dogma, la ley de los rendimientos decrecientes ya había sido enunciada, no por casualidad, por un hijo de la crisis: el italiano Antonio Serra. Este teórico del mercantilismo vivió a finales del siglo XVI y principios del XVII y afrontó, en Italia, parecidas circunstancias a las que movieron a escribir a los arbitristas castellanos de la misma época. Se aplicó, pues, a resolver las enormes fisuras sociales que el feudalismo había desencadenado en su versión virreinal. No olvidemos que Nápoles está todavía bajo la férula de Felipe II; la revolución de los precios alcanzó en mayor o menor medida, además, a toda Europa, consignando lo que de general realmente tuvo esta “crisis general”. Involucrado en una conjura para liberar Calabria del dominio español, junto con el filósofo Tommaso Campanella, fue encarcelado en 1613. Miserable, despojado, escribe en el calabozo su *Breve trattato delle cause che possono far abbondare li regni d'oro e d'argento dove non sono miniere* (“Breve tratado de las causas que pueden hacer abundar el oro y la plata en los reinos que no tienen minas”), que trata de la escasez de moneda en el Reino de Nápoles, y que dedica al virrey Pedro Fernández de Castro y Andrade, Conde de Lemos (mecenas y objeto de las dedicatorias del propio Miguel de Cervantes, que también había pasado por Nápoles, pero no en ese tiempo, sino entre 1573-1575). Como veremos, hay un fino vínculo que conecta el recorrido de este tratado con el hito histórico que supone el *Quijote* dos años después. Al menos, dentro de la problemática de transición o encrucijada histórica en la que se inserta la obra de Cervantes y que estamos tratando de delinear.

---

*historia y perspectivas de las categorías básicas del pensamiento económico*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 41 y ss.; Perdices de Blas; L. Reeder, *El mercantilismo: Política Económica y Estado Nacional*, Madrid, Síntesis, 1998.

En un lenguaje que destila escolasticismo y que acuña sus conceptos, todavía, en la jerga de Aristóteles, Serra escribirá que hay dos maneras de acceder al oro: las “naturales” y las “accidentales” (por supuesto, los accidentes de esa *sustancia* aristotélica). No describe las naturales, que son harto evidentes y que carecen de relevancia para Italia, pues, claro, “no tiene minas”, o cuanto menos la extracción minera no tiene el impacto que tiene en la economía española. Pero por lo que se refiere a los medios accidentales, recomienda:

Li remedi fatti per abbondare il Regno di moneta sono questi:

Primo, la proibizione dell'estrazione della moneta, tanto propria quanto

forastiera, ogni sorte d'oro e d'argento.

Secondo è stato il bassamento del cambio.

Terzo è l'apprezzo della moneta forastiera e libertà che corra non solo al prezzo eguale alla propria pagando la manifattura di zecca, ma piú.

Quelli, che si son proposti, sono il crescimento del valore della moneta propria o bassamento di peso, far parte o tutta la moneta d'argento piú basso (32).

Son las palabras liminares de la *parte terza* (capítulo I: “Delli remedi fatti e proposti per fare abbondare il Regno di moneta”), que revelan, con no menos claridad que otros pasajes de este breve y desafiante tratado, que más allá de las fronteras españolas se ofrecían soluciones para nivelar la balanza comercial. De hecho, Serra se ha postulado como el teórico que descubre en todas sus dimensiones lo que va a significar esa “balanza comercial”. Conseguía explicar ciertamente cómo la escasez monetaria en el Reino se debía a un déficit en la balanza de pagos, rechazando la idea (común en su época) de que la escasez de moneda se debía al tipo de cambio. La solución que Serra proponía era incentivar las exportaciones. Los Habsburgo, por desgracia para España, nunca creyeron necesario ponerla en práctica, porque esto habría significado levantar el fuerte gravamen fiscal que sufría la pequeña industria manufacturera y el artesanado e incentivar los modelos manchegos de Talavera y Toledo.

Pero si en el resto de Europa muchos ya sabían cómo amortizar los rendimientos de la Conquista, esto no significa que en España todos asistieran impasibles ante la escalada de la debacle. Martín González de Cellorigo, en su *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España y estados de ella y del desempeño universal de estos reinos*, y en fecha tan solícita como 1600, tiene muy claro que el valor del oro estaba comenzando a depreciarse frente a su equivalente *real* (es decir, la verdadera riqueza que se produce). Y lo dice claramente: “El no haber dinero, oro ni plata, en España, es por averlo, y el no ser rica es por serlo: haziendo dos contradictorias verdaderas en nuestra España, y en un mismo sujeto” (89). El memorial es claramente un texto cuantitativista. Después añade: “Y el no aver tomado suelo procede de que la riqueza ha andado y anda en el ayre, en papeles y contractos, censos y letras de cambio, en la moneda, en la plata y en el oro: y no en bienes que fructifican y atraen a sí como más dignos las riquezas de afuera, sustentando las de adentro” (90).

Es en pasajes como éstos donde la existencia de una transición se encarna en toda su contradictoria obviedad; lo que se hace patente, antes que nada, en la forma. Estamos, no en vano, ante un ejemplo de pensamiento y gestión mercantilista descrito, nuevamente y como en el caso de Serra, en los términos de un minucioso tomismo, con los *residuos* de la escolástica. Para este escolasticismo, la paradoja no es tanto una manera de imaginar la crisis cuanto el inconfundible sello de una retórica tardomedieval. Es característico, asimismo, que los términos en que Cellorigo define las causas del estancamiento incurran en la lógica misma del problema que tratan de aplacar: es decir, la necesidad de que la riqueza *tome suelo* o *fructifique*, que no es más que el relato maestro (tomar suelo, fructificar) de aquella economía de asentamiento y explotación local, aquel feudalismo a gran escala que, aplicado en América, estaba impidiendo el desarrollo de una industria moderna en España. Este modelo monárquico señorial consistiría en la ocupación de terreno, evangelización y vasallaje y, finalmente, en la extracción o “rescate” (así lo llaman los cronistas de Indias) de materias primas que serán directamente consumidas, deglutidas por la Corte o irresponsablemente vertidas en el mercado sin apenas facilitar la creación de instancias de producción intermedias.

Por supuesto, y esto define los límites de una crítica “economicista”, la pervivencia de un modo de producción periclitado no se “manifiesta” sin más en prácticas ideológicas o discursivas que son su reflejo, no sin que antes hayan necesariamente atravesado determinados filtros políticos y calcificado en el lenguaje. En este sentido, el lenguaje de Cellorigo no puede ser más sintomático del problema que combate y del que su propio discurso forma parte, no sólo en su contenido (tomar suelo, fructificar), sino también y sobre todo *en su forma*. Obsérvese si no el estilo oximorónico, decididamente escolástico de ese *el no haber dinero, oro ni plata, en España, es por averlo, y el no ser rica es por serlo*; y, por si no había quedado claro que se trata de lo que la filosofía escolástica llama una *contradictio in adjecto*, se permite añadir aquel *haziendo dos contradictorias verdaderas en nuestra España, y en un mismo subjecto*; denuncia que, con su forma, está socavando las premisas de cualquier posibilidad de solución. En esta discordancia entre forma y contenido consiste, en gran medida, la problemática del Barroco. Pero tendremos ocasión de volver sobre este punto más adelante.

Lo que definitivamente hay en juego ahora, en realidad, es una cuestión mucho más amplia y, al mismo tiempo, muy concreta. Es la cuestión misma de la realidad o, si se prefiere, de qué tipo de ontología, a qué tipo de concepción del mundo se estaba asomando ya el lenguaje de Cellorigo. A qué tipo de ontología y a qué tipo de realidad, por supuesto, pues son dos cosas muy distintas:

a) La realidad es este panorama que estamos describiendo, tal y como se desprende de las palabras de Cellorigo y como se aprecia en cualquier diagnóstico – moderno o contemporáneo – de la crisis: una España en la que *la producción había sido literalmente sacrificada* en aras de cierto vago crisohedonismo, cierta economía simbólica del oro que se podía permutar, y se permutaba, con la sangre (en el nivel ideológico) y con la letra (en el nivel político). Aquí se amontonan muchos de aquellos “factores” que Vilar citaba y que nosotros citamos anteriormente: la caída demográfica, el exceso de vocaciones, el vagabundeo, la soldadesca y la picaresca... La masa productora había sido mermada y se imponía, en el lugar que ésta había dejado, la sombra de un estamento parásito al que cada vez una mayor parte de la población era acreedora: burócratas en general, escribanos, comendadores, juristas y letrados, clérigos. Era la realidad misma la que se tambaleaba, por no decir lo que se había esfumado o dilapidado; eran los cimientos, la base sobre la que se apoyaban las

clases no productivas lo que corría el riesgo de desaparecer. Y entonces desaparecía todo.

b) Su ontología es esta problemática de transición que estamos intentando resumir, o la respuesta a cómo se puede comprender esta realidad (ciertamente, qué es lo que hace que esta realidad sea lo que es). El supuesto realismo/verismo de la literatura española, perpetrado por Menéndez Pelayo y todavía digno de la estupefacción o del consenso de muchos, no resiste aquí una segunda lectura. Se trata, más bien, de lo contrario: un clima absoluto de irrealidad *que es absolutamente real* y del que la realidad misma, tal y como modernamente la percibimos, es su cara ficticia, su negativo. Esto no significa que la crisis estuviera anclada en la imaginación. Antes bien y por el contrario, el irrealismo español del siglo XVII responde a una tesitura económico-social muy definida. La realidad se vive realmente como ficticia, sustentada como está en letras y cupones, juros y censos, contenida en las garantías generadas por el dinero de Indias, que ha producido una inflación de títulos-papel. Es esa riqueza que “*anda en el ayre, en papeles y contractos, censos y letras de cambio, en la moneda, en la plata y en el oro*”, según Cellorigo (90). Pero el trabajo, la producción, no se ve. El mercado de Sevilla parece una justa poética por esta suerte de alquimia inversa, en la que la posesión virtual de riqueza avala las transacciones y las reduce a un intercambio de papeles y letras que probablemente carecen de valor. Se trata, ya no de transformar las cosas en oro, sino de transformar el oro en cosas<sup>5</sup>. La letra, el libro, la literatura, adquieren una inusitada importancia, pues permiten el acceso a ese capital simbólico, donde los poemas se traspapelan entre la tupida selva de legajos que circulaba en la corte de Felipe III. Los legajos que Cervantes lee sin distinción en la apertura del *Quijote*, libros o papeles, almanaques o recortes que andan abandonados por el suelo y se quedan pegados a las suelas de sus zapatos.

Éstas son, finalmente, las condiciones que respira la figura de un poeta “puro”: Góngora, eterno aspirante a los beneficios de esta burocracia patrimonial desde su atalaya de guardián de la letra. Pero no se trata, no hay que olvidarlo, de que la

---

<sup>5</sup> Hay que pensar que en este momento el oro no respalda (como ‘patrón’ o “forma generalizada del valor” en Marx), sino que constituye la verdadera riqueza, al vincular su valor intrínseco y sustancial al valor intrínseco de la moneda; esto impide la circulación general de papel fiduciario y, por descontado, la existencia de una moneda que pueda constituir la forma del valor en cuanto tal, amparada por el patrón oro o incluso definitivamente emancipada de esta dependencia. Sin embargo, ni siquiera la presencia masiva de oro en las arcas del Estado garantiza ya la riqueza, dentro de los nuevos requisitos que establece el mercado mundial. Al contrario, incide negativamente. Pues, como nota Cellorigo, la ausencia de oro – dando paso al vellón durante las primeras décadas del XVII, según la ley de Gresham – se debe precisamente a su exceso. El cuantitativismo no era exactamente una receta “moderna” contra la crisis, como a veces se piensa, sino la descripción misma de los cambios que estaban conduciendo a la modernidad. Con la depreciación del oro, además, sobreviene la imposibilidad de establecer una forma general del valor y se sientan las bases de un retroceso hacia su forma extendida o equivalente; en otras palabras, la distancia entre el oro y las mercancías que se podían comprar con él se difumina hasta límites desconocidos hasta entonces. Todo objeto se mira en el cuerpo de otro objeto. “The commodity B acts as a mirror to the value of commodity A. Thus, the commodity that serves as equivalent does not express its own value through this relationship, but rather merely serves as a means for expressing the value of the other” (Goux, 13). De esta manera, el oro es cualquier cosa menos oro en las *Soledades*: es oro líquido (miel), es oro trillado (trigo, mies), es oro bruñido (cabellos), oro mordido (luz tenue), etc. Como veremos más adelante, aquí reside una de las claves fundamentales para entender el materialismo de Góngora y sus catacrexis.

realidad fuera un texto a principios del XVII, como sin duda afirmarí­a la entente posmoderna desde Foucault, Derrida o Barthes; los mecanismos que posibilitan esta efectiva *textualización* de la sociedad española son terriblemente, abrumadoramente reales. Por descontado, es real el trabajo de las masas oprimidas en las Indias y la populosa miseria de las ciudades españolas. Tanto es así, que es la realidad misma del desfase entre dos modos de producción coetáneos lo que hace que el barroco pliegue – Deleuze – estas dos “épocas” como se pliega un papel.

Pero si el trabajo no se “ve” (trasplantado a las Indias, suplantado por una desidia minuciosa en la Metrópolis), la moneda poco a poco empieza también a brillar por su ausencia. Especialmente la moneda acuñada en oro, que se utilizaba sólo en operaciones mercantiles de alto nivel y que claudica claramente, ya desde las primeras décadas del siglo XVII, ante la moneda de vellón y cobre. ¿Qué había venido a significar el oro para ese momento?

Para Cellorigo, lo vimos ya, significa el frágil baluarte de esa España “irreal”, que flota sobre el decorado de un sueño; la España de las apariencias barrocas, del engaño y el teatro, etc. La España que vive de cortar cupones. “No parece sino que se han querido reducir estos reynos a una república de hombres encantados que vivan fuera del orden natural” (90). Alonso Quijano es, para Vilar, la quintaesencia de esta estirpe de hombres encantados que viven “fuera del orden natural” o para quienes todos los desmanes – aquello que llamamos realidad – son el fruto de “sabios encantadores”. El anacronismo se encarna en Don Quijote con toda la fuerza de un símbolo: los valores feudales-caballerescos son un fantasma en la resaca de ese falso esplendor que supuso la explosión de los metales, pero un fantasma de carne y hueso. Es este fantasma lo que hace que la realidad siga siendo, no en vano, descaradamente real. Pero si el *Quijote* es un símbolo, exactamente, ¿de qué lo es? Sobre todo, símbolo de aquello que ya no tiene valor en sí, sino en relación con su circulación en el mercado; es decir, con su carácter de equivalente general. La nostalgia de Don Quijote en su discurso sobre la Edad de Oro es una nostalgia por el estado de las cosas antes de que el oro circulara acuñado en moneda. Y los discursos poéticos de Garcilaso (en el apogeo de esa ilusoria abundancia de la primera mitad del XVI) y Góngora van a diferir sustancialmente en este aspecto: del cabello “que en la vena/del oro se escogió” al “oro bruñido al sol relumbra en vano”, de la rosa y la azucena al polvo y la nada. Por no hablar del discurso sobre la navegación de las Indias occidentales, comandado por la codicia:

Piloto hoy la Cudicia, no de errantes  
árboles, mas de selvas inconstantes,  
al padre de las aguas Oceano  
-de cuya monarquía  
el Sol, que cada día  
nace en sus ondas, y en sus ondas muere,  
los términos saber todos no quiere.  
(I, 403-409)

Un texto que revela de manera directa, en el corazón de la primera *Soledad*, la posición de Góngora contra la doctrina del metalismo económico:

Segundos leños dio a segundo polo  
en nuevo mar, que le rindió no sólo  
las blancas hijas de sus conchas bellas,

mas los que lograr bien no supo Midas  
metales homicidas.  
(I, 430-434)

Sin embargo, no es la temática del oro – que merecería, quizá, más atención – el lugar al que nos conduce en primer término el análisis de esta coyuntura, sino a la constitución misma del lenguaje en que se teje y se desteje. Es decir, a lo que ha sido el nudo radical de toda la crítica gongorista, desde sus inicios con Jáuregui y el Abad de Rute, pasando por Menéndez Pelayo, Dámaso Alonso y Jammes hasta hoy: la polémica del lenguaje de Góngora. Este lenguaje “irreal”, oscuro, difícil; esta tropología agreste que se postula de raíz como el santo y seña de la poética gongorina, guarda un inquietante paralelismo con la fisonomía de la decadencia española tal y como se ha tratado de describir; es decir, con su telón de fondo económico-social. El esteticismo, las palabras autófagas de las *Soledades* y las letras de cambio que flotaban sobre la incertidumbre del papel, sin ninguna actividad productiva que las sustentase; las cédulas nominales y los manuscritos que circulaban de mano en mano por los mentideros de la Corte, comparten el mismo sustrato de base, el mismo sistema de supuestos y la misma economía simbólica de una época de crisis. Bajo esta economía, mediada por los rituales del favor, tanto los problemas (metalismo, emisión de garantías reales, resistencia a la inversión) como sus presuntas soluciones (el bullonismo, las expulsiones: todos esos pasos atrás) se someten a una clara ideología estatista de corte neofeudal que privilegia el valor *en sí* de sus componentes esenciales: la sangre, el oro y, claro está, la escritura. La literatura va a engrosar la semiótica del privilegio que la nobleza opone al empuje de las clases emergentes. El lenguaje de Góngora sintetiza esta peculiar semiótica *sujeta a esta particular disposición de condiciones históricas*.

“Paralelismo” que, no en vano, fue ya insistentemente señalado por los detractores contemporáneos del poeta; basta una rápida comparación de los libelos de Lope, Jáuregui o Quevedo con los textos Moncada, Navarrete o Cellorigo para apreciar hasta qué punto el diagnóstico de la decadencia coincide rasgo por rasgo con el carácter de las acusaciones que se vierten contra el lenguaje poético de Góngora. Este cotejo puede resultar esclarecedor, asimismo, sobre el hecho de que no se trata de un simple “paralelismo”; esto es, de que no se trata de una lectura ni de una “opción hermenéutica” a la hora de comprender lo que el lenguaje de Góngora significa, sino la posibilidad misma de su existencia histórica y la clave, por tanto, de toda teorización ulterior. Pero, ¿en qué cambia esto el estado de la teoría? En algunos aspectos fundamentales, que sólo pueden contemplarse a partir de un mapa teórico del estado de la cuestión y que abordaremos de inmediato.

### 1.3 Homologías discursivas en el discurso de la “crítica literaria” y el discurso de la “economía política”.

Qué mejor lugar para empezar a pensar el problema que el discurso “crítico” de los más acérrimos detractores de esta forma: el discurso de la censura anticultista<sup>6</sup> de los Pedro de Valencia, Juan de Jáuregui, Quevedo y Lope, Fernández de Córdoba y Cascales. El vendaval de pareceres que despertaron las *Soledades* hace pensar que, más allá del tópico de su oscuridad (al que todos ellos, sin excepción, se refieren), los poemas de Góngora se entendieron perfectamente. No faltaban, por supuesto, diferencias entre sus impugnadores. Pero había algo sobre lo que definitivamente existía un consenso entre ellos: que la oscuridad de las *Soledades* era despreciable. Parece necesario comprender, entonces, por qué era despreciable esta oscuridad o, mejor dicho, bajo qué luz lo oscuro resultaba atterradoramente claro.

Semejante tarea exige un análisis de sus sombras, tal y como aparecen proyectadas en la censura de los poemas de Góngora. La definición de sus rasgos permite, de hecho, establecer una hipótesis de causalidad que brilla por su ausencia en la bibliografía sobre el poeta cordobés. En otras palabras: existen numerosos estudios que han abordado el problema de la oscuridad y que la han situado, minuciosamente, en las coordenadas de la tradición retórica en cuyos términos se libraban estos debates. Por ejemplo, Roses Lozano (1994 y 2002) traza un recorrido exhaustivo de la tratadística desde la Antigüedad hasta la época de Góngora, recorrido que permite desentrañar el debate y calibrar el peso de los argumentos en pugna. Es necesario saber, por ejemplo, que tanto los gongoristas como sus opositores debían aceptar o por lo menos tener presente el dogma de la *perspicuitas* (establecido por Quintiliano en el libro VIII de las *Institutio Oratoriae*), ideal de corrección y equilibrio contrario a la *obscuritas*; como es necesario entender, a partir de Cicerón, que había fundamentalmente dos tipos de *obscuritas*, aquella que surgía de las palabras (*verba*) y aquella que se derivaba de la dificultad de los conceptos (*res*), de las cuales sólo esta última resultaba, por lo demás, tolerable. Es necesario para la inteligibilidad del debate conocer esta distinción, profundamente arraigada en la biblioteca retórica y presente en incontables textos coetáneos, como en el famoso pasaje de Herrera en que, comentando el soneto XI de Garcilaso, ensaya una defensa de la oscuridad *precisamente en estos términos*. Una defensa que los gongoristas sumarán oportunamente a los argumentos de Torquato Tasso (*Discorsi del poema eroico*), Carrillo de Sotomayor e incluso Alonso López Pinciano (la *Philosophia antiqua*

---

<sup>6</sup> Por supuesto, no podemos hablar todavía ni de crítica literaria (la palabra “crítica”, designando una función pública que parte la esfera privada, no aparece en los textos de la época) ni de economía política propiamente dicha. El término economía política lo utiliza por primera vez Antoine de Montchrestien en 1615, pero no en España y no para designar lo que hoy entendemos por economía política: la corriente de pensamiento económico que comienza en el siglo XVIII y que estudia el tipo de vinculación que se debe establecer entre el Estado, las instituciones y el mercado en beneficio del bien común. En este momento, el discurso de la economía política en España, es decir, el discurso de los primeros arbitristas, desde por ejemplo la Escuela de Salamanca hasta Juan de Mariana, es, en rigor, una rama de la filosofía moral. Por lo que respecta a la crítica literaria, o a la crítica en general, habrá que esperar a la crítica kantiana para ver enunciados presupuestos realmente “críticos”, en el sentido de que parten de la opinión privada de un sujeto *a priori* (poco tiene que ver su etimología de “mordisco” con el carácter de un mordisco individual y al mismo tiempo público). El carácter estético de la “crítica” en los defensores y detractores de Góngora siempre está subordinado al carácter de una censura moral.

*poética* es de 1596). Sin embargo, no hay que olvidar que estos datos permiten esclarecer el contenido de los debates en torno a la oscuridad, *pero no explicar por qué se producen*. Son dos cuestiones de orden distinto: el nivel epistemológico – cómo se explica el poema desde un horizonte científico o, digamos con Foucault, una *episteme* específica – y el nivel ontológico – cuál es el fenómeno concreto y por qué se produce. La insistencia en el primer nivel, esto es, la certidumbre de que la explicación de un fenómeno reside en la descripción de la explicación que se provee en su marco epistémico contemporáneo, ha contribuido a la prolongación de notorias falacias críticas. La falacia que opuso conceptismo a culteranismo no era, en este sentido, sino un ejemplo de lo que Roy Bhaskar ha llamado falacia epistémica (1975): una actualización y *reductio ad absurdum* de la contienda retórica que oponía, en el siglo XVII, una oscuridad basada en las palabras (culteranismo) a otra fundada en los conceptos (conceptismo), contienda que todavía pervive camuflada en marbetes fenomenológicos como los de ‘forma/contenido’ o ‘moralidad/esteticismo’. Estudiaremos este problema en el segundo capítulo. De momento, bastará notar cómo el hecho de que la polémica sobre la oscuridad del lenguaje de Góngora suele anclarse en la “influencia” de los debates retóricos de su tiempo (*res* frente a *verba*, *claritas* frente a *obscuritas*, etc.) supone un caso típico de falacia epistémica: que los términos en los que se discutiera la legitimidad de lo oscuro en el XVII fueran precisamente éstos, no supone ninguna garantía de que nos proporcionen las claves necesarias para comprender la naturaleza de la oscuridad, por más que fueran los términos vigentes en ese momento histórico (de la misma manera a como la vigencia de la medicina de Galeno en el XVI no implica que sus silogismos pudieran curar enfermedades).

Roses Lozano nos ofrecerá una completa taxonomía descriptiva de los espesores simbólicos de Góngora, de acuerdo a los diferentes tipos de figuras retóricas que su escritura despliega (hipérbatos, metáforas, cultismos léxicos y sintácticos); pero cuando tenga que enfrentarse al nivel de la causalidad ontológica, es decir, cuando tenga que responder a la pregunta de concretamente *por qué* se produce este manifiesto espesor simbólico, sólo será capaz de remitirnos a las viejas mitologías de la agencia e incluso, en el peor de los casos, a la coartada del genio como *deus ex machina* de la creación poética: “la calidad genial y renovadora de la escritura de Góngora” (9), etc. Esto no significa que su trabajo, como el de otros<sup>7</sup>, sea estéril. El examen del discurso anticultista y el conocimiento de sus bases epistemológicas nos ofrecen datos objetivos que son muy susceptibles de análisis. Veamos algunos de ellos.

Posiblemente, los rasgos más sobresalientes de la oscuridad, según sus detractores, son dos: a) la “hinchazón” de su lenguaje (*leitmotif* del parecer de Pedro de Valencia) y b) la ausencia de decoro, que aparece en todos ellos, pero con particular prominencia en el *Antídoto* de Juan de Jáuregui.

---

<sup>7</sup> A destacar el breve pero denso trabajo de McVay, Ted, “The Epistemological Basis for Juan de Jáuregui's Attacks on Góngora's *Soledades*,” *Hispanic Journal* 13.2 (1992): 301-307.

### 1.3.1 *Hinchazón y disonancia: una poética inflacionaria.*

El primero de ellos descansa sobre la acusación de que el lenguaje de Góngora está “inflado” y “desentonado” o “desafinado”. En muchos casos, también, “hueco”. La hinchazón, como preocupación radical de los censores de la poesía gongorina, se hace patente en la siguiente escena piscatoria de las *Soledades*:

Dando el huésped licencia para ello,  
recurren no a las redes que, mayores,  
mucho océano y pocas aguas prenden,  
sino a las que ambiciosas menos penden,  
laberinto nudoso de marino  
Dédalo, si de leño no, de lino,  
fábrica escrupulosa, y aunque incierta,  
siempre murada, pero siempre abierta.  
(II, 73-80).

Lo que por encima de todo irrita a los censores de Góngora es que Góngora diga “laberinto nudoso de marino” cuando puede decir “red” o que, sin ir más lejos, deponga la expresión “los pescadores pescaban” (que en definitiva es lo que significa) en favor de ocho versos de requiebros verbales y laboriosas referencias mitológicas. La “Carta escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías” (1613), de Pedro de Valencia, advierte: “Destas culpas generosas hallo yo en estas dos poesías de Vm. algunas que nascen de descuido, pero más me desatentan otras de demasiado cuidado, que son las que proceden de afectación de hincharse y decir extrañezas y grandezas” (Martínez Arancón, 4). Para después añadir:

Dionisio Longino nota algunos poetas que cuando piensan estar inflamados con espíritu y ardor divino, no dicen bravezas, sino chocarrerías; y la hinchazón, que es enfermedad en el decir como en el cuerpo, es muy dificultoso el guardarse della, porque naturalmente, todos los que apetecen grandeza, huyendo de la flaqueza y sequedad, no sé cómo van a caer en la hinchazón, y son malos los hinchazos en los cuerpos y en las composiciones (7).

Toda una significativa insistencia en el cuerpo, que nadie puede juzgar inmotivada, desdece o por lo menos cuestiona el mito de un Góngora puro y formalista. No se trata de que los contemporáneos del cordobés le destinen repetidas formas de escarnio, escatología y vejámenes, para compensar su exceso de pureza. Antes bien lo contrario: ven a Góngora como un monstruo deforme, de nariz protuberante (“rabínica”, la llamaría Quevedo, que también le dedica innumerables metáforas porcinas), como una atrocidad tumefacta que infecta la palabra, que se manifiesta groseramente en esa verbalidad. El *Polifemo* es, a grandes rasgos, la respuesta de Góngora a estos primeros embates. Que la enfermedad, como producción de un cuerpo deforme, o la homosexualidad, como inversión de lo que sus enemigos consideran visible, son elementos que se suman a este retrato, queda claro en el título del libelo de Jáuregui (que es, paradigmáticamente, un “antídoto”) o en versos como los que siguen de Quevedo:

Este, cíclope no, siciliano  
del microcosmo sí, orbe postrero;  
esta antípoda faz, cuyo hemisfero  
zona divide en término italiano;  
este círculo vivo en todo plano;  
éste, que, siendo solamente cero,  
le multiplica y parte por entero  
todo buen abaquista veneciano;  
el minoculo sí, mas ciego bulto;  
el resquicio barbado de melenas;  
esta cima del vicio y del insulto;  
éste, en quien hoy los pedos son sirenas,  
éste es el culo, en Góngora y en culto,  
que un bujarrón le conociera apenas.  
(35-36)

Nada menos que un poema de Quevedo consagrado al esfínter (“resquicio barbado de melenas”) de Góngora, aludiendo al hecho bien conocido de que el monstruo de Góngora – Polifemo – es siciliano y tiene un solo ojo al igual que su trasero (el “ciego bulto”). En definitiva, Góngora es, para sus contemporáneos, antes un emblema de lo bajo-corporal que un edificio de abstracciones, y de ahí, en parte, la resistencia que presenta al principio a convertirse en un poeta laureado. El propio Pedro de Valencia lamenta que haya pasado del verso humilde – en el que, considera, se desenvolvía correctamente – a la poesía grave. Ése es el lugar que le correspondía: el de las letrillas o el de las “letrinas”, como las llama Quevedo. Pero si hay algo que sigue vertebrando el discurso anticultista, tanto en Quevedo (“círculo vivo en todo plano”) como ejemplarmente en Pedro de Valencia, es la cuestión de la hinchazón:

Si, pues, en la tragedia, que es cosa abultada y hueca de su naturaleza, y que admite estofa e hinchamiento, todavía no se perdona a la hinchazón desentonada, muy menos convendrá a las oraciones de veras. A este modo son los dichos de Gorgias el leontino de que nos reímos, que dijo: Jerjes, el Júpiter de los persas, y los buitres que son sepulcros vivos; y algunas cosas de Calítenes, que no son altas sino ventosas, y las más de Clitarco, que es un hombre cortezudo y que hinchan los carrillos, como dice Sófocles (Martínez Arancón, 8).

Nótese cómo Valencia recuerda a Góngora, incidentalmente, que a pesar de ser un poeta de altos vuelos, los buitres también vuelan alto y son, como sus versos, sepulcros vivos. Se trata de una nueva alusión, por tanto, a un cuerpo muerto o abotagado: en este caso al cuerpo como carroña. Pero es la tópica de la hinchazón nuevamente la que sirve de enfoque o *blow up* a esta fotografía del poeta, con un agravante si cabe mayor: el discurso de Valencia adolece exactamente de la misma sintomatología que sus palabras quieren denunciar. Se trata, no en vano, de un discurso enormemente inflado de citas, referencias, autoridades; una exhibición rutilante de lo que Bourdieu llamaría capital simbólico. Éste es un hecho crucial. De repente, los detractores de Góngora comienzan a emitir censuras que se asemejan peligrosamente a su lenguaje en esa “hinchazón desentonada”.

Obviamente, ni Pedro de Valencia ni ninguno de los comentaristas que le suceden establecen relaciones causales y/o materiales entre lo que significa estar desentonado y esta suerte de inflación, *conexiones que sus contemporáneos sí estaban realizando*

*en el terreno de la economía política.* Se produce, entonces, una clara homología discursiva entre el discurso de la economía política y el discurso de la censura anticulterista (repetimos, no podemos decir “crítica literaria” porque todavía no se habían desarrollado las condiciones necesarias para que la crítica fuera exactamente eso, crítica). Es decir, se produce una concatenación de analogías entre los diagnósticos de los arbitristas españoles del siglo XVII sobre la realidad de la economía española y las resistencias que los poetas anticulteranos experimentan ante la poesía de Góngora. Ambos diagnósticos – no hace falta decirlo – son igualmente desastrosos, quizá porque hablan del mismo género de desastre. La elección de Pedro de Valencia como primer ejemplo es deliberada; aunque Pedro de Valencia todavía no enuncia las conexiones causales que vinculan el discurso de la censura culterana con el discurso de la economía política, constituye, en sí mismo, una de sus más obvias conexiones entre los dos ámbitos. Autor del primer parecer solicitado por Góngora y del *Discurso contra la ociosidad* de 1608, Pedro de Valencia es al mismo tiempo un censor “literario” y un arbitrista. El exceso (“de riquezas, pompas e imperios”, en una cita de Heródoto), describe simétricamente las fallas de la poesía de Góngora y los males de la república:

El daño vino del haber mucha plata y mucho dinero que es y ha sido siempre (como lo probaré en otro papel), el veneno que destruye las Repúblicas y las ciudades. Piénsase que el dinero las mantiene y no es así: las heredades labradas y los ganados y pesquerías son las que dan mantenimiento. Cada uno habría de labrar su parte; ahora los que se sustentan con dinero dado a renta inútiles y ociosos son (36-37).

Una denuncia del exceso que anticipa las preocupaciones de los fisiócratas del XVIII y que Góngora no desconocía, sin duda, cuando le entregó la primera versión de las *Soledades*. El poeta pensó que halagaría su gusto con las escenas montesas y piscatorias y que esto le reportaría un dictamen favorable. Góngora es, no en balde, el primero en defender que la poesía es un producto del trabajo, una actividad artesanal, como Beverley ya notara (1980, 27-30). Ahí radica una de sus principales contradicciones: el saber del docto no está respaldado por el dinero, sino por el trabajo. Pero Góngora no calculó los riesgos de refrendar las tesis de los arbitristas a través de un *discurso netamente inflacionario*. Leyendo el diagnóstico económico de Valencia, no puede extrañarnos que lo rechazara en su *Carta en censura*, escrita sólo cinco años después. Contiene todos los elementos que su intervención en política económica achacaba al empobrecimiento de la República. Donde Pedro de Valencia explicaba en 1613 que existía una “hinchazón desentonada” en los poemas de Góngora, su *Discurso* de 1608 enfatizaba que era precisamente la inflación (la inflación de metales, de precios, de títulos papel, y la inflación de la letra, que ameritaba el acceso a los puestos administrativos de la burocracia patrimonial del Estado) la que causaba este desconcierto en cuanto a la posibilidad de afinar: la posibilidad de saber quién era quién en la selva ontológica de la crisis de fin de siglo.

Este desconcierto se aplica también a estos “hombres encantados que viven fuera del orden natural”, según Cellorigo (79); descaminados y enfermos, podría decirse, como el peregrino del soneto de Góngora o como el peregrino de las *Soledades*. La descripción que Jáuregui hace del protagonista del poema como ‘personaje sin lugar en una fábula’ coincide a grandes rasgos con el dictamen de Cellorigo: “Vamos luego a la traza de esta fábula o cuento, que no puede ser cosa más sin artificio y sin

concierto, porque allí sale un mancebito, la principal figura que Vm. introduce, y no le da nombre. Éste fue al mar y vino del mar, sin que sepáis cómo ni para qué” (156).

El propio Juan de Jáuregui es uno de los censores que más insiste en señalar a la hinchazón del lenguaje gongorino como la causa directa de sus desmanes poéticos. En su *Discurso poético* de 1623 describe así a los poetas gongoristas: “Afirmando a lo excelente y mayor, sólo aprehenden lo liviano y lo menos, y creyendo usar valentías y grandezas, sólo ostentan hinchazones vanas y temeridades inútiles” (336). Declaración que coincide, punto por punto, con la situación inflacionaria de la moneda tal y como aparece consignada por Sancho de Moncada en la *Restauración política de España* de 1619 (Discurso II, capítulo IV: “No causan el daño de España las causas que comúnmente se dan”):

Otros hallan el daño en la dificultad de la defensa, y gobierno de tanta máquina, comparando estas Monarquías a los troncos de árboles grandes, y huecos, a grandes casares, y a hombres corpulentos con demasía, que suelen ser de flacas fuerzas repartidos los espíritus vitales en tan gran cuerpo. Punto que algunas naciones han mirado mucho, teniendo nuevas conquistas por peligrosas al estado, y excusando protecciones, que suelen empeñar a veces con costa de los Reyes y Reinos (23).

La Monarquía es como un tronco hueco, demasiado corpulento y aún así dotado de escasas fuerzas (las palabras citadas de la *Carta en censura* de Pedro de Valencia se repiten aquí casi textualmente; en estos, como en otros muchos pasajes de ambos textos, hablar de una homología discursiva es discutir la permutación de las mismas siete u ocho palabras de una censura verbal). Pero las similitudes no acaban aquí. Tanto la máquina estatal como el artefacto poético gongorino pueden sujetarse a la máxima refranesca de abarcar mucho y apretar poco. Góngora, “afirmando a lo excelente y mayor, sólo aprehende[n] lo liviano y lo menos”; la Monarquía, con sus desafortunadas políticas expansionistas, corre el peligro de empeñarse a costa del erario público y hundirse en la bancarrota. Ya lo había dicho Moncada: Flandes es un sumidero por el que se escapa el oro y la plata que los españoles pagan con sangre en América. Y es que el discurso anti-gongorista de los Fernández de Córdoba, Cascales, Jáuregui, Lope o Quevedo está mimetizando líneas, pasajes, tramas y argumentos de las obras de los principales pensadores arbitristas, desde Gaspar de Pons hasta Murcia de la Llana, desde Martínez Navarrete hasta Faría de Guzmán, pasando por la temprana *Suma de tratos y contratos* de Tomás de Mercado (1576). En ésta última, el lector encontrará pasajes muy significativos. Mercado trata de explicar el pequeño bozal retórico que se ha autoimpuesto, amputando de su texto aquellos pasajes que eran hartamente confusos u oscuros y que no respetaban el ideal del buen orador repúblico:

Y, tomando este destino, mi cuidado principal fue tener siempre ante los ojos el talento y condición de la gente a quien mostraba, diciendo en cada punto y contrato solamente lo que bastase, no todo lo que para ornato y hermosura de la obra se pudiera decir, aunque bien se me figuró que, siguiendo tanta resolución, había de salir la doctrina algo desnuda y fea, porque la substancia sola de la verdad, dado que por ser verdad es en sí hermosísima, no parece tal a nuestra vista lagañosa si no se pone algún color de facundia y elegancia y se viste de argumentos y razones

con algunas galas de antigüedades. Mas consideré que vestida de todas sus ropas, que son la eficacia de razones en que estriba y la autoridad de los doctores que la

afirman, *abultaría tanto con su corpulencia que no cabría la materia de toda esta obra en dos grandes tomos. Lo cual fuera causa que, por el título de perfecta y galana que cobrara, perdiera el de provechosa y se frustrara nuestro intento, que es mostrar a muchas personas que sin lumbre de leyes divinas ni humanas se meten atrevidamente en muy espesas tinieblas de contratos*, porque no hubiera mercader que arrostrara a lección tan larga, especialmente que muchas de las causas que se pudieran dar son difíciles de entender a quien carece de filosofía moral (20-21, los subrayados son míos).

Para adentrarse en la tiniebla del mundo de los contratos (y luego veremos de qué tiniebla hablamos concretamente) es necesario hacerlo con “claridad y luz en la doctrina de la coma” (21). No es de extrañar que después analice la realidad política de finales del XVI como un exceso de lenguaje que sólo una buena dosis de aticismo, una buena ración de disciplina espartana del decir, puede superar. Ni que decir tiene que cuando la crisis se recrudeció, esto es, cuando empezó a mostrar sus síntomas más voraces, este diagnóstico estaba ilustrando las páginas de los remedios y arbitrios más notables de la época. Sus propios títulos estaban, no por casualidad, tan tímidos y hinchidos como los títulos papel cuya existencia denunciaban, tan inflados como la cambiante realidad que pretendían cambiar. Valga como ejemplo un pequeño tratado de apenas cinco folios, firmado por Gómez de Hubierna en 1600 y titulado: *Memoria para remediar el gran daño que se sigue de ir tanta cantidad de Naos Inglesas, Francesas y Olandesas a las Indias, Islas y tierra firme del mar Oceano, que son en mucho más número que las que van cada año destos Reynos de España con licencia de S.M. en las quales van mucha cantidad de mercaderías de todo género que como son hurtadas, o la mayor parte dellas las dan a menos precio del valor destos Reynos, a cuya causa se atreven muchos a rescatar con ellos no mirando el riesgo grande que tienen de incurrir en las penas que se les han puesto a los que semejantes delitos comenten*. Todo un ejemplo de *brevitas*, sin duda. El manuscrito, dedicado al duque de Medina Sidonia, es en realidad considerablemente más extenso, pero sólo su paratexto en sí mismo ya reclama la atención de un texto. En esta memoria se dejan leer muchas de las obsesiones del arbitrismo español de principios del XVII: la piratería, la devaluación de los rescates, el reconocimiento de las cancillerías y sus provisiones, etc. Sólo ese año de 1600 se escribieron al menos un par de decenas de arbitrios y memoriales, entre los que destacan los de Juan de Mariana (*De moneta mutatione*), Gutiérrez de los Ríos, el importante discurso de Leonardo de Argensola (“De cómo se remediarán los vicios de la Corte y que no acuda a ella tanta gente inútil”) y el propio tratado de González de Cellorigo. Muchos de ellos reproducen, con no poca frecuencia, los hábitos que su discurso quiere erradicar. Son muchas veces también papel inflado en toda regla, lo que explica toda esa desmesurada literatura satírica que provocan y que recoge en su estudio clásico Jean Vilar.

### 1.3.2 Del cuerpo de Góngora al decorum social

Si esta literatura satírica o paródica se recuerda más modernamente que el propio objeto de su parodia es, quizá, porque su discurso carece notoriamente de modernidad. Otro de los rasgos que vinculan al discurso arbitrista con las censuras de Góngora es precisamente la cuestión del cuerpo enfermo. Como cabría esperar de un momento en que las analogías entre el Estado y el cuerpo humano son poco menos que un lugar común, la decadencia de la República se interpreta como enfermedad del cuerpo. Las virtudes del pasado han cedido imperiosamente a la flaccidez:

No se deje llevar de los italianos modernos, que tienen mucho de parlería y ruido vano. En fin, señor, el cuerpo valiente ha de ser robusto y abultado de huesos y nervios y carne maciza y apretada, y no grueso por gordura, y menos por hinchazón o inflamación, por hidropesía de acuosidad o ventosidad, que este bulto derriba y enflaquece y no tiene cosa de alimento ni fuerzas (Martínez Arancón, 10).

Mientras Pedro de Valencia elabora este discurso, el arbitrista Fernández Navarrete advierte que “la enfermedad es extremadamente seria” (49) y Sancho de Moncada explica, en el capítulo II de su *Restauración política de España*, que el Estado ha envejecido más en los últimos cuatro o cinco años que en los anteriores cuarenta o cincuenta, como un hombre viejo pero sano que es rápidamente arrastrado a la muerte por una enfermedad de larga gestación. El mismo autor afirma poco después: “Junto con su gran poder de V. Majestad no se puede dudar de su gran amor a España, y esto asegura mucho que V. Majestad, vistos sus deseos, condescenderá (como excelente médico) con la complexión de este enfermo. El remedio pide brevedad, porque el de quién se desangra es cada hora mayor” (20).

Por supuesto, si la república es el cuerpo enfermo, el monarca es su médico de urgencia. Los arbitristas no dejan de ver el cuerpo institucional como un cuerpo putrefacto, que es exactamente *la misma manera* en que los libelos presentan la poesía de Góngora ante los ojos de los lectores de su tiempo. Uno de los manuales más impopulares de la época es, de hecho, el volumen *Remedios por la salud del cuerpo de la república* de Pérez de Herrera (1610). Ahora bien, la enfermedad sólo es visible a través de sus síntomas. Góngora los tiene todos: el abotagamiento y la hinchazón, cuyas causas detecta el arbitrista Mariana “in the idleness and insubordination of youth; in luxurious living, rich clothing and excessive indulgence in food and drink” (Elliot, 247). El exceso de comida, de bebida y la ropa licenciosa, todos ellos rasgos inequívocos de ese cuerpo grotesco que describe para los censores el lenguaje de los poemas *serios* de Góngora, de los poemas *mayores*. El exceso de lenguaje es, dentro de este imaginario, un exceso de materia. Es este exceso lo que los arbitristas (tanto como la censura poética del XVII) perciben como una forma imperiosa de decadencia.

El propio Jáuregui, en el prefacio de sus *Rimas* de 1618 y haciéndose eco de un lugar común del pitagorismo, recuerda que: “Toda obra, por pequeña que sea, se compone de tres partes: alma, cuerpo y adorno. Alma es el asunto y bien dispuesto argumento de la obra, y quien errase en esta parte, no le queda esperanza de algún merecimiento” (54). Evidentemente, ésta es otra ráfaga de fuego cruzado cuyo objetivo es condenar las *Soledades* como poema sin argumento. Es decir, como poema sin alma o, en otras palabras, poema que es todo cuerpo. Jáuregui imaginará

las “sentencias desproporcionadas” de las *Soledades* como una alma llena de nervios, miembros y tendones. El Cascales de las *Tablas poéticas*, apenas dos años antes, corroboraba este dictamen.

¿Por qué el retrato de Góngora es el de un monstruo, corcovado o narigudo, hembrilato, velludo, membrudo y, por supuesto, homosexual? ¿Por qué la monstruosidad de Polifemo es, de repente, tan intrigante? Un breve apunte ayudará a comprender esta cuestión. El hecho es que la asociación del Estado con un cuerpo humano, sano o enfermo, ni siquiera es una metáfora. Es decir, sólo sería una metáfora desde nuestro punto de vista. La sociedad de 1600 está constituida *efectivamente* como un cuerpo, con la Iglesia por supuesto a la cabeza. En este momento histórico el cuerpo de la sociedad es el cuerpo orgánico aristotélico, compuesto de diferentes órganos (estamentos), que se combinan para cumplir cada uno la función que le corresponde con respecto al todo. Según Pedro de Valencia, esta organización, como inscripción de la estructura estamental en el Estado absolutista, es trimembre: los clérigos y nobles letrados encarnan la curia dirigente, mientras que la nobleza baja es el cuerpo y el pueblo sus extremidades. Esta triple estructura se correspondía con la triple estructura del cuerpo, tal y como antes la describía Jáuregui, y la estructura del cuerpo se reflejaba en la estructura del poema. Consiguientemente, reprocharle a Góngora que su poema era todo cuerpo, todo materia, significaba apelar a su relación con la monstruosidad misma, que no era otra cosa que la posibilidad de una sociedad sin clases, sin divisiones estamentales o, peor aún, con pequeñas filtraciones, pequeñas fisuras o resquicios en sus límites: éstas malformaciones son los nervios y tendones del alma en las *Soledades*. Los poemas mayores de Góngora están llenos de quistes tumorales (causados por incisos y paréntesis), de malformaciones (quiasmos y zeugmas imprevisibles, catacresis) y, además, son sexualmente invertidos, porque incurren repetidamente en la inversión (hipérbatos).

Ahora bien, si hay alguna palabra que define esta forma de exceso en Góngora, esta palabra es “dificultad”. Cuesta obviar, en este punto, que si algo caracteriza el discurso de los arbitristas es precisamente su polo opuesto: el tópico de la facilidad. Todo es increíblemente sencillo, ridículamente fácil para los arbitristas. Cualquier solución es infalible. Es por eso que sus métodos y, todavía más, el énfasis que ponen en la *facilidad* de su aplicación, les granjean una merecida fama de “locos” (Tirso), “mentecaptos” (Cervantes), “orates” (Quevedo) o “incurables” (Salas Barbadillo). En efecto, estos insultos tienen una cosa en común: todos estos autores piensan que los problemas de España son mucho más difíciles de solucionar de lo que los arbitristas piensan, porque hacerlo significa confrontar la dificultad misma. Y la dificultad, no lo olvidemos, como la “crítica”, es un asunto de doctos, de ingeniosos, de discretos y de agudos. Jean Vilar subraya este *topos* de la facilidad en el corpus de los arbitristas españoles del XVII, pues condiciona directamente la forma que toman las sátiras contra sus soluciones. Es esta pretensión del desempeño universal la que hace reír, “más cuanto que se afirma a menudo compatible con la facilidad” (Vilar, 188). Pero no se trata sólo de un problema de compatibilidad, sino sobre todo de necesidad. La “Riqueza firme y estable de España”, primera parte del remedio de Moncada, comienza precisamente así: “Los repúblicos graves para conservación de los Reinos desearon que los medios para este intento fuesen útiles, fáciles, experimentados, y justos. Todo esto ofrezco en este discurso para la conservación de España” (19). Las soluciones deben ser justas, útiles, experimentadas (*id est*, empíricamente constatables) y fáciles. En algunas ocasiones el objeto de la sátira podría pasar por la sátira misma, como en este fragmento/descripción del primero de los nueve memoriales de Tomás de Cardona:

Y el primero contiene la forma necesaria y conveniente para executar con brevedad y facilidad y general utilidad todo lo conserniente a la plata y oro, así en las Yndias como en España, atajándose suavemente los inconvenientes que deterioraban la mayor parte de los Thesoros de esta Monarquía (Jean Vilar, 189).

El discurso de Cardona raya el delirio en múltiples ocasiones: “por estos medios se han de atajar todos los daños y inconvenientes generales y en su lugar nascerán las lícitas combeniencias que debe gozar la Monarquía de Vuestra Magestad y con ellas las mayores felicidades del mundo, y dellas partícipe toda la Christiandad” (190). El tópico de la facilidad deviene, en ésta como en tantas otras intervenciones, en otra de las variantes del exceso.

Un exceso que tiene que ver con la afluencia masiva de metales y manufacturas: el exceso de la mercancía. Los metales recuerdan al carácter mineral de la poesía de Góngora (el propio poeta nota en su *Carta en respuesta* que no se puede dar piedras preciosas a los animales de cerda, refiriéndose a sus propios versos), mientras que las manufacturas concuerdan con la defensa aristotélica que Góngora hace de la poesía como *techné*, como trabajo manual. La simetría se impone de nuevo. Donde los arbitristas subrayan la futilidad de las mercaderías que penetran la frontera y colman de inútiles necesidades a la economía española, los censores anticultistas subrayan el exceso de liberalidad que Góngora se permite *al introducir* tantas figuras retóricas en su discurso poético. Las siguientes son palabras de Francisco Fernández de Córdoba:

Nace en esta composición la obscuridad de la demasía de Tropos, y Schemas, Paréntesis, Aposiciones; contraposiciones, interposiciones, sinechdoques, Metáforas, y otras figuras artificiosas, y bizarras cada una de por sí [...] Porque ¿quién duda que para aumentar la hermosura de las damas se inventasen, para la cabeza apretadores, rosas de diamantes, rubíes, esmeraldas, plumas de la misma materia; para las orejas zarcillos, arrancadas de oro y pedrería: para el cuello y pecho cadenas, cabestrillos, randas, sartas de perlas y brincos. Pero si alguna fuese más amiga de joyas, que considerara, y se cargase la cabeza de apretadores, rosas, plumas; las orejas de arracadas; el cuello y los pechos de cadenas, cabestrillos, randas, sartas y brincos; granjearía la opinión de rica, pero no de cuerda, ni de hermosa (17-18).

De manera poco casual, estas censuras parecen calcar la retórica enumerativa del arbitrista en fragmentos como en éste de Tomás de Mercado:

A Flandes cargan lanas, aceites y bastardos; de allá traen todo género de mercería, tapicería, librería. A Florencia envían cochinilla, cueros; traen oro hilado, brocados de seda y, de todas aquellas partes, gran multitud de lienzos. En Cabo Verde tienen el trato de los negros, negocio de gran caudal y mucho interés. A todas las Indias envían grandes cargazones de toda suerte de ropa; traen de allá oro, plata, perlas, grana y cueros, en grandísima cantidad (174).

Exceso de figuras retóricas y exceso de manufacturas importadas que, a juicio de arbitristas como Tomás de Mercado, han inflado el dinero y han disparado el crédito como, sin duda, han inflado el lenguaje. El referente real desaparece bajo la estela de la cadena crediticia, una concatenación de deudas y avales que, a veces, parece no tener fin. Así ocurre con la transacción conocida como “barata”, en la que se vende a

crédito y a un alto precio lo que otro, a causa de sus necesidades financieras, tendrá que vender a bajo coste por dinero en efectivo. Es el significado (al menos uno de ellos) de esa Ínsula Barataria de la que Sancho pretende apoderarse a cambio de sus servicios como escudero y que resume, como ningún otro ejemplo, el absurdo de cierta patología del ascenso social, enmarcada por la compraventa de cargos – Sancho quiere ser gobernador –, censos, juro y otros privilegios reales<sup>8</sup>.

Esta posibilidad, esta cadena de posibilidades, afecta por supuesto a la segunda cuestión que los censores anticulistas suelen poner de relieve: la cuestión del decoro. Por un lado existe la violación de un cierto orden de correspondencias. Que la poética petrarquesca, hasta por ejemplo Garcilaso, hubiera comparado los cabellos de su dama con el oro, implicaba una jerarquía en la escala del valor. Pero la devaluación de la moneda y el desequilibrio de la balanza comercial generan una dinámica de cambio en la que ciertas manufacturas de origen extranjero triplican su valor con respecto a la materia prima que solía encarecerlas. La lógica se ha invertido. Lo que da valor a una navaja de plata no es, ahora, el coste de la materia prima original (que es, sin embargo, extremo en términos de inversión logístico-militar), sino el coste de su manufactura. Por eso Gracián podrá hablar, en un registro que muchos juzgarán escandaloso, de las estrellas como de “gallinas celestiales”. Hay, pues, una inflación del valor que se homologa en la producción del lenguaje literario. De este modo, López Bravo advierte que: “el verdadero valor del dinero depende de su peso y calidad natural, sí; pero también de las mercancías que balancea, y tanto más vale el dinero, cuanto mayor es el número de mercancías que balancea, y tantas más balancea cuantas más afluyen” (López Bravo, 132). Por el otro lado, Pedro de Valencia reprueba a Góngora no haber sabido respetar la jerarquía que regula la economía simbólica del símil. Es decir: preferir, en un momento dado un “Alrededor trompeteó el gran cielo” a un “Alrededor tronó la gran trompeta”. Pues “las metáforas para engrandecer se han de trasladar de lo mayor a lo menor, y no al contrario, porque deshacen. Así es mejor decir que tronó la trompeta que no que trompeteó el cielo” (Martínez Arancón, 6). Se trata de una de esas citas que dejan tan al descubierto la

---

<sup>8</sup> Por descontado, está lejos de nuestra intención implicar que el único significado de la Ínsula Barataria es este tipo de operación financiera; de hecho, no es menos importante que la barata del precio la barata de lo que significa, según Covarrubias, ‘baratar’: “Baratar, trocar unas cosas por otras; y de ahí se dixo baratillo, cierta junta de gente ruyn, que a boca de noche se juntan en un rincón de la plaça y debaxo de capa venden lo viejo por nuevo y se engañan unos a otros” (192). De hecho, Covarrubias vincula el baratar al engañar y a la *obscuritas*, a través de una cita de Petronio (“sed tamen quarum fidem male ambulantes obscuritas temporis facilime regeret”). Por tanto, el barato se vincula, sin duda con ese mundo al revés del imaginario carnavalesco: “baratar” es dar la vuelta, trocar, intercambiar, como ya notara Augustin Redondo (1997) en su estudio clásico del *Quijote*. Pero es necesario ver de qué tipo de intercambio estamos hablando. Porque si nos fijamos bien en la definición completa de “barato” de Covarrubias (que Redondo, interesadamente, corta), el baratar tiene que ver ante todo con el engaño y con el intercambio financiero: “porque se haze menoscabo y división del precio medio y justo en las compras y en las ventas” (192). Covarrubias, consecuentemente, atribuye el “barato” a una etimología *hebrea*: ‘barat’, de la que se derivaría el “paratum” latino. La ideología interrumpe aquí, o modela, el discurso organicista de la etimología. Ahora, visto un poco más de cerca, ¿no es ese mundo al revés bajtiniano (¡que está ahí!) un efecto del efecto de trocado de la crisis, de ese mundo en el que las cosas ya no valen oro, tanto como el oro vale cosas? ¿No es, como el hipébaton gongorino, su mejor epítome, sólo superado por el resumen que propone la catacresis (metáfora sin referente) de la supresión de la posibilidad de un equivalente general?

herida que es imposible no probar a poner el dedo en la llaga. Las metáforas de Góngora deshacen o *desbaratan*. ¿Deshacen? ¿Qué deshacen? Sin duda, la legitimidad de un orden social basado en esa “grandeza” que se asoma al discurso de Pedro de Valencia y que esta situación inflacionaria amenaza con subvertir: la grandeza de los “grandes de España”. Aquí se pone en juego toda la esa lógica de la insistencia que señala al *decorum* como cepa de la corrupción: que Góngora aplica un lenguaje heroico a realidades mundanas (léase, estilo bucólico: *Geórgicas* de Virgilio), que Góngora hace cortesanos a los pastores y pastores a los cortesanos, que Góngora *no ve* o que las niñas de sus ojos son rameras. El estilo heroico no puede ponerse en boca de personajes bajos ni retratar el transcurso de las situaciones ordinarias. Dice Jáuregui:

Parece a veces que va Vm. a decir cosas de gran peso, y sale con una bagatela o malpare un ratón, como cuando el navegante echó en la roca el madero que le había escapado de la tormenta, dice Vm. con alta ponderación: Que aún se dejan las peñas/Lisonjear de agradecidas señas. ¡Miren qué lisonja o agradecimiento fue echar un leño roto en aquella roca!” (Martínez Arancón, 158)

Obviamente, el problema aquí no es exactamente que la rueda de Virgilio haya perdido aire o se haya descoyuntado; es decir, por supuesto que se trata de eso a un nivel puramente descriptivo, si es que existe tal nivel: los tres géneros de poesía (que se corresponden, *grosso modo*, con orden tripartito del cuerpo orgánico estamental) ya no corresponden a los tres estilos clásicos que solían definirlos y se abre una brecha en la concepción misma de lo que significa leer, en la concepción misma de lo que significa escribir. Sin embargo, lo importante aquí no es constatar que se ha producido esta disociación, sino explicar qué la ha producido. La respuesta parece clara a tenor de todo lo visto: la falsa movilidad social que posibilita la cultura barroca y que suscita esta inflación de la letra como definición del estatuto social. Falsa movilidad facilitada, ciertamente, por la emisión y circulación de bonos, aquellos censos y juros que iban encaminados a paliar los efectos de la crisis. Pero cómo no iba a ser así. Que alguien como Pedro de Valencia sitúe al estamento letrado en la cúspide de la pirámide social es más que significativo por lo que se refiere a la brecha que la letra inflada ha abierto en el cuerpo social. Ahora la sangre ya puede fluir, ya puede manar de la herida.

Por todo esto, y por lo que a la polémica sobre el decoro se refiere, es necesario hacer una aclaración fundamental. La ruptura del decoro no significaba la falta de sintonía entre el lenguaje de Góngora (su “significante”) y la realidad objetiva (el “significado”), sino antes bien lo contrario: su coincidencia. Lo primero es lo que la crítica fenomenologista del XX ve; lo segundo, lo que los contemporáneos de Góngora temen. Sin ir más lejos, lo que Cascales teme, y de ahí que en el cénit de su desesperación insulte a Góngora llamándole “racionero” – posición eclesiástica que Góngora detentaba en Córdoba, heredada de su tío –, lo que equivale a grandes rasgos a tacharlo de arribista social y a recordarle sus orígenes sociales “humildes”. El problema no era, entonces, que los censores de Góngora no entendieran (como fingían no entender) su poesía, ni que la forma de sus versos estuviera flotando libremente sobre la realidad de las cosas mundanas. El problema era que la entendían demasiado bien, porque su forma estaba constituida por el formato mismo de la realidad. No hay en Góngora, en este sentido, tal cosa como un “sistema poético” en oposición a la realidad bruta de la historia. La arquitectura del hipérbaton, cosido por los continuos paréntesis, apartes y retazos verbales de Góngora, no hurtaban lo real, sino que lo

ponían de relieve, mientras que las silvas o *selvas* de palabras gongorinas eran, antes que otra cosa, una imagen de la deforestación. En su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, Jáuregui no puede comprender cómo un pastor puede decir: “Que a ruinas y a estragos / suele el tiempo hacer verdes halagos”. Aquí el problema no es que el lenguaje no pueda comunicar un “contenido”, sino que lo está haciendo con demasiada precisión, precisamente en el sentido de que estas palabras del pastor exceden su capacidad de hablar. La ruptura del decoro comienza en el momento en que Góngora ha llevado la poética del Barroco hasta sus últimas consecuencias. Porque, en resumidas cuentas, ¿qué era lo que constituía el eje providencial de esta poética? La necesidad, diremos la oportunidad, de subrayar que lo aparente tiene un papel sustantivo en la constitución de la realidad. Es decir, que todavía es posible reconocer los signos sustanciales sobre los que se asienta una concepción estamental del mundo. Se trata, entonces, de vestir las apariencias: pintar una cicatriz en la cara al rufián de *El Buscón*, hacer a los príncipes hablar como *El Discreto* de Gracián. Y, por supuesto, subrayar las apariencias en su carácter totalizador, en su función ideológica suprema: subrayar que *es cierto que* todo es aparente en este mundo, frente a la realidad de otro mundo, de otra realidad. De ahí que el mundo sea un mesón, un teatro o un sueño en el Barroco. Ahora bien, en lo que el lenguaje de Góngora trabaja contra o para el Barroco no es en negar esta sustantividad de las apariencias. Al contrario: el lenguaje de Góngora revela en exceso su propia naturaleza, mostrando a cara descubierta su descarada materialidad (inflación, políticas arancelarias, desequilibrio de la balanza comercial, capital simbólico) y, cuando esto sucede, cuando todo esto pasa a un primer plano, las apariencias del Barroco ya no se pueden diferenciar de “las cosas”. En este sentido, la poética de Góngora es una poética materialista. Por poner un ejemplo, pensemos en la ya disuelta falacia conceptismo/culteranismo, elaborada sobre cierto voluntarismo crítico que enemistaba a Quevedo y a Góngora y que pretendía, por lo demás, que su producción era sustancialmente diferente. La poesía de Góngora no es diferente de la poesía de Quevedo sino en un baremo (y habrá que complicar esto después) *de grado*. La poesía de Góngora es aquella que muestra a las claras lo que la poesía de Quevedo es: un intento desesperado, acaso patético, por salvaguardar el cadáver de un feudalismo que ha muerto en América. El problema de la poesía de Góngora y la razón, por añadidura, de las convulsiones que desata, no es su pureza, sino más bien lo contrario: su impureza. Dice Juan Carlos Rodríguez que el texto literario no es el espejo en que nos miramos, sino un tatuaje que, a duras penas, uno se trata de arrancar. Góngora exhibe a sus contemporáneos su cuerpo monstruoso, grotesco, lleno de tatuajes, labrado por los surcos que la receta castellano-feudal había dejado en los cuerpos de sus descendientes; les pone delante de sus ojos lo que es la poesía barroca, su poesía, lo que para ellos en ese momento es la poesía en sí, y tienen miedo, porque se dan cuenta de que esa escritura los define, los constituye y los abarca. Eso es Góngora.

## II. Política e ideología. La falacia de los dos Góngoras.

### 2.1 Estado de la cuestión y panorama crítico

En el anterior capítulo hemos explicado la problemática histórica que determina la “forma” del lenguaje de Góngora. Hemos defendido, y creo que hasta cierto punto probado, que este lenguaje es ilegible fuera de la coyuntura de crisis económica que lo envuelve y que le da forma. Ahora bien, la crisis económica no se acuña sin más en el lenguaje como si fuera una moneda de cobre. Múltiples mediaciones interfieren en esta acuñación, al mismo tiempo que la posibilitan; si el lenguaje del Barroco describía sus perfiles dentro del marco de una realidad inflacionaria, existían diversas articulaciones políticas e ideológicas dentro de este marco que delimitaban posiciones encontradas en el campo literario de la época. Góngora debe su importancia, en gran medida, al hecho de situarse en el medio de todas estas confrontaciones.

Esta posición ha planteado inmensas dificultades a la crítica, que por lo general no puede ubicar a Góngora en este panorama sin caer en las fallidas dicotomías del formalismo o sin simplificar conscientemente su relación con otros poetas y otras poéticas del momento. Entre estas dificultades está la existencia de dos maneras de escribir o, si se quiere, dos maneras de leer a Góngora. La reducción de toda esa maraña de contradicciones e intersecciones que atraviesan la escritura del poeta a un esquema interpretativo bajo cuyas coordenadas podía resultar legible. Este esquema, que por lo demás ha imperado y sigue imperando en el grueso de la bibliografía gongorista, se corresponde con lo que vamos a llamar ‘la falacia de los dos Góngoras’. En este segundo capítulo seguiremos el orden inverso al orden en que podría haberse desplegado la exposición; primero, delimitaremos los contornos de esta problemática de los dos Góngoras y mostraremos cómo su planteamiento de base determina la difusión de lugares comunes que podrían ser fácilmente interrogados. A continuación, y al paso de estas lecturas, trataremos de extraer de esta crítica una problemática mucho más precisa que nos permita, eventualmente, comprender qué significa en este enclave de transición la superposición de lo que ahora consideramos propiamente “serio” y propiamente “humorístico”.

¿En qué consiste esta “falacia de los dos Góngoras” y por qué resulta, ahora, relevante? Tendremos que hacer un repaso de su planteamiento original y de su particular desarrollo, con el fin de comprender cómo sobrevive, todavía, camuflada en distinciones aparentemente no sujetas a discusión.

En primer lugar, hay que recordar que esta falacia no se encuentra en la obra de Góngora (la obra de Góngora, en este sentido concreto, no “miente”). No hay tal cosa como “dos Góngoras”, ni tan siquiera “un Góngora” completo y cerrado que alternativamente presenta “dos caras distintas”; existe el conjunto de condiciones históricas y contradicciones inherentes a estas condiciones históricas que hacen posible la escritura de Góngora.

La crítica literaria ha *producido* la falacia de los dos Góngoras para ordenar una realidad que no puede comprender desde la mera lectura literal. Esta falacia asegura cierta solvencia interpretativa allí donde no parece fácil penetrar las contradicciones históricas en que se inserta la poesía de Góngora. Es más fácil postular la doble faz del “genio” o de la “voluntad” bifronte de su autor que diseccionar la lógica que

subyace a esta – en efecto existente – contradicción. Así, se ha hablado de un Góngora oscuro y un Góngora claro, un Góngora desengañado y un Góngora radiante, pletórico de esperanzas cortesanas; un Góngora culto y otro popular, un Góngora conceptista y otro culterano, un Góngora que, en definitiva, escribe desde Góngora y otro muy distinto que lo hace desde la tradición de los géneros populares filtrados por las poéticas renacentistas (la jácara, la mojiganga, la letrilla burlesca, las formas y temáticas tributarias de la declamación oral: desde el romance ortodoxo hasta su particular desarrollo hexasilábico, pero también, esencialmente, el petrarquismo). Muchos Góngoras, pero en definitiva, se observará, siempre dos Góngoras opuestos: el Góngora auténtico y otro que borra sus huellas, que dimite o abjura del gongorismo para regresar a él, que supone su reverso o su anulación.

Nuestra propuesta pasará por demostrar que esta dualidad no revela una idiosincrasia de la poética gongorina, sino antes bien la marca de su inserción en la lógica poética del Barroco. En otras palabras, comprobaremos cómo esa contradicción no es en modo alguno una excepción a la norma, sino la formulación misma de la norma en términos en que muy raramente suele ser formulada: la poética del Barroco como producción de contradicciones; contradicciones en las que la “cultura popular” tiene, y seguirá teniendo, un papel fundamental. Pero repasemos primero los lineamientos generales del debate, que se resume de la siguiente manera:

a) La oposición “príncipe de la luz/príncipe de las tinieblas”, que tanto fascinó a Verlaine y que no parte, como tantas veces se ha afirmado, de Menéndez Pelayo, sino de Cascales (*Cartas filológicas*, Década I, Epístola X), ya contenía el embrión de una dicotomía que devendría, con el tiempo, en un topos irrenunciable del gongorismo: el que consiste en distinguir al Góngora diurno, el de sus primeros poemas hasta la “Oda a la toma de Larache” (1610/1611), del Góngora nocturno, que asomaría en la composición de sus poemas mayores, particularmente a partir del *Polifemo* (1613). Esta distinción estaba sostenida por una coartada cronológica que Dámaso Alonso probaría falsa y, fundamentalmente, por una narrativa *telúrica* y *posromántica* que hacía del estilo llano la insignia del casticismo, relegando al Barroco gongorino a una condenable forma de heterodoxia. El término privilegiado aquí es el primer Góngora, el Góngora “no degenerado” de los romances y las letrillas, de las composiciones simples y luminosas de este “ángel de la luz”, como Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas*, tomo II, 329) prefirió apodarlo, inspirándose en Cascales, pero también en Tamayo de Vargas, Martín de Roa, Vera y Mendoza, Salazar Mardones, Salas Barbadillo y Pellicer<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La caracterización de Góngora a partir de su luminosidad (y en contraposición a la oscuridad que sus detractores le atribuían) es todo un lugar común en el desarrollo del gongorismo, y en particular del gongorismo contemporáneo a Góngora. Joseph Pellicer, por ejemplo, ilustra en sus *Lecciones solemnes* el brillo, claridad o transparencia de Góngora copiando el *Himno al amanecer* de Paravicino. Para Pellicer, la primera publicación impresa de los versos de Góngora, es decir, el momento en que ven la luz, corresponde a una especie de eclipse o de borrón que enturbia y *desluce* lo que Góngora había escrito en vida, sumiéndolo en una penumbra de *horrores* y *tinieblas*:

[D]a lástima de ver las Obras de Don Lvis, impressas ta[n] indignamente, acaso por la negociación de algún Enemigo suyo, que *mal contento de no auerle podido desluzir en vida*, instò en procurar quitarle la opinión después de muerto, traçando que se estampassen sus Obras (que manuscriptas se vendían en precio quantioso), defectuosas, vltraçadas, mentirosas y mal correctas, baraja[n]do entre ellas muchas apócrifas, y adoptá[n]doselas a Don Lvis, para que desmereciesse por vnas el crédito que auia conseguido por otras. Al fin salieron estampadas a luz, *tan sembradas de horrores y de tinieblas*, que si el mismo Don Lvis

b) Dámaso Alonso (con el precedente de Alfonso Reyes y Miguel Artigas) desmantela esta burda teleología involucionista (a saber: Góngora como paradigma de la imparable corrupción de lo casto, como declive de lo “español”), mostrando que los elementos cultistas de sus versos posteriores estaban ya implicados en sus – presuntamente – simples ensayos de poesía popular.

Por ejemplo, en este fragmento del “Romance de Angélica y Medoro”:

Escondióse tras las rosas  
porque labren sus harpones  
el diamante de Catay  
con aquella sangre noble  
(25-29).

El pasaje no es sencillo; su traducción es más o menos la siguiente: el Amor, escondido tras las mejillas de Medoro, lo hace sonrojarse (por eso está escondido “tras las rosas”) con el fin de que Angélica advierta su rubor y, al hacerlo, su corazón se ablande como se ablandaría un diamante, con el que se compara su dureza. Un diamante, claro, de Catay, de donde Angélica es reina. El rubor es, por tanto, el arma – las flechas o los harpones – de que el Amor se vale para enamorar a Angélica. En otras palabras: se trata de una sencilla escena en la que Medoro se sonroja y en la que el sonrojo se describe como estratagema del amor. Alonso todavía añadirá: “Ni aún así lo entenderá quien no sepa que según una antigua creencia (condensada en un adagio) el diamante no se podía ablandar sino con sangre” (1961, 23). Sangre que definitivamente ha de ser noble, porque la sangre que no es noble no es sangre para Góngora: es otra cosa, un mero fluido vital. Dámaso Alonso demuestra que no hay una evolución del primer al segundo Góngora, o de un Góngora fácil a un Góngora difícil, si esta evolución va a entenderse como evolución o si va a estar regida por el criterio de la dificultad. Algunos romances tempranos exigen tanto o más conocimiento de Ariosto y tanta o más pericia lectora que las intrincadas *Soledades*. Alonso podía haber comparado, de hecho, esta escena de sonrojo con otra escena de sonrojo de la primera Soledad, si no nítida, considerablemente más fácil de leer:

Y en la sombra no más de la azucena  
– que del clavel procura acompañada,  
imitar en la bella labradora  
el templado color de la que adora –  
(I, 750-753).

Sin embargo, al demostrar que esto es así, Dámaso Alonso no hará otra cosa que invertir la polaridad que Menéndez Pelayo le ha dejado en herencia: ahora el Góngora privilegiado es el Góngora de los “poemas mayores” (¿por qué la *Fábula de Píramo y Tisbe* no lo es?), el Góngora que se expresa a través de categorías interiores, que expresa lo que es de suyo típicamente gongorino y constituye, al hacerlo, la “lengua poética de Góngora”. Alonso es claro en este punto: “En el presente estudio se entiende por lengua poética de Góngora la que corresponde a su plano idealista, y

---

resucitara, las desconociera por suyas, como de Ausonio dixo Joseph Scaligero. Salieron también sin Nombre, dando ocasión para que por libro Anonymo se recogiesen por Edictos, que todo esto sabe causar la Embidia y la Malicia quando compite con el ardid en vez de mérito, y con la estratagema en lugar de suficiencia (134, los subrayados son míos).

especialmente a las obras más representativas [...]. Solo incidentalmente aludiremos a las jocosas” (41). Para Dámaso Alonso, el término privilegiado es el otro, y el Góngora diurno, el que irradia gongorismo, es el de las *Soledades* y el *Polifemo*. La intervención de Alonso, pues, no sólo no cancela, sino que renueva y prolonga el mito de los dos Góngoras. Lo hará de la siguiente manera:

Y, sin embargo, no todo es falso cuando se quiere dividir a Góngora en dos poetas [...] Porque hay dos Góngoras. Mejor dicho, hay dos manifestaciones del arte de Góngora, que le sitúan plenamente dentro de la tradición renacentista en general, y en particular de la de España. Sabida es la duplicidad de la visión representativa que del mundo tiene el Renacimiento: de una parte se fortalece o reanuda la tendencia a la huída de la realidad y al acercamiento a la belleza como principio absoluto; y de otra, a lo particular, a lo fluctuante, a lo concreto. Y junto a estas dos, la del contraste de una y otra. La primera dirección produce una literatura aristocrática e idealista (novela sentimental, bucolismo, diálogos de amor y belleza...); la segunda, una literatura naturalista que se complace en describir los vicios, las necesidades cotidianas y las fealdades (comedia prostibularia, novela y poesía picarescas, etc.). *Lo característico español es la superposición de las dos tendencias* (1961, 17, el subrayado es mío).

Aquí es donde Dámaso Alonso mejor revela sus innegables deudas, sus innegables pactos también, con la crítica precedente: Góngora sería depositario, en definitiva, del doble espíritu español y su síntesis entre el realismo/naturalismo/costumbrismo y cierta fantasía aristocrática; fantasía que en última instancia explica el corazón de la poética gongorina. Góngora es en el fondo, de manera más o menos explícita, el puente entre estas dos tendencias.

c) Este mito ha perseverado en la crítica gongorista contemporánea a pesar de – o sustancialmente gracias a – su tendencia a “reconciliar” estas dos esferas. Lamentablemente, este movimiento sólo ha prorrogado el viejo *topos* en un sentido muy concreto. En la medida en que estas esferas resultaban reconciliables, se ponía de manifiesto, otra vez, su carácter separado. De lo que se trataba ahora era de señalar sus convergencias, sus intersecciones, sus comunicaciones subterráneas. Sus simultaneidades. De lo que se trataba y de lo que se trata todavía (esta tendencia sigue siendo la vigente) era de lograr la *sutura definitiva* de los dos Góngoras en uno solo, de reconstruir la unidad de su poética sobre la base de que no existían contradicciones entre uno y otro estilo o de que, de existir, eran relativas y siempre susceptibles de conciliación. Los dos Góngoras serían, en este sentido, igualmente “gongorinos”.

De este modo se ha perseguido una “democratización” de la obra del poeta cordobés, operación que conllevaba la empresa de rehabilitar al Góngora popular y que se ha saldado con éxito. Esta democratización de Góngora comienza, tal vez, cuando Robert Jammes publica un importante artículo sobre los elementos burlescos de las *Soledades* (1983). Parte, a grandes rasgos, de una revalorización general de la literatura de burlas del periodo y, como tal, se apoya en la consabida distinción entre un Góngora cultista y otro popular. Para que este paso fuera posible, muchos críticos hubieron de secundar esta oposición. Por ejemplo, Henríquez Ureña: “Hay en la obra de Góngora dos porciones principales: los romances y las letrillas; los poemas y los sonetos” (202). Es decir, los versos menores y los versos mayores. Poco a poco, y a través de la repetición, esta postura iba a alcanzar el estatuto de lo consabido. En parte porque partía ya de lo consabido y en parte porque esta democratización de Góngora siempre fue una forma de populismo crítico: la prueba palpable de que el criticismo

tradicional no había dejado de pagar sus peajes nacionales. Tanto es así, que esta oposición se había aplicado con facilidad a otros autores. Había un Lope de Vega y después estaba *El otro Lope de Vega* (Sáinz de Robles, 1943); había un Garcilaso y también “El otro Garcilaso” (Pozuelo Yvancos, 2005); y, por supuesto, estaba el Quevedo castellano y, por otro lado, *Albert Llanas. El Quevedo catalán* (de Ricardo Suñé, 1946). Ningún autor dejaba de tener múltiples facetas, caras simultáneas, como el Gracián poliédrico de *Las caras de la prudencia y Gracián* (Aurora Egido, 2000). Pero tampoco podemos olvidar la multiplicidad del poeta en su diacronía; es decir: el proceso de periodización interior que envuelve la producción de los miembros del canon en el marco biográfico de sus trayectorias, evoluciones o fases espirituales: de la *Trayectoria poética de Garcilaso* de Rafael Lapesa a las dos etapas del teatro de Calderón, modeladas, además, por la doble articulación del teatro barroco español: su fase lopista y su fase calderoniana (que tiene, a su vez, una fase lopista). El canon se sumergía poco a poco en la esfera privada; el poeta íntimo y personal rompía, de repente, los moldes de su propia caracterización dentro de un marco nacional. Mejor dicho: ese viejo marco nacional aparecía reformulado dentro una relación conflictiva entre lo público y lo privado. De manera paralela al auge de las narrativas periféricas y de aquellos procesos de rehabilitación de identidades marginales que las secundaban, la crítica ponía en marcha nuevas coartadas explicativas que respondían a este viaje a lo privado.

Ahora nos importa señalar en particular una de ellas: aquélla que, vagamente, en ocasiones, inspirada en la distinción que Bajtín hace de lo oficial y lo popular (2003, 7-57), cifraba en lo popular la posibilidad de un espacio privado. Este espacio acotaba el terreno en el que podía desenvolverse la crítica más, digamos, liberal de Góngora. Un ejemplo claro es el de Robert Jammes (1967 y 1980), que sitúa la distinción entre lo satírico y lo burlesco en estas coordenadas. Por un lado, lo satírico se asocia a aquella clase de humor que se vincula a los valores oficiales; por otro lado, lo burlesco pertenece al campo de inmanencia del desinterés y representa sus antivalores; es decir: aquello que resulta subversivo o que altera el estado de lo que la ideología dominante considera normal. Esto es, había un Góngora orgánico a la sociedad neo-estamental y otro que se resistía a plegarse a sus límites, un Góngora que escribe por lo que la escritura significa socialmente y otro que escribe según los mandatos del “gusto”: un Góngora público y otro privado<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Por supuesto, hay varios problemas básicos en el planteamiento de Jammes que merecen atención, ya que éste resume y fundamenta, quizá sin quererlo, todo un ovillo de supuestos implícito en gran parte de la crítica gongorista: a) que tanto la sátira como la parodia son tipos de humor o de “comicidad”. La paradoja es la siguiente: a pesar de los numerosos esfuerzos por historizar los términos ‘sátira’ y ‘burla’ o ‘burlesco’, a pesar de los excelentes (y eruditos) resultados de esta tarea, el término inclusivo “humor” no parece sujeto a crítica: la sátira se vincula, o no, por defecto con el humor. Se obvia algo que, sin embargo, no es desconocido: que el término humor, de aparecer, no podía hacerlo todavía separado de su campo semántico propio: el que lo vinculaba a la medicina hipocrática en el contexto de la teoría de los cuatro humores. Las palabras que se utilizan en este momento (“burla”, “burlesco”, “faceto”, “jocoso” o “jocoserio”), no son la manera, más o menos tamizada por diferentes variables históricas, de traducir lo que hoy llamamos humor, sino algo cualitativamente distinto y, sin embargo, vinculado a su genealogía histórica; b) los “valores” de Jammes tampoco pueden funcionar sino como una metáfora, siendo muy lenientes; la moral no está todavía codificada en valores; los actos sólo se tasan con arreglo a la moral luterana, que Góngora, a pesar de los insultos de sus contemporáneos, todavía no profesa. En este sentido podemos decir que no hay un antivalor o un contravalor, en términos de intercambio, que pueda ponerse en el otro lado de la balanza. Los valores son relativos a un referente que actúa como contravalor (eg,

## 2.2 Heráclitos y Demócritos

No hay, por lo demás, nada de anómalo ni de sorprendente en que la fotografía crítica de Góngora adopte esta especie de pliegue. Los tópicos sobre el XVII como un siglo dividido entre Heráclitos y Demócritos se agolpan en la bibliografía en la época. Al *Heráclito i Demócrito de nuestra era*, de Antonio López de Vega (1612), le sigue el *Heráclito cristiano* de Quevedo de 1613 y el *Démocríte chrétien* de Egli en 1615, justo el año que Galileo es denunciado al Santo Oficio. Es significativa una redondilla como ésta de Lope, en el pórtico de los *Proverbios morales* de Alonso de Barros (1619):

Es en desnuda verdad  
Eráclito cortesano,  
y Demócrito Cristiano,  
que llora, y ríe su edad  
(53).

Demócrito aparece retratado como una figura *demónica* (y el parecido fónico incentiva esta suerte de sugestión) en muchos testimonios de la época, como claro contrapunto de su némesis, el cristiano Heráclito. En la carta XLVIII de las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara, se puede leer:

Zoroastes [se refiere a Zoroastro], que fue el inventor del arte mágica, y Demócrito El filósofo, y Atemio capitán de los tebanos, y Pompeyo cónsul de los romanos, y Tulio, y la hija de Tulio, y otros infinitos con ellos, se dieron a hablar con los demonios [...], los cuales, si como son muertos fueran vivos, ellos nos contarán de las burlas que los demonios les hicieron acá (148-149)<sup>3</sup>.

Esta doble cara de Góngora estaba perfilada ya en la bibliografía de sus contemporáneos<sup>4</sup>. Nada extraño, decíamos, en un momento en que parece inexcusable

---

“los valores de Occidente”; “los valores tradicionales”, los “valores personales”) y este referente es relativo; en este momento, la cultura popular no puede encarnar tal cosa como un valor, porque la “moral” no está modelada todavía por la economía de mercado. La ética no se mide en valores; *es* el “valor”; c) sin embargo, y con todo lo descaminada que esta apelación a los valores pueda resultar, los “antivalores” suponen un sistema *de facto*. Jammes así lo entiende: “Es burlesco todo lo que se apoya en un sistema de valores más o menos directamente opuesto al de la ideología dominante: en el Siglo de Oro, el elogio del vino, de la pereza, del sueño, del amor físico, de todo lo carnal y material, o de todo lo feo (esencialmente lo escatológico) pertenecen a la literatura burlesca” (1980, 21).

<sup>3</sup> En el *Epistolario español* recogido por Eugenio de Ochoa para la Biblioteca de autores españoles en 1850.

<sup>4</sup> No merece la pena interrumpir el discurso con una lista más extensa de fuentes, pero otras referencias obligadas podrían ser: la *Epístola a Damageto*, del Pseudo-Hipócrates; las *Sátiras* de Juvenal (X, 28); el *Pantagruel* de Rabelais; Erasmo (*Elogio de la locura*) y su “discípulo” Sebastian Franck; los *Sonetos* de Miguel Ángel y, entre ellos, sobre todo el número 78; Montaigne en sus ensayos (I, L.); los *Emblemas* de Alciato (CLI); Burton y su *Anatomy of Melancholy*; Pedro Mexía: *Silva de varia lección*, I, 39. Ya en el XVIII, el tópico vuelve con renovados aires en La Bruyère, Fénelon, Diderot, La Fontaine, *Los abderitas* de Wieland. Que la crítica tiene un interés naciente en esta polémica lo prueba el significativo volumen coordinado por Arellano y Roncero (*Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el siglo de*

señalar esa brecha que se ha abierto entre lo público y lo privado. Lo que resulta sospechoso es que esta doble cara del Barroco se presente como una convivencia pacífica. Que esta brecha, de repente, no suponga conflicto alguno y se acepte como algo natural.

De hecho, el programa de *naturalizar* la coexistencia de dos Góngoras se ha consolidado y se ha superpuesto sobre esta dicotomía de la literatura áurea, haciéndose, como notábamos, aplicable a otros poetas. Dice Ponce Cárdenas: “Los grandes autores de nuestra (sic) Edad de Oro (Lope, Góngora, Quevedo) ostentan asimismo esa doble faz, los polos de la seriedad y el humor” (27). Entre ellos, Góngora es: “una especie de bifronte Jano, que, en una de sus caras, presenta la lectura *morata* de la sátira, y, en el rostro opuesto, las claves donosas de la burla” (27). Me atrevería a decir que esta opinión no es un caso aislado, sino que ha alcanzado entre el gongorismo (y fuera de él) el rango de axioma. Nótese que esta existencia de dos Góngoras se plantea en términos de un equilibrio entre dos “polos”, donde tarde o temprano los dos extremos de la poética gongorina, y por extensión de los Siglos de Oro, se complementan, se implican y se contemplan como una alternancia electiva exenta de contradicciones: a veces ángel y a veces demonio, *tiempo de burlas* y tiempo de veras o – de nuevo, misma mona con otro vestido – la claridad del mediodía y las tinieblas de la noche en el principado poético de Góngora.

Todo esto tiene sus complicaciones. No hay que olvidar que el *Heráclito* de Quevedo es una especie de cancionero de desengaño, en el que ese Demócrito *ridente* está subrayado ya desde el título por su omisión (Heráclito cristiano: Demócrito pagano) y en el que el descrédito del petrarquismo se disfraza, *precisamente*, de cancionero, con un claro hilo biográfico y el sujeto del *dolce stil nuovo* como nebuloso telón de fondo. En Quevedo, el rechazo de Demócrito es más complicado que esta convivencia/oposición, porque el gesto con que se lleva a cabo no sólo asume su existencia, sino que la corrobora. Por lo demás, el Demócrito cristiano, es decir, la cristianización de Demócrito, suponía en Italia y en Francia el triunfo del erasmismo sobre otras formas más nostálgicas de religiosidad.

Lejos de ser la solución, no obstante, la problemática burlas/veras es una parte muy importante del problema. Esta contradicción constituye un punto de partida privilegiado para empezar a *teorizar* la producción del XVII, en un campo en el que abundan los trabajos minuciosos, pero escasean las visiones de conjunto. Las ventajas y los inconvenientes se reparten a partes iguales. La problemática de las dos caras contribuye a plantear, quizá por primera vez, un cuadro sinóptico que permita trabajar sobre conclusiones globales que afectan a la constitución misma de la categoría periódica de los Siglos de Oro. Lamentablemente, en su contra pesa el propio *planteamiento disyuntivo* de esta problemática (o Demócrito o Heráclito), elocuente cuanto menos acerca de la imposibilidad de encontrarle una solución. ¿Por qué, entonces, Góngora? ¿Por qué sus romances?

Góngora parece ofrecerse como el enclave idóneo para comenzar este tipo de reflexión. De una manera, quizá, más visible que en otros autores, la poética de Góngora queda radicalmente engastada en el eje de esta dicotomía burlas/veras, hasta

---

*oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006) que, junto con el trabajo de los editores Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (*Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001) encabeza el rescate de la literatura de burlas acometido por la crítica durante los últimos diez años. Hay que citar, como precedente claro, un influyente y muy citado artículo de Aurora Egido: “*La hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco”, *Edad de Oro*, VI, Madrid, 1987, pp. 79-113.

el punto de que (y esto ha llamado la atención de muchos investigadores) la alternancia burlas/veras se despliega dentro del mismo romance, produciendo cierta forma de “indeterminación” por la que los críticos no podrían decidir si se trata de un poema en clave de burlas o en clave de veras. Por ejemplo, en el romance titulado “Ahora que estoy de espacio”, romance burlesco que el manuscrito de la biblioteca del marqués de Valdeterrazo, por ejemplo, llega a catalogar como satírico:

Ahora que estoy de espacio  
cantar quiero en mi bandurria  
lo que en más grave instrumento  
cantara, mas no me escuchan.

Arrímense ya las veras  
y celébrense las burlas  
pues da el mundo en niñerías  
al fin, como quien caduca.

Libre un tiempo, y descuidado,  
Amor, de tus garatusas,  
en el coro de mi aldea  
cantaba mis aleluyas.

Con mi perro y mi hurón  
y mis calzas de gamuza,  
por ser recias para el campo  
y por guardar las velludas  
fatigaba el verde suelo.  
(Carreño, 158)

El poema comienza excusando lo que deliberadamente es: un poema de metro y temática popular, acompañado de una *bandurria*, que *celebra las burlas* y que presenta al poeta en *calzas de gamuza*, calzas recias (para recordar que, si se calzara el coturno, sus versos serían con toda certeza desoídos o censurados), caminando por el campo y felizmente entregado a una vida mundana. Sin embargo, y bajo la recurrente contraseña de una biografía amorosa, el poema pasa a convertirse en una canción de desengaño que recrimina al Amor su repentina traición:

Esta era mi vida, Amor,  
antes de que las flechas tuyas  
me hicieran su terreno  
y blanco de sus desventuras

Enseñástemme, traidor,  
la mañana de san Lucas,  
en un rostro como almendras  
ojos garzos, trenzas rubias.  
(161)

Se trata de una recriminación que está, además, trenzada sobre el tópico de que el Amor tiene dos rostros, en cuya descripción el poeta apura sus contradicciones:

Sé que para el bien te duermes  
y que para el mal madrugas  
que te sirves como grande

y que pagas como mula.  
(162)

No obstante, y a pesar de la gravedad del asunto, la negación de toda la problemática petrarquesca del alma bella se presenta, hasta el final, teñida de un inconfundible vocabulario grotesco, que niega o interrumpe el contenido de la recriminación misma (la falsedad de las cosas mundanas y su *contemptus mundi* barroco). El Amor paga como mula, sueña como grulla, enamora a los ancianos (con estangurria)... El poema termina de esta manera:

Levantas el arco y vuelves  
de tus saetas las puntas  
contra los que sus jüicios  
significan bien, sus plumas,  
mas con los que ciñen armas  
bien callas y disimulas:  
de gallina son tus alas,  
vete para hideputa.  
(163)

Es decir: termina con la acusación de cobardía y la comparación del ángel con la gallina, categoría a la que finalmente queda reducida el Amor por su carácter promiscuo. Lo característico del poema no es, si se quiere, que *alterne* la seriedad con la risa, o que compagine lo petrarquesco con su cancelación barroca en el nombre del desengaño. Lo importante es que este desengaño barroco sobre la realidad material de las cosas (que suele sustituirlas, en todo caso, por sustancias vaporosas como la duda, el sueño o el teatro) se formule en términos decididamente materiales. Algo, se dirá, muy barroco también. *Sin ninguna duda*, pero en un sentido muy particular. Se trata de una contradicción, no de una suma de condiciones contradictorias, que es, precisamente, lo que la falacia de los dos Góngoras plantea. No se trata, entonces, de que Góngora mezcle sus dos miradas, de que compagine “ambas formas de ver la realidad”, formas de ver la realidad “que corren paralelas en la poesía gongorina” (López Bueno, 191-192). Se trata de que la mirada de Góngora está ya estructurada por la contradicción existente entre estas dos maneras de ver, que supone su perpendicularidad o la manera en que estas dos visiones del mundo se encuentran y se *implican* mutuamente. No debemos confundir, pues, contradicción con excepción. La contradicción gongorina no constituye una excepción, sino la norma misma del momento en el que Góngora escribe. Si resulta excepcional, sólo lo es en la medida en que solemos decir que la “excepción confirma la regla”; es decir, no en el sentido de que las excepciones prueban la aplicabilidad de la regla a todos los casos (¿?), sino en el sentido de que estas excepciones son también regulares y se someten, por tanto, a la regla misma. La contradicción no debe entenderse como un hecho aislado, misterioso o misteriosamente aislado con respecto a las poéticas que regulan el *modus scribendi* del XVII, sino como su realidad estructural.

Pretendemos, con esta argumentación, desbancar definitivamente el socorrido recurso a la originalidad de Góngora, plataforma de salvación de todas aquellas interpretaciones que fracasan al explicar esta “dicotomía”. ¿No es esta imagen romántica de la personalidad bifronte del genio aquello que define la noción misma de genialidad? ¿No es esta imagen de los dos Góngoras la quintaesencia de todo lo que llamamos, de una manera más o menos laxa, barroquismo? Como si de un típico

ejemplo de claroscuro barroco se tratara, la crítica parece persuadida a presentar su objeto impregnado de la misma dialéctica barroca (realidad/apariencia, burlas/veras, claridad/oscuridad) que lo constituye y que, en primera instancia, intentaba explicar. La confusión de los niveles ontológico y epistemológico *clasifica* de nuevo los debates que delimitan el campo de estudio en los Siglos de Oro. Sin embargo, y toda vez que esto sea así, siempre queda la posibilidad de rentabilizar esta confusión. Es decir: si esta oposición no resuelve el problema, por lo menos lo enuncia y, al hacerlo, enuncia también sus condiciones de posibilidad. Dice Lasheras: “Existe una expresión, característica de estos años, que refleja perfectamente el espíritu de toda una época: me refiero a la correlación burlas/veras, que podría considerarse como expresión de toda una manera de ver el mundo, de una postura vital” (1995, 29). Y, en efecto, en ninguna otra época esta oposición se postula como el eje central de toda la problemática base de lo que llamamos literatura. No lo decimos nosotros ni lo dice la “crítica literaria”. Lo dicen contemporáneos como de Góngora como Antonio Hurtado de Mendoza:

Jacarísimo está el mundo,  
valientes están las burlas,  
ociosas están las veras  
honradas están las culpas  
Éste sí que es siglo de oro,  
que se compran las venturas,  
gustos se venden, y el precio  
a dos caras es de algunas.  
(Lasheras, 30)

En este siglo de oro, la problemática de las dos caras es, por supuesto, la problemática de las dos caras de la moneda, del precio: las dos caras de la valoración. Una valoración que se tambalea como se tambalea el valor del oro en Castilla. De ahí la problemática de las dos caras de Góngora y, para Gracián, toda esa necesidad imperiosa de distinguir, en la selva del engaño, cuál es la cara correcta. Pero no se trata ahora de tomar las palabras de Hurtado de Mendoza – ¡ni las de Góngora! – como una constatación, sino como un síntoma. No se trata, pues, como dice Lasheras, de la “visión del mundo” de estos autores, ni de su “postura vital”, ni mucho menos, en el más puro estilo de ese esoterismo hegeliano tan caro a algunos sectores de la academia, del “espíritu de toda una época”. Escuchar que la poesía de Góngora articula dos facetas porque responde a una visión del mundo que “ve doble” recuerda a esos manuales medievales de historia natural, que resolvían que el opio era narcótico porque poseía virtudes dormitivas. Por lo tanto, no aceptaremos en adelante el argumento taxonómico basado en esta teoría de la indeterminación: clasificar los poemas en “satíricos” o “burlescos” en función de si podrían o no ser clasificados de esta manera por los tratadistas de la época. Lo que no se puede seguir aceptando, en otras palabras, es el hecho radical de la indeterminación barroca como postulado crítico: el lector o el crítico que comparte esa visión del mundo, que se compromete con ella y que intenta determinar si un poema es satírico o burlesco para sus contemporáneos, obvia que tal indeterminación ya era necesariamente falsa en el momento en que se produce, de la misma manera en que la “visión” o división ptolemaica del mundo en dos áreas (sublunar y supralunar) no permite ubicar el lugar exacto de la luna del siglo XVII.

Tal cosa sucede porque esta visión del mundo, actitud vital o “época” de Góngora,

postulaba un mundo que no era más que eso, su visión del mundo. O, para ser más precisos, la contradicción entre dos “visiones del mundo”: una basada en la valoración libre de la obra literaria (y por tanto en un emergente esteticismo) y otra dependiente de los cánones que marcaba la norma orgánica de la nobleza estatutaria. Esta contradicción define lo que la crítica, en ocasiones, se apresura a interpretar como una coexistencia pacífica y natural entre la esfera pública y la privada del poeta, planteada dentro del molde del mito de los dos Góngoras: el Góngora público y el Góngora privado, el Góngora diurno y el Góngora nocturno. Pero Góngora se ubica precisamente en la existencia de una contradicción que no es ni uno ni otro, sino la complejidad de esta contradicción misma, como enseguida pasaremos a comprobar.

En el fondo del problema se encuentra, pues, la resistencia a aceptar que Góngora es, antes que nada, *el producto de una contradicción histórica específica*; es decir, la resistencia a renunciar a todo lo que no sea el sujeto Góngora, terminado, concluso, íntegro y sin suturas, al principio de toda la producción poética del cordobés y como explicación última de dicha producción. Pero veamos de qué contradicción estamos hablando.

### 2.3 Contradicción barroca/Contradicción del Barroco

Si algo parecía “reflejar” la falacia de los dos Góngoras era, sin duda, este carácter contradictorio, que sin embargo aparece omitido o velado en gran parte de la crítica gongorista. No es que la crítica eluda esta contradicción; al contrario: la aborda con mucha frecuencia. El problema es que, con aproximadamente la misma regularidad, la trata *como un problema*, como algo que no debería estar ahí: como un “dilema” a resolver por la filología (Micó, 1991: 9) o como cierta convivencia pacífica - “polivalencia” - de soluciones múltiples (Núñez Ramos, 65), que hacen impensable para el formalismo la idea misma de un contrasentido radical. Revisemos brevemente ambas perspectivas.

- 1) La primera opción apela a la necesidad de una sutura, consecuencia de imponer sobre el cuerpo del poema el *mito de la unidad*. Es decir, la presuposición de que no existe, en un nivel profundo, tal cosa como una contradicción en la escritura de Góngora. Las dos mitades deben ser por tanto literalmente soldadas por una hipótesis consistente que demuestre cómo, desde el principio, no eran contradictorias. Es exactamente el tipo de solución que propone una lectura como la de Pérez Lasheras (1994), que explica la compatibilidad entre el Góngora serio y el Góngora popular situando su producción en las coordenadas de una norma regida por la *varietas*, en virtud de la cual “lo bajo” podía elevarse a la categoría de lo estético. Con todo lo que esto tiene de cierto, la *varietas* o hibridación genérica que venía a caracterizar la poesía nueva del XVII parece antes un síntoma que la causa que lo explica. Por lo demás, recurrir a una categoría dieciochesca como la de “estética” (como placer o *jouissance* del objeto) para explicar la proximidad de los dos Góngoras sólo demora un poco más la respuesta, en el sentido de que sustituye la anterior pregunta por una nueva: ¿De dónde sale esta *varietas* que recorre la poesía barroca desde Herrera a Villamediana, desde Carrillo de Sotomayor a Espinosa Medrano? ¿Cuáles son los mecanismos que producen la variedad, los procesos históricos explican la aparición de esta *varietas* (solución, *deus ex machina*, del perfil bajo de muchos autores de la época, cuya existencia era el objeto de la

pregunta inicial)?

- 2) La segunda vía implica la reducción del objeto a una fenomenología de la lectura que redime sus aristas bajo la coartada del *mito de la pluralidad*. No hay ninguna contradicción en aquello que se puede leer ambiguamente. En efecto, es posible argumentar que los versos de la *Segunda Soledad*: “(cuanto más escurecen las espumas) /nevada invidia sus nevadas plumas” son ambiguos. ¿Se oscurecen – se vuelven más oscuras – las espumas, que de por sí son blancas – por la proximidad de las plumas o las espumas oscurecen las plumas de las aves con su blancura? ¿Oscurecen las plumas la espuma por comparación (envidia) o acaso son las plumas las que sobrellevan la carga de envidiar la blancura de la espuma? Sin duda, hay un punto en el que esta lectura es indecible y en ello, para el formalismo crítico, reside la “riqueza” del significante poético. Ahora bien, esta imposibilidad de limitar el significado poético no limita también, de repente, la posibilidad de su explicación causal. ¿Por qué esa ostentación, por parte de Góngora, de lo que desde la semiología se tilda de riqueza? ¿Cómo es posible que muchos de sus contemporáneos pensarán exactamente lo contrario (que esta proliferación semiótica formaba parte de la racanería *semítica* de los juegos verbales de un converso)?

Postularé que ambas soluciones confunden una cuestión epistemológica con una cuestión ontológica, la lectura con aquello que se lee y, en última instancia, las causas con los efectos. En lo que se refiere a este debate, la cuestión no es cómo se soluciona el “dilema” de la contradictoriedad de Góngora, o cómo no es necesario hacerlo en razón de su inexpugnable ambigüedad. Por lo menos, en un sentido claro: no se trata de solucionar o no el problema, se trata de *explicarlo*.

El problema no se disuelve en el nivel de las “lecturas” de Góngora; ni en la lucha a muerte – lucha pueril – entre los partidarios de la lectura única y los partidarios de una lectura abierta. Esta polémica sigue sin explicar el problema de la *producción* de la ambigüedad, del desfase forma/contenido que la hace posible y de la alternancia, siempre controvertida, de un Góngora popular y un Góngora serio en el escenario poético y político del siglo XVII.

Porque esta controversia existía ya en el siglo XVII. Muestra de ello es esa estrategia de la *compensatio* retórica por la que sus detractores indefectiblemente rescatan, como contrapartida del Góngora grave, al Góngora que se ejercitaba en las minucias de la poesía del romancero. Martín de Angulo y Pulgar – defensor eventual del cordobés – escribirá en 1635: “Si don Luis no hubiera dejado el zueco, el primer hombre fuera de nuestra nación, en lo burlesco, y satírico. Por haberse calzado el coturno ha perdido con muchos lo ganado, y yo soy uno dellos” (210). Las palabras de Angulo y Pulgar son claras. Góngora había elegido el calzado equivocado. Ahora bien, que sus contemporáneos y sucesores expresaran dictámenes como éste, no prueba necesariamente que los metros octosilábicos y el estilo épico fueran incompatibles; sólo prueba que esta compatibilidad se percibía como monstruosa. Nos topamos ahora, de frente, con esta contradicción: el hecho de que, por un lado, la ensalada de temas y metros, lejos de ser inconcebible, empezara a adquirir los contornos de la normatividad, en función de lo que los tratadistas llaman *varietas*. Mientras que, por otro lado, esta mezcla de temas, metros y estilos se siguiera entendiendo desde los cenáculos poéticos más conservadores como una aberración. Ésta es la coyuntura que resume, en la arena literaria de la época, aquello a lo que en adelante me voy a referir como la contradicción del Barroco.

Como decíamos antes, la crítica ha advertido esta contradicción. La alusión a “lo contradictorio” es una constante de la narrativa del gongorismo y un artefacto

referencial de la llamada “cultura del barroco”. El problema, pues, no es que no haya sido advertida; el problema es que ha sido advertida como un problema, antes que como una realidad que había que explicar. Lejos de hacerlo, lejos de explicar las condiciones de posibilidad de esta contradicción, la crítica ha tendido a intentar resolverla o, mejor dicho, a mostrar cómo esta contradicción estaba ya resuelta en la obra de Góngora. De lo que se trataba era de eliminarla, de suprimirla, de amputarla, ya fuera desde la problemática empirista de la doble experiencia (el Góngora enmascarado y el Góngora auténtico, el Góngora diurno y el Góngora nocturno, etc.) o desde la problemática trascendentalista/kantiana (lo a priori/a posteriori). Conseguirlo es lo que se suele considerar como un éxito crítico, éxito que se identifica, asimismo, con el éxito de Góngora. Sin embargo, la realidad es que Góngora nunca logró superar sus contradicciones, porque éstas no se correspondían con las dos caras de una poesía esquizoide, sino con la constitución misma del mundo que la hacía posible y que hacía posible su negación. La escritura de Góngora no resuelve contradicciones: las produce, las reproduce y acaso las desafía, pero sobre todo las plantea.

Por eso hay que ser cautos con toda esta cuestión tal y como está inscrita en la problemática del Barroco, ya que no todos los planteamientos acerca de lo que significa una contradicción son igualmente claros ni mucho menos equivalentes. ¿Qué entendemos por contradicción del Barroco? Chrystal Anne Chemris dice: “The Baroque crisis is also expressed in the relationship between the self and the phenomenal world” (17). Lasheras formula el problema así: Y es que entender, en su momento, toda la novedad que Góngora pretendía en sus obras es algo para lo que no estaban preparados ni sus mayores ni sus admiradores. El arte del siglo XVII es contradictorio porque parte de la experiencia vital de cada hombre” (1994, 43).

Entendámonos. Cuando hablamos de contradicción no hablamos de lo mismo de lo que hablan Chemris o Pérez Lasheras. La contradicción de la que hablamos no parte, como Lasheras se atreve a sugerir, de la “experiencia vital de cada hombre” (¿?), ni de la “mentalidad barroca” considerada como la manera en que el “hombre barroco” percibe la realidad de su tiempo, percepción como resultado de la cual el hombre barroco expresa el mundo de forma contradictoria (oxímoros, antítesis, paradojas, dilogías, conceptos y agudezas, claroscuros y trampantojos, etc.). No se trata, por tanto, del mito de la contradicción barroca, es decir, del mito de la contradicción como espíritu del barroco, como tendencia del barroco a mostrar esas contradicciones eternas del ser humano que le son tan propias; tampoco se trata, ni mucho menos, de que la contradicción sea un elemento único y exclusivo del Barroco, o más exclusivo del Barroco que del Renacimiento o de la Modernidad (¿de qué época podemos decir, con toda certeza o con alguna impunidad, que no es contradictoria?). Por eso, decimos, no hablamos de la contradicción barroca, sino de la contradicción del Barroco: la contradicción específica que articula esa “mentalidad barroca” y que es, en último término, lo que el poeta barroco expresa cuando “se expresa” en este momento histórico crucial.

Todas las épocas son, lógicamente, contradictorias en el sentido de incompletas (de no serlo, no podrían dejar paso a otras épocas). Éste es un hecho más o menos indiscutible para el sentido común del historiador. Sin embargo, el estudio de sus contradicciones pasa, con demasiada frecuencia, desapercibido. Curiosamente, este no es el caso del Barroco. En el caso del Barroco existe un cierto consenso en torno a la idea de que se trata de un periodo contradictorio. *Por alguna razón*, desde Orozco a Maravall, pero también desde mucho antes, que el Barroco era un momento contradictorio era algo que resultaba evidente, terriblemente obvio.

Maravall es el que más famosamente ha vinculado la contradicción barroca a una noción de crisis económica, política e intelectual. José Manuel Blecua la formula así: “Esta honda crisis es la que lleva a una nueva metafísica o a una nueva actitud del hombre ante el mundo, el cual concibe como un inmenso oxímoron, un concierto de desconciertos, como dirá Gracián” (9). Sin embargo, no todo es tan sencillo; Blecua, siguiendo a Maravall, acierta a supeditar los efectos a sus causas, la *contradictio* barroca a la crisis económica de 1600, pero se embrolla en una concepción esencialista de la noción misma de contradicción. Por supuesto que Gracián cree que este desconcierto es un concierto: es el desorden lo que legitima el ingenio, nueva facultad del entendimiento que garantiza el acceso a una verdadera poética de la distinción social (¡y esto sí es *el orden!*); y por supuesto que el mundo – o “la cultura barroca” – es un “inmenso oxímoron“, pero cabe preguntarse: un oxímoron, ¿entre qué? ¿Cuáles son los dos términos mutuamente negados, mutuamente exclusivos de este oxímoron? Blecua no responde ni puede responder esta pregunta, porque para Blecua, en todo caso, esta pregunta carecería de relevancia: es la cultura misma la que contiene “en sí” los elementos de esta contradicción, la que es esencialmente paradójica de la misma manera en que lo paradójico es paradójico “en sí” y tiende a expresarse paradójicamente. Es la cultura barroca, en definitiva, causa y consecuencia de que el hombre barroco imprima a su mirada un sello contradictorio, que le hace ver “el mundo” como un formidable juego de opuestos (al mismo tiempo que el mundo *es* este juego de opuestos).

El concepto de cultura como magma ideológico es fundamental para entender esta indeterminación. La cultura es el ente primado que permite fundir el mundo con la visión del mundo, pues la cultura está ya impregnada por el Barroco, imbuida de su Espíritu y poseída por él. Diríamos que el objeto *ve por su ser*, pero sólo en la medida en que *es lo que ve*. La noción cultura, como abstracción de una serie de condiciones político-económicas reales, tiene como misión y como último cometido facilitar el desvanecimiento de la causalidad, que puede funcionar, ahora sí, en las dos direcciones. ¿Cuántos críticos culturalistas estarían dispuestos a negar que, en el fondo, la crisis económica no fue sino una de las consecuencias, de las características o de los factores de la “cultura del Barroco”?<sup>5</sup>

Porque se trata exactamente de eso: la cultura barroca se expresa a través de la contradicción, pero nunca sabemos *qué expresa*. O, para ser más precisos, sí que lo sabemos, porque nos lo dice muy claramente Blecua: expresa “la melancolía del Barroco, tan bien conocida, lo mismo que el pesimismo y el desengaño, que lleva a las ideas de que la vida es sueño o simplemente nada, como dirá Quevedo” (10-11). Maravall añadirá: “El carácter de fiesta que el Barroco ofrece no elimina el fondo de

---

<sup>5</sup> Sin ir más lejos, Chemris, en el libro sobre Góngora más reciente hasta la fecha (2008), llega a afirmar: “The crisis of the self is accompanied by the historical and economic crisis” (23). Como si de ese agente exterior del que hablábamos se tratara, el sujeto no parece sino acompañar la crisis histórico-económica con sus propias tribulaciones, pero de una manera independiente de su desarrollo. A continuación se hace eco de las palabras de Warnke, que dice: “Baroque literature displays an obsessive concern with the contradictory nature of experience. In poetry, for example, simile largely gives way to metaphor and allegory to symbolic narrative, and the texture of that poetry, purged of the representational sensuousness of the Renaissance, is permeated with the figures of contradiction – conceit, paradox, antithesis, and oxymoron” (Chemris, 23). Aquí nuestras diferencias resultarán obvias. Para Chemris se tratará, también, de la naturaleza contradictoria de la experiencia de ese sujeto “puesto ahí” de antemano y no, como tratamos de hacer ver, del sujeto como resultado de esa contradicción.

acritud y melancolía, de pesimismo y desengaño, como nos demuestra la obra de un Calderón” (319). Esa melancolía (“tan bien conocida” de todos, porque es universal) y ese poso de acritud y desengaño que siempre estuvieron en el fondo del armario del ser humano: “El mundo de los hombres - por esa su básica conflictividad - aparece a las mentes del XVII como complejo, contradictorio, difícil. Cualquier cosa que con ellos se quiera hacer requiere ser estudiada y necesita ser aprendida en su conveniente forma de realización. Como los materiales que en ello se manejan son hombres, hace falta estudiar, en los repliegues de su interioridad, al ser humano” (346).

Si lo que expresa el Barroco es el fondo del armario de lo humano, que eventualmente se encarna en el Barroco para expresar, a su vez (en un juego de reflejos), las contradicciones planteadas por una crisis económico-social, es muy difícil decir qué es lo que diferencia al Barroco de otras formas de melancolía o contradicción. En otras palabras: si el “mundo de los hombres” es “básicamente conflictivo”, qué es, entonces, lo que hace del Barroco un periodo definible a partir de su conflictividad. Este *impasse* lógico es el responsable de que, siempre a partir de presupuestos culturalistas, se haya postulado un sinnúmero de barrocos que comparten esa “básica conflictividad” del Barroco: el barroco de Indias, el neobarroco americano, el barroco de Torres Villarroel, el barroquismo de Borges o de Deleuze (el “pliegue”), la posmodernidad como barroco, etc.; barrocos, todos ellos, en los que esta básica conflictividad hegeliana finalmente se encarna o, como diría Maravall, adquiere su “conveniente forma de realización” (346).

El hilo conductor de Blecua y de Maravall es, pues, un clásico argumento culturalista: la cultura es el reflejo de unas ciertas condiciones económicas a las que eventualmente sustituye como explicación. Tanto para Blecua como para Maravall, la cultura mimetiza las condiciones sociales de las que procede; hasta el punto de que el “mimetismo” forma parte de la lógica interna de esa cultura mimética (Maravall habla, en repetidas ocasiones, del sujeto barroco como de un títere ridículo y gesticulante, un mimo). La descripción de los hechos no se puede disociar fácilmente, en este caso, de su marco epistemológico. El resultado es, tal vez, una imagen excesivamente determinista y estática del Barroco, determinada antes que nada, se diría, por su carácter de imagen, de “fenómeno” cultural o reflejo de esas condiciones económicas que se plantean como base de una superestructura dada (la “cultura del Barroco”). Sin embargo, la cultura del Barroco no iba a ser un reflejo de las condiciones económico-sociales que constituían su base, sino las condiciones socio-económicas mismas, de las que no es posible separarla y en cuyo complejo historial de contorsiones podía caber tanto la contorsión *como* norma como la contorsión *de* la norma.

Esto no significa que la formulación de Blecua no sea esencialmente cierta (¡por supuesto que en el origen de todo estaba la grave crisis de principios del XVII!). Significa que ni esta crisis ni sus efectos son íntegramente comprensibles bajo el prisma de un idealismo totalizador: el que concibe la realidad como un “reflejo” de la cultura del Barroco, por la que a la realidad subyace el “sistema” o “estructura” sincrónica que “lleva dentro“. Uno no puede dejar de recordar que mientras Maravall escribe, Barthes había dicho, en un famoso ensayo, que “la estructura es el residuo de una duración” (1972, 13). La obra de Maravall se gesta, como el propio Maravall reconoce, en el caldo de cultivo del estructuralismo. ¿Cómo no atisbar en su “teoría de los conjuntos” la sombra de la teoría del signo de Saussure? Esta correspondencia “de uno a uno” – significante/significado para Saussure; acontecimiento/estructura para Lévi-Strauss –, entre cultura y sociedad es lo que hace de esta teoría de la cultura del Barroco algo tremendamente vulnerable a nuevas propuestas, porque en el proceso de

establecer la naturaleza de ese sistema/cultura obvia su carácter inacabado, es decir, su carácter histórico. No tiene en cuenta que no es lo mismo una estructura histórica que una estructura *en la historia*. No tiene en cuenta, en otras palabras, que esos “conjuntos históricos” están larvados por la contradicción que se deriva de su inserción en un eje diacrónico específico.

Pero volvamos a Góngora. Blecua, que sigue a Maravall, no parece caer en la cuenta de que su descripción del Barroco como “inmenso oxímoron” es, aunque acertada, una descripción incompleta, que nos conmina a plantearnos otra pregunta radical: de qué está hecho exactamente este oxímoron. Ante la necesidad de contestarla, Blecua sólo podrá ofrecer ejemplos concretos de este oxímoron. Ejemplos de cómo el oxímoron aparece en la obra de Góngora, a través del ‘que’ concesivo, de la lítote, de la paradoja o de un lenguaje conceptuoso. Ejemplos, en definitiva, como este romance de 1580, donde apenas hay un verso que no invoque un atisbo de contradicción:

Ciego que apuntas y atinas,  
caduco Dios y rapaz,  
vendado que me has vendido  
y niño mayor de edad,  
por el alma de tu madre  
- que murió siendo inmortal  
de invidia de mi señora -  
que no me persigas más.  
(Carreño, 87).

A esto se añaden, por supuesto, ejemplos de cómo los contemporáneos de Góngora ven *a través del* oxímoron: Quevedo titulando una de sus obras *La cuna y la sepultura*; Pérez de Herrera sentenciando que “todo es mudable en el mundo” o Bocángel afirmando que “sólo la mudanza es firme” (9-10). Sin embargo, la pregunta elemental sobre la constitución de ese oxímoron sigue sin contestar.

La respuesta hay que buscarla en las catacumbas de ese momento histórico. El oxímoron no deja de ser un golpe de aguja en el tejido discursivo del Barroco, parte de ese innegable dispositivo retórico de la Contrarreforma. Pero la realidad no es una figura retórica, mientras que la contradicción tiene – y tenía alrededor de 1600 – un carácter verdaderamente real. Este carácter está representado por la realidad política del Estado absolutista. El Estado absolutista presupone, de entrada, una contradicción aparentemente insuperable: el intento de construir una noción de contrato social en la que el individuo no firma el contrato sino en la medida en que *está ya* firmado en él. La contradicción se produce entonces entre la idea misma del contrato, que presupone un sujeto libre que firma libremente el contrato (por eso es un contrato) y el hecho de que esta firma lo compromete a ser un súbdito antes que un ciudadano libre, o sólo un ciudadano libre *en tanto súbdito*. Ambos términos (Estado y absolutista) son teóricamente incompatibles o, mejor dicho, sólo son compatibles en el seno del Estado absolutista. Cuando decimos que el sujeto que firma el contrato está ya firmado de antemano, predispuesto de antemano, lo decimos de una manera muy literal. El origen de la legitimidad del contrato proviene de una lectura sacralizada del documento que establece que la firma es sólo una constatación de la legitimidad de sus principios legales (*lego-is-ere*: ‘leer’)<sup>6</sup>. Una legitimación, por tanto, de la lectura y

---

<sup>6</sup> Es Lenin el que habla de lo “jurídico-ideológico” como aquello que impone la forma al

de la letra que la sustenta. En este sentido el individuo está ya inmerso en las relaciones productivas a las que cree que firmando tendrá acceso. El sujeto repasa su nombre sobre el trazo ya marcado de lo que le constituye, completando el viejo palimpsesto de las viejas relaciones feudales, la letra escarlata que estampaba en su carne el marchamo de la servidumbre. Sólo que con una diferencia: ahora la firma *era necesaria* para salvaguardar este vínculo; después de la derrota de los comuneros de 1521 (que veía morir, con la represión de las revueltas en Villalar, las últimas esperanzas de volver al antiguo orden nobiliario y patrimonial), el individuo necesitaba ratificar su censo, confirmar su adhesión a la máquina burocrática del Estado absolutista. Necesitaba decir: “yo soy súbdito“. Sólo en ese momento el súbdito se identificaba con el yo y se producía la soldadura imprescindible para que la máquina interventora de la ciudadanía instaurara sus privilegios.

Pues, hay que dejarlo claro, cada uno era súbdito en función de lo que *ya* era. Es decir, cada súbdito aceptaba su propio lenguaje. El hidalgo pobre, por ejemplo, salía perdiendo de una manera muy clara: la manera en que, ratificándolo como hidalgo, el contrato lo excluía de las relaciones político-económicas reales (en ese momento, mercantiles). En 1499, por ejemplo, una conocida ley castellana prohibía vestir de seda y brocados a todos los hidalgos que no pudieran mantener una montura. Y este desgarró en el tejido simbólico no era excepcional. Los viejos códigos feudales sólo servían ya para legitimar al estamento que detentaba el poder político. Los hidalgos y miembros de la baja nobleza, a la que Góngora y Cervantes pertenecen, pagaban impuestos como hidalgos y comían lentejas como ciudadanos. Se habían quedado varados en el sueño de la ideología, ajenos a la constitución de esa esfera política – esencialmente pública – que decidía su suerte. Para los de arriba era importante, por tanto, encumbrar el carácter público de lo privado, que era el que realmente tendía la trampa de esta nueva esfera política, en tanto borraba, con sus límites, la posibilidad de un afuera (de ese afuera que era *el adentro*). Piénsese en este momento en la figura misma del *privado*, que desempeña una función pública fundamental y que, a su vez, *se articula en torno al eje de la privacidad*, al participar de la vida interna de la Corona, de sus entresijos. El válido del rey es asimismo el que vale al rey, es decir, el

---

sujeto, lo que lo hace legible y lo que determina aquello que está en condiciones de leer. No hay que perder de vista, sin embargo, que las relaciones ideológico-jurídicas (la manera en que uno se imagina a sí mismo en la partitura social, sometido a la ley y protegido por ella) nunca preceden a las relaciones de producción, dentro de cuyo orden jerárquico la ley “tiene sentido” y puede existir, precisamente como el cemento que las fortifica: “Because the social relations of production and reproduction necessarily comprise, *as an integral part*, what Lenin calls ‘(juridico)-ideological social relations’, which, in order to function, impose the subject-form on each agent-individual. The agent-individuals thus always act in the subject-form, as subjects. But the fact that they are necessarily subjects does not make the agents of social-historical practices into the *subject* or *subjects* of history (in the philosophical sense of the term: *subject of*). The subject-agents are only active in history through the determination of the relations of production and reproduction” (Althusser, 2008: 134-135). No obstante haber hecho esta aclaración, Althusser continuamente confunde la ideología del contrato - el contrato social presupone al “sujeto libre” - y la forma en que acuña estos “sujetos” con la ideología y con el sujeto *considerados totalmente*. Es decir, confunde las relaciones de producción con las relaciones ideológico-jurídicas. Que para Althusser la ideología siempre produce sujetos es tan claro como que en las relaciones de producción feudales no hay ni sujetos propiamente dichos ni contrato que los vincule libremente a otros sujetos. Para una crítica abierta de esta posición, ver Juan Carlos Rodríguez, *Althusser blow up. Las líneas maestras de un pensamiento distinto*, Granada, Icade, 2002.

que lo representa públicamente (y el válido es precisamente esto, una figura pública) a través de una relación que presupone cierta forma de intimidad con él. Este vínculo entre la vida pública y la vida privada es providencial. Porque, a tenor de lo que ha venido significando aquella falacia de los dos Góngoras, el problema de base es la inexistencia, en este momento histórico, de una separación absoluta entre la esfera pública y la esfera privada.

La ideología de lo privado (del hombre privado, “renacentista”) y la ideología de lo público (el nuevo hombre público que se constituye como resultado de identificar sus privilegios feudales heredados con el Estado absolutista, creando lo que llamamos esfera política) no están todavía totalmente separadas. Al contrario, tienen que recurrir constantemente la una a la otra para compulsar su legitimidad. Se establecen conexiones constantes entre una y otra; se establecen lo que sólo en apariencia, de hecho, son conexiones, porque tales conexiones no son sino la manera en que percibimos el dominio hegemónico de esta esfera política, que erige su monumental presencia a partir de la inclusión del sujeto. ¿Pero cómo se explica, exactamente, esta especie de dependencia de las ideologías neo-feudales, políticamente hegemónicas, de aquellos modelos de sujeto - privado - que quieren proscribir y que finalmente proscriben?

Si las esferas de lo público y de lo privado no se habían dissociado del todo en el siglo XVII, como ya consignara Habermas en su seminal estudio, era precisamente porque se insistía en seguir sacralizando lo “privado”. Lo privado en el XVII ciertamente no equivale a la esfera privada tal y como hoy la entendemos: la moral se veía aún como honra, el cuerpo individual como cuerpo colectivo o grotesco y las dependencias de la corte como Gran Escenario de la vida cotidiana. Valga este ejemplo de Alewyn para ilustrarlo:

The bourgeois is distinguished from the courtly mentality by the fact that in the bourgeois home even the ballroom is still homey, whereas in the palace even the living quarters are still festive. And actually, beginning with Versailles, the royal bedroom develops into the palace's second center. If one finds here the bed set up like a stage, placed on a platform, a throne for lying down, separated by a barrier from the area for the spectator, this is so because in fact this room is the scene of the daily ceremonies of *lever* and *coucher*, where what is most intimate is raised to public importance (Habermas, 10).

La cita, traducida del libro de Alewyn (*Das grosse Welttheater. Die Epoche der hofischen Feste*), muestra a las claras como la existencia del Estado absolutista era al mismo tiempo causa y síntoma patente de la imposibilidad de dissociar la esfera pública propiamente dicha de la esfera privada. La cama es un escenario y acostarse y levantarse es una representación de la salida y la puesta de sol. Pero hasta el lector más despistado habrá advertido en la cita de Alewyn un detalle que amenaza la veracidad de este relato. Se trata de la noción misma de lo público. Si la “moral” privada no existe (e.g., el imperativo categórico o la ética eudemonista humeana) porque no existe todavía lo privado en sí, es porque tampoco hay tal cosa como lo público *en sí*, o lo público completamente separado de lo privado. Esto es: ya no podemos hablar, como en la Edad Media, de una escena en la que todo es público, en el sentido en que la esfera pública (como “esfera” separada de otra privada) no existe: “Sociologically, that is to say by reference to institutional criteria, a public sphere in the sense of a separate realm distinguished from the private sphere cannot be shown to have existed in the feudal society of the High Middle Ages” (Habermas, 7).

En esta ocasión, sin embargo, la estructura teatral del Absolutismo se impone sobre la escena. Tenemos la separación entre una escena y un público que la contempla, pero la escena, siendo una escena de interiores, no es el mundo de alcobas y lúbricos *boudoirs* que dos siglos más tarde nos presentará el Marqués de Sade o, por ejemplo, el Moratín de *El sí de las niñas*. Se trata de una escena para la que lo relevante de lo privado, ya escindido de lo público y sin embargo dependiente de sus grilletes institucionales, no es lo privado, sino *lo público de lo privado*. Que el Estado Absolutista es la clave política de este fenómeno de unión/separación de ambas esferas (a partir de la conversión de lo privado en público), no es menos evidente que el hecho de que este fenómeno es anterior a la constitución política del Estado monárquico-señorial. Desde al menos el siglo XV, y coincidiendo con el periodo transicional, este problema se venía manifestando en la historia literaria española con singular nitidez. Un desarrollo histórico y teórico de la estructura público/privado puede ayudar a comprender el planteamiento general en el que Góngora se inserta. *Grosso modo*, lo público no siempre se ha estructurado de la misma manera con respecto a lo privado, porque semejante “relación” entre lo público y lo privado es una relación histórica. Las cuatro posibilidades de esta oposición pueden enunciarse de acuerdo al siguiente cuadrado semiótico:

- 1) Lo público de lo público. El afuera y el adentro coinciden como secretamente coincide esencia y apariencia, cuerpo y estamento social: el Cid llora públicamente, como si su dolor no pudiera sino carecer (como en la práctica carece) de adentro; el dolor ante la afrenta de Corpes, la venganza, todos los rudimentos de lo que podríamos considerar privado se omiten, se dirimen en Cortes ante la institución de la justicia y se supeditan a la categoría de la honra que es, formalmente, una imagen pública. Las humillaciones del amor – las promesas, el besamanos genuflexo, etc. – se ejecutan pública y ritualmente (no hay escenas amorosas, escenas de alcoba en el *Cantar* como sí las hay, y muchas, en sus versiones novelescas y cinematográficas modernas). El jardín “alegórico” de los *Milagros de Nuestra Señora* no es, en este sentido, alegórico, porque no habla “de otra cosa”: el aparato referencial que envuelve el jardín no es una descripción del jardín, sino el jardín (cuyas cuatro fuentes *son* los cuatro evangelios, etc.). El doble fondo interior/exterior de la alegoría romántica es un invento moderno que no ayuda a comprender las funciones de la publicidad en la Edad Media. ¡Pero cuidado! Esto no significa que la única articulación histórica que contempla la producción de una esfera pública “pura” sea la de la Edad Media. Este es el caso si con esto nos referimos a la inexistencia de una distinción entre lo público y lo privado. Pero existe otra esfera pública, esta vez sí por derecho propio “pura” en la posmodernidad, cuando lo privado y lo público se han fundido de tal manera que lo privado sólo se define como un reflejo pálido y tal vez impostulable de lo público; desde la fachada del Hotel Bonaventura descrita por Jameson, en arquitectura, hasta el efecto “reality show”, en la titubeante ontología de los *mass media*. Pero no vamos a hablar de esta articulación de “lo público de lo público”, por tratarse de una variante ya propiamente moderna y ajena, por lo tanto, a toda nuestra problemática.
- 2) Lo público de lo privado. Esta es la articulación predominante del período de la Transición, cuyos primeros atisbos datan probablemente de mediados del siglo XV y se prolongan, sin duda, hasta bien entrado el XVII (lo que no significa que esta articulación no pueda encontrarse después). En el *Conde Lucanor*, se señala un estado de domesticidad en el que lo público debe ser constantemente

compulsado, subrayado en lo privado, y de ahí su carácter de ejemplario (lo general en lo concreto), con momentos tan significativos y tan profundamente inéditos como el ejemplo de la fierecilla domada). Patronio no deja de ser un precursor del *privado*. El pareado de la moraleja hace las veces de bisagra, que pone en relación de nuevo lo privado con su función pública (el cuento folklórico *per se* carece de moraleja porque carece de esfera privada). Ahora la lección no es obvia: hay que explicarla. El Barroco ejecuta con vehemencia este gesto *republicitador* de lo privado: se trata de escribir sobre lo ya escrito, como en ese palimpsesto del contrato, de explicar las cicatrices (la de Pablos o la de Celestina), que ya no se explican por sí solas; de convertir la ordalía particular de Segismundo en el paradigma universal del sueño. Mientras tanto, el *Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara levanta los tejados de las casas, como si con este acto estuviera diciendo que es la existencia del cielo lo que hace posible la miseria de la intimidad, sus vericuetos privados.

- 3) Lo privado de lo privado. Se trata del momento, durante el siglo XV (pero es difícil fechar, y más ponerle fecha a las fechas), en el que surge esa esfera privada que define al sujeto desde adentro. Lo privado es lo que “sale de adentro” (y la validez de esta tautología en la actualidad deja entrever su carácter fantasmagórico: ¿podría algo, simplemente, salir “de afuera”?), mientras que el sujeto se identifica con ese líquido o ese fuego interior: “Convertido en agua aquí llorando”, dice el endecasílabo de Garcilaso. Pero, por supuesto, Garcilaso es un síntoma tan perfectamente memorable como Boscán o como Pico Della Mirándola, cuando afirma, en la *Oratio*, que tan pronto como un animal sale del vientre materno podemos decir que contiene en sí todo lo que es y todo lo que va a ser. El nacimiento (o el *Renacimiento*) juega también este papel capital en el caudal de literatura humorística que se produce durante la época que este renacimiento describe: pensemos en la muerte y el renacer como motivo estructurador del episodio del cortejo fúnebre en el *Lazarillo* y de cómo sirve para mostrarnos el interior de las estancias del escudero, su verdad intrínseca o la verdad intrínseca de la ausencia.
- 4) Lo privado de lo público. Lo privado de lo público nace con la llamada “opinión pública” en el siglo XVIII. El ciudadano, el sufragio, enclaves sociales como el café, el ateneo o el teatro de las “tres unidades”, caracterizan esta particular articulación de la esfera pública/privada. Rousseau habla por primera vez de la *opinion publique*, concretamente en su *Discurso de las artes y las ciencias*. Es el público al que Rousseau se dirige en sus *Confesiones*. El periodista se convierte en el portavoz y eje principal de este parecer general encarnado en el sujeto privado, por su capacidad de franquear el acceso a lo público desde la perspectiva intransferible del yo (la “razón comunicativa” de Habermas, etc.). Larra sin duda (“El público”) produce un tipo de narrativa que ilustra esta privatización de la esfera pública. Pero es la novela realista la que exponencialmente mejor resume el horizonte ideológico de esta cuarta articulación: Galdós con sus “novelas contemporáneas”, que abordan la realidad nacional como enfoque ampliado o *blow up* de un conflicto familiar (por ejemplo, en *La de Bringas*, donde el advenimiento de la Gloriosa se narra tal y como se venía gestando en el desarrollo del concubinato social de Rosalía Pipaón y su ingreso en el fluido de los Peces).

Entonces la respuesta sería *sí*: la contradicción esencial del Barroco (la naturaleza misma del Estado Absolutista como sutura de dos ideologías aparentemente

incompatibles) consiste precisamente en hacer de lo privado una instancia pública para configurar un nuevo estado de dependencia: el cuerpo orgánico del Estado absoluto, con la Iglesia a la cabeza, al que todo sujeto pertenece. Como explicábamos, lo que permite que el sujeto libre encaje en el organigrama del Estado absolutista barroco es su capacidad de firmar su propio estatuto de subordinación, su renuncia a la presuposición de que esa renuncia también es libre. Porque, en efecto, bajo toda esta lógica de la contradicción subyace una – relativa, pues está regulada o atemperada por imperativos históricos – necesidad. La necesidad que dicta la naturaleza del contrato absolutista: elegir el vasallaje hace libre. Es esta firma la que pone la escritura en primer plano. Pues el ejercicio de la firma, de la burocracia, de la letra, va a constituir la única válvula de escape del noble o del sujeto hacendado que quiere aspirar a una cierta forma de libertad. Se trata, entonces, de analizar la contradicción en sus dos niveles: a) la contradictoriedad desde el punto de vista diacrónico; b) la complementariedad, desde el punto de vista sincrónico. Es decir: lo que hace de una contradicción histórica algo factible es su carácter complementario en el nivel político (el nivel dominante, en este momento: el que estructura la posibilidad de una contradicción). En el nivel ideológico, se trataba de cómo conseguir que esas dos esferas de lo público y de lo privado permanecieran soldadas. Góngora provee un escenario idóneo para comprender estos dos niveles y, al mismo tiempo, para entender cuáles son sus límites y sus dificultades. Vamos a empezar nuestro análisis precisamente por este límite concreto, por el límite de la dificultad.

### III. Góngora en la ciudad de Babilonia: la problemática de la oscuridad.

#### 3.1 Varietas

No parece, entonces, que haya dos Góngoras: un Góngora público y otro privado, un Góngora serio y otro jocoso como sustancias contrapuestas en el teatro de lo humano. Precisamente si estas esferas son tan difíciles de separar a principios del XVII y si Góngora resume de esta manera su particular soldadura, es porque Góngora está instalado en el gozne mismo de esta dialéctica que provisionalmente hemos llamado “lo público de lo privado”. Esta fórmula, entiendo, contiene la clave de la preponderancia del nivel político sobre los niveles económico e ideológico del espectro social. La esfera privada del sujeto sólo se puede definir en este momento concreto dentro del marco de constricciones del Estado absolutista: son sujetos que están separados por esa ficción y, al mismo tiempo, cosidos en su trama. ¿Cómo no recordar, por si pudiera servir como ilustración, los versos que cierran la *Fábula de Píramo y Tisbe*:

Y en letras de oro: “Aquí yacen  
individualmente juntos  
a pesar del Amor, dos;  
a pesar del número, uno.  
(Carreño, 420)

El final del poema enmarca de hecho la presencia de esos dos amantes que, a pesar del Amor, y contraviniendo así todas las inercias de platonismo, no se pueden fundir completamente. Tampoco, desde luego, se pueden separar de esa dialéctica que los contiene y que modela al sujeto. El problema llega cuando alguien como Góngora se atreve a invertir los términos de esta dialéctica y, sorprendentemente, tiene éxito. Es decir, lo que sucede cuando Góngora – como otros hidalgos de provincias que habían quedado al margen de los tratos de la nobleza pecuniaria en el proceso de constitución del Estado – comprende que si la vieja sacralidad del *status quo* puede salvaguardarse si y sólo si el sujeto la sanciona con su firma, entonces también será posible lo contrario: también la esfera privada del sujeto puede escribirse en los términos que prescribe el código simbólico de las clases dirigentes. Lo que significaba que se podía escribir poesía bucólico-amorosa en un tono épico/nacional (es decir, público), siempre y cuando su escritura fuera una escritura sólo asequible a los doctos, los iniciados en la cifra: eso eran las *Soledades*. Lo mismo se puede decir del romance como poesía popular y su relleno sistemático con contenidos pertenecientes al acervo de la tradición cultista, es decir, contenidos de la poesía religiosa impregnada del viejo saber teologal, pero también de un figuralismo laico o mitológico, de los ecos del corpus aristotélico, de los tics de un *dolce stil nuovo*, etc. Todo eso y mucho más era la *Fábula de Píramo y Tisbe*; y todo eso y mucho más cabía en la poesía de Góngora, toda vez que ya era moneda de uso corriente en la poesía barroca del periodo: Barahona de Soto, Arguijo, Pedro Espinosa y otros autores anteriores a Góngora ya escribían con los retazos de poéticas muertas, aunque todavía dependientes de la norma petrarquista de Garcilaso. La *varietas* está inscrita no sólo

en la manera de escribir de estos poetas, sino también en lo que efectivamente escriben, como en el caso del propio Barahona de Soto:

Y cuando ya nos cansa lo elegante  
pasar conviene al amoroso estilo,  
y déste dar tumbos al farsante.  
(53).

Ya vimos que para Jáuregui y Cascales la mezcla de géneros se contemplaba como una degeneración, es decir, como una mezcla de linajes. Pero incluso el ataque de Cascales en sus *Cartas filológicas* (recordemos: Góngora devuelve la poesía a su caos original, “volviendo a su primer caos las cosas”) ya incluye minuciosamente el discurso de su adversario. Cascales confirma que existe un linaje del caos: el babilónico, al que Góngora tantas veces se adscribe (e.g., el romance “La ciudad de Babilonia”, “La Tisbe” o Tisbica para Vicuña y *Fábula de Píramo y Tisbe* a partir de Salazar Mardones). Este linaje es un orden del desorden y en este orden radica o puede radicar el original. Pues, según la lógica de Cascales, si hay un primer orden, también hay un primer desorden. Aunque éste sea un original podrido.

Cascales confirma asimismo la existencia este segundo linaje en su *Epístola VIII al licenciado Luis Tribaldo de Toledo*. Un linaje con sede en Babilonia, Cerdeña o Sicilia, pero sobre todo con sede en esa especie de tiempo corrupto *sub specie aeternitate*, un tiempo sucio por definición: desde el Polifemo o monstruo siciliano de un solo ojo, hasta la Cerdeña de Marcial, esa “Cerdeña tan enferma y pestilente que por ello fue un tiempo inhabitable” (178). Cascales insistirá en la existencia de este linaje maldito:

Estas nuevas y nunca vistas poesías son hijas del Mongibelo, que arrojan y vomitan más humo que luz. Los lapitas y centauros fueron nubígenas engendrados de las nubes y así como nacieron tomaron las armas unos contra otros, y dándose batalla brevísimamente remataron su plana. Otro tanto creo les ha de suceder a estos malnacidos Polifemos, humosos y negros, y que por lo menos les ha de quebrar el ojo el astuto marido de la casta Penélope (179).

Y es que la obra de Góngora no suponía un grito en el desierto. Muchos poetas practicaban el cultismo como una manera de invertir la norma vigente, siempre y cuando constituyera en sí misma una inversión, una manera de mostrar lo mismo pero al revés. El linaje comienza ahora y se desarrolla teniendo el principio como horizonte. *Pero siempre con el principio como horizonte*, es decir, siempre bajo el lenguaje que instituye el marco de la norma. La naturaleza misma del cultismo tiene precisamente este origen: no parte de la norma, sino de la inversión de la norma. Un lenguaje absolutamente sustentado por el linaje no necesita mostrar a cada paso su carta de origen; al contrario, el origen está ya previamente implícito en todo lo que dice. Es el lenguaje que invierte la norma el que tiene que manifestar ese hablar linajudo (y aquí resulta imposible no recordar los “ratones linajudos” del cervantino *Retablo de las maravillas*, donde el linaje es precisamente un efecto de su invisibilidad). Asimismo, exhibir la ‘etimología’, exhibir lo que para San Isidoro y para Nebrija era la etimología (el *linaje de las palabras*), significa exhibir el hueco de su ausencia y esto lo supo ver Quevedo perfectamente. El cultismo, por supuesto, existía antes de Góngora y de los poetas cultistas; lo que no existía era la obsesión por convertirlo en un “estilo”.

Es esta obsesión, propondremos, la que marca con toda la fuerza del tiempo el problema del Barroco. Lo que llamamos Barroco, en adelante, no es tanto la norma como un intento de invertirla que acabó reforzándola. El tópico del sujeto barroco como histrión, como ejecutor de los aspavientos inútiles que deletrean, en última instancia, el idioma del imperio, sólo tiene validez como constatación *a posteriori* de su fracaso. Ahora bien, esta constatación de los efectos no produce una visión clara de las causas. En este momento, la norma convive y se mezcla con su inversión, se confunde con ella. Muchos perciben esta confusión. Sólo en virtud de esa convivencia conflictiva se entiende que Quevedo, por ejemplo, hable en su *Dedicatoria a Olivares* de la existencia de dos tipos de oscuridad, tal y como nota Azaustre (66-69). Quevedo cita la “versión” de la *Poética* en latín – y por supuesto toda versión de lo correcto estaba siempre labrada en latín, pasada por el latín – para dejar claro que hay una oscuridad buena y una oscuridad mala:

Dictionis autem virtus, et perspicua sit, non tamen humilis, quae igitur ex propriis nominibus constabit, maxime perspicua erit humilis tamen, exemplum sit Cleophontis Stheneli, quae poesis illa veneranda, et omne plebeium excludens, quae peregrinis utetur vocabulis: peregrinum voco varietatem linguarum, translationem, extensionem, tum quodcumque a proprio alienum est (“La virtud de la dicción ha de ser perspicua, no humilde: la que constare de nombres propios será perspicua; sea ejemplo de la humilde la poesía de Cleofonte y de Sténelo. Aquella es venerable y excluye todo lo que es plebeyo, que usa de vocablo peregrinos; peregrino llamo la variedad de lenguas, de translación, extensión, y todo lo que es ajeno de lo propio”) (Azaustre, 67).

Aquí resulta evidente, pues, que de estas dos formas de oscuridad había una que mantenía un cierto continuismo con respecto a la norma petrarquista (la que corresponde a Fray Luis y se define por respeto del decoro, la *humilitas* y la *perspicuitas*, amparadas en Horacio y Quintiliano) y otra que se apartaba de sus mandamientos. La segunda es la que Quevedo vincula con lo peregrino y, de manera directa, ofreciéndonos una interesada definición de lo peregrino, con la *varietas*. El peregrino (el que es “ajeno a lo propio”, es decir, el que trata de usurpar un lugar impropio) es en el subtexto de esta dedicatoria una permanente alusión al peregrino de Góngora y a Góngora mismo; de hecho, la apología de Fray Luis pocas veces excede los límites del discurso derogatorio del gongorismo, para cuya articulación Fray Luis es sólo un vago pretexto.

Ahora bien, si ésta, como otras evidencias, nos puede llevar a la conclusión de que existían dos barrocos, uno de corte continuista o moderado y otro rupturista o propenso a los excesos, estaremos transitando otra vez por el camino equivocado. Ni estos “dos barrocos” eran el uno espejo del otro ni su oposición (en Quevedo, en Lope, en Góngora) los convierte en diferentes. Por el contrario, argumentaré que es precisamente esta oposición a un fenómeno que ya tenía contornos “barrocos”, esta lucha que se produce en su seno, lo que mejor caracteriza al Barroco, antes que cualquiera de sus dos “corrientes” (la moderada o “renacentista” y la ya desafortunadamente barroca). Lo fundamental, en este sentido, es consignar cómo esta cultura de masas estuvo constituida precisamente por su negación. Quizá podamos apropiarnos de los términos de Derrida para decir que el Barroco es el suplemento ideológico de la Contrarreforma: lo que trata de cancelarlo es una parte esencial de su estatuto. En otras palabras: el Barroco no existe antes de esa lucha ideológica en que se forja y se produce lo que actualmente entendemos por “Barroco”. Sobra decir, en

este sentido, que no hay una noción del Barroco contemporánea a ese barroquismo.

La noción de Barroco viene siendo un intento de proponer esta lucha como sistema imaginario estático (la “ideología del Barroco”) y no como contradicción productora de algo a lo que, efectivamente, podemos llamar a grandes rasgos Barroco. Nuestra propuesta es muy diferente. Estudiamos cómo la norma incluye y detona la inversión de la norma que poetas como Góngora ponen en juego. Este enfoque dialéctico es esencial para comprender las distancias y confluencias, las intersecciones y querellas que existen entre poetas tributarios de la nobleza cortesana como Quevedo y opositores de su estatuto como Góngora. Lo es, además, porque no se trata de un “enfoque”, sino de la manera misma en que la historia funciona a partir de sus tensiones internas, como explicamos en el primer capítulo. Por eso, si entonces nos basamos en una fórmula tomada de Vilar para definir el escenario económico de esta particular formación social (la “doble dialéctica del imperialismo español”), ahora describiremos la obra que sobre este teatro se estaba representando, es decir, su nivel político correspondiente, refiriéndonos a la dialéctica de una “doble distinción”: distinción, por un lado, de las clases burguesas emergentes, que se habían apropiado del léxico cortesano del petrarquismo; por el otro, de aquella nobleza pecuniaria y radicalmente cultista que, para muchos, practicaba con su lenguaje aquello que pretendía negar: la capitalización cultural que correspondía, en el nivel simbólico, a la realización de sus privilegios económicos. Este planteamiento es precisamente la mejor salida a un determinismo economicista. Como Bourdieu recuerda: “The major contribution of what must rightly be called the structuralist revolution consists in having applied to the social world the *relational* mode of thinking which is that of modern mathematics and physics, and which identifies the real not with substances but with real relations” (16).

Como resultado de esta doble distinción, surge esa posición tercera que podemos identificar con la *varietas*. Volvamos, pues, a esa confusión de linajes genéricos que supone esta práctica ideológica. En primer lugar, la respuesta negativa a la *varietas* o al “habla peregrina” se puede entender como una respuesta del “estatismo” barroco a cualquier forma de cambio, en los dos sentidos de la palabra “estatismo”: como respuesta hegemónica del Estado y como respuesta específica de ese Estado ante lo que significa el movimiento social. Sin embargo, los que rechazan la impureza de la *varietas* también acaban atrapados en la red de relaciones que despliega esta dialéctica de la distinción y escriben de una manera similarmente “varia”. Porque el rechazo del oscurantismo poético impulsa a veces un regreso al petrarquismo y porque el rechazo del petrarquismo espolea, en ocasiones, un acercamiento a esas posiciones más “oscurantistas”. Cacho Casal, sin ir más lejos, ha destacado las deudas del Quevedo más burlesco (y “burlesco” es, no lo olvidemos, un italianismo) con la poesía italiana que parece cancelar (eg., las deudas de su elogio de vino con el modelo de Ariosto, con las sátiras de Horacio y Juvenal, 45). A pesar de ello, siguen, no obstante, denunciando lo que significa la variedad.

De hecho, ahora podemos decir que si la poesía de Góngora es en algún sentido distinta o más radical que la de Quevedo, Lope o Argensola, no es porque sea más “exagerada” o más barroca, sino porque esta exageración es la marca de esa inversión que se está produciendo en el nivel político de la contradicción del Barroco. La producción de la *varietas*, como santo y seña de la nueva poesía, fermenta en esta complejidad. Todo, a partir de este momento, se convierte en una varia lección: del *Libro de varios sonetos* de Antonio de Melo (1603) a la *Archimasa de varias rimas y efectos* (1611) de Francisco de Segura; de las *Varias poesías* de Francisco de Acuña (1591) a las *Rimas varias* de Álvarez Soares (1628) o a los significativos *Romances*

*varios. De diversos autores*, recogidos por Pedro Lanaja en Zaragoza hacia 1640. Experimento que se repetiría catorce años después en la misma ciudad, esta vez de la mano de Josef Alfay y bajo el título de *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654). Por supuesto, no se trata de que todos los autores se lanzaran a cultivar en masa una poética de la variedad (genérica, temática e incluso colectiva), arrastrados por el azar de las circunstancias o por lo intrínsecamente valioso de la mezcla, mucho menos todavía llevados de una repentina fidelidad hacia las preceptivas retóricas que abogaban por su existencia (Quintiliano, Cicerón en parte, pero también el grueso de influencia erasmista). La recuperación de esta línea de pensamiento en las preceptivas clásicas tiene un carácter paralelo a la producción de la *varietas*, pero no necesariamente anterior a ella, por lo que no se le puede atribuir un valor causal. No se trata, asimismo, de un “gusto” por la variedad” ni del tópico, esculpido por Maravall, del hombre y su repentina conciencia del cambio, “conciencia de una naturaleza mudable” que se plasmaría en la poesía y en su variedad de expresiones (1980, 87). Se trata de algo mucho más complejo y, a la vez, hartó más concreto: el proceso por el cual la nobleza no puede conservar sus privilegios sin contar con la sanción de aquellas ideologías a las que niega, sin encarnar sus principios en el sujeto al que trata de mantener a raya. Este pacto es un pacto nacional, en el sentido en que contiene y señala el cumplimiento de los requisitos esenciales para la formación de una nación. Por eso la poesía áulica se hace variada, miscelánea, al tiempo que los géneros de la sátira (*satura*: mezcla, ensalada) se convierten en una especie de centro de atracción que absorbe y condensa al resto de los géneros, desempeñando un papel muy semejante al que desempeñará la novela durante el siglo XIX. En Góngora este deslizamiento es constante y su última consecuencia es la *Fábula de Píramo y Tisbe*. Se permitirá, por eso, parodiar los versos de Garcilaso en la Elegía II:

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía  
que a sátira me voy mi paso a paso,  
y aquesta que os escribo es elegía?  
(22)

Porque sobre todo el Barroco consume y recicla, desteje y enhebra las formas más características del período anterior; surge, de repente, el soneto satírico (incluyendo a Góngora y Quevedo), la épica bufa (la *Gatomaquia* de Lope), la novela picaresca (El *Buscón* y el *Guzmán*), etc. Todos estos ejemplos suelen contemplarse como una violación, una burla o una corrección del modelo establecido por las temáticas italianas y su impacto en España. Incluso se sostiene que son formas vacías rellenas por las nuevas temáticas del Barroco y, hasta cierto punto, es cierto. Pero es necesario ir más allá: los géneros que de esta manera, en efecto, se parodian y se vacían, son de hecho la condición de legibilidad de esa nueva ideología Barroca, lo que hace el Barroco tolerable y lo que permite que el contrato que rubrica este nuevo orden resulte “vivable”. Por ejemplo, el caso del *Buscón* de Quevedo. La condición de posibilidad de esta defenestración del individuo es la existencia de una Vida (la *Vida del Buscón llamado don Pablos, espejo de vagamundos y ejemplo de tacaños*), es decir, la inserción de este ataque en una biografía individual (“lo público de lo privado”). Esta biografía hace el Barroco legible. Si el Barroco se definía por el regreso a una lectura de lo que ya está escrito (en el cielo, en la cara, en la sangre, en la Biblia y en la muerte), lectura que salvaguardaba el *status quo* de aquellos que afilaban la punta de la pirámide social, las ideologías de la primera burguesía, las ideologías que generalmente asociamos con el Renacimiento, suponían la posibilidad

de *hacer legible esta lectura*. La parodia de los modelos italianos revela, a la vez que una evidente distancia, una innegable dependencia con respecto a aquello que se parodiaba.

De una manera u otra, la poesía cultista española seguía ligada a la norma italianizante y prueba de ello es que se seguía expresando en sus metros más característicos: el soneto, la silva, la canción. Y esto no se limita al terreno de las “formas”; también atañe a la manera en que el orden triunfante del Absolutismo debía tematizar su programa ideológico. Como en efecto ocurre con la persistente presentación de la escritura como mérito que llega desde Lastanosa hasta Gracián y que no es, sin embargo, una expresión del mérito desnudo, sino la manera en que el mérito sanciona, hace legal o legible la letra, el código elusivo/alusivo en el que están cifrados los privilegios de la nobleza cortesana. Habiendo estado unidos a Italia por el cordón umbilical napolitano, los peninsulares llevaron el sello de su influencia mucho más tiempo que sus vecinos franceses, y esto fue posible, en gran medida, gracias al papel de un aparato ideológico fundamental: el papel de las academias.

Las academias prolongaron la continuidad de un platonismo que delimitaba ese ámbito de lo privado al que la vida pública de las letras se había de circunscribir, tanto en sus manifestaciones más estrictamente platónicas (el cuartel de la poesía amorosa) como esa poesía que llamamos burlesca y que tantas veces asociamos, sin más, al desarrollo de su parodia. Hay que recordar, en este sentido, que también hubo una poesía “cómica” de academia, representada por ejemplo por la Academia de los Nocturnos valenciana, que se reunió ochenta y ocho veces entre 1591 y 1594 y que ratifica la existencia de una academia barroca de pleno derecho, en la que el platonismo está medularmente atravesado por su propia negación, eclipsado por la oscuridad aristotélica: el ejercicio de la virtud es el ejercicio de su sombra, de su apariencia. Las Academias y sus hábitos discursivos (el diálogo como inversión de la *disputatio* escolástica; la soledad como negativo de una “cultura de masas”; el pseudónimo como anticipo del nombre) revelan, no obstante, el complicado estatuto de lo privado, siempre ligado a la necesidad de acuñar el *establishment* público en el titubeante escenario del sujeto. Se trataba, no en vano, de un puñado de caballeros levantiscos interpretando la farsa de su alcurnia y eligiendo, con este fin, las formas expresivas de lo privado (de “lo público de lo privado”). Por eso, este mérito que premian las academias y justas literarias nunca constituirá una norma efectiva que favorezca, *en la práctica*, una política del mérito “en sí” o de “lo privado como autónomo”. ¿Por qué? Sencillamente porque esta esfera de lo privado “en sí” no está en este momento totalmente constituida, ni mucho menos constituida como norma. Este énfasis en lo privado siempre redundará en un énfasis en lo que lo privado tiene de público, en lo público de lo privado.

Góngora, sin ninguna duda, se mueve en estas coordenadas de la nocturnidad de las academias provinciales, entre las que habría que destacar también la academia aragonesa de Lupercio Leonardo de Argensola y la de Gaspar Galcerán de Castro, cuyo prontuario era muy similar al de los “nocturnos” (King, 66). Sin embargo, y a pesar de estas similitudes, existen algunas diferencias sustanciales entre Góngora y esta corriente subterránea de la nocturnidad (la verdad en la sombra de lo privado y no a la luz pública del día, afuera de la caverna, etc.). Góngora parece invertir los signos de esta madeja ideológica de lo público/privado. Pensemos en cuál es la relación de Góngora con la academia o, por mejor decir, con la normalidad académica que luego se estampa en estos conciliábulos. Góngora sólo pidió el veredicto del Abad de Rute porque antes había solicitado otro parecer, el de Pedro de Valencia, y éste le había sido desfavorable. Sin duda esto sorprende a Góngora. Nunca habría solicitado el

parecer si hubiera sospechado que le iba a resultar adverso. Pero prestemos atención a cómo Pedro de Valencia desaprueba algún aspecto de la escritura de Góngora. Por ejemplo, la metáfora. Lo vimos antes. Valencia recrimina a Góngora escribir como Homero en el verso: “Alrededor trompeteó el gran cielo”. “Demetrio dice: que las metáforas para engrandecer se han de trasladar de lo mayor a lo menor, y no al contrario, porque deshacen. Así es mayor decir que tronó la trompeta que no que trompeteó el cielo” (Martínez Arancón, 6). De lo mayor a lo menor, es decir, de lo universal a lo particular. En la poesía que la academia establecía como norma, lo preceptivo era precisamente atribuir cualidades generales a objetos particulares, siempre resaltando qué tiene de universal lo particular (ya era así en la tradición petarquésca, con el retrato de la *belle dame sans merci*, inversión, por lo demás, de la *descriptio puellae*). Góngora elige precisamente el camino opuesto: hacer del registro público una norma privada. “Norma auténtica porque, a fin de cuentas, es el valor privado (la *virtud*, el saber) el verdadero “mérito a mostrar”. Por eso la norma de los Doctos es mejor que la norma de lo público en sí mismo: y de ahí el empeño de gongorino en la “Oscuridad” (Rodríguez, 1990: 41). Sólo que esta norma privada no es la Norma, sino su inversión: para la academia la trompeta truena, para Góngora el cielo trompetea. Igual que el linaje de los gongorinos era un linaje en el que el origen es “corrupción”, invirtiendo los términos según los cuales la corrupción es corrupción y mezcla del origen.

Hay que ser muy precisos en este punto, tanto cuando hablamos de Góngora como cuando hablamos de Gracián. Lo que Gracián ensaya en *Agudeza y arte de ingenio* y *El Discreto* es tanto una teoría de la escritura como una epistemología. El poeta ingenioso lo es porque sabe comprender, a través del concepto, las relaciones ocultas que constituyen el orden del mundo. Las cosas son su opacidad, su velo. En ese sentido, el ingenio tiene por misión manifestar ese orden, esa escritura previa. Por eso Gracián cita constantemente a Góngora, porque Góngora es el ejemplo más extremo de lo intrincado de esta escritura, de lo oculto de su verdadero ser (la oscuridad, etc.). Pero para Góngora se trata de todo lo contrario: la escritura manifiesta el ingenio individual y ése es su último cometido. Se trata de un giro aristotélico providencial: la autoridad de la *virtus* sustentada en la superficie de la materialidad de la escritura concreta, de la escritura de Góngora. Esta delgada línea es la que separa a Góngora de muchos de sus contemporáneos. Góngora quiere inscribirse en la escritura, inscribir su yo en lo que ya está escrito; y esta ambición inconcebible es la que caracteriza “su” escritura: la ambición de ser, él mismo, escritura.

### 3.2 *Obscuritas*

De ahí que cuando se hable de Góngora como poeta de la palabra o poeta puramente verbal; cuando se oponga, todavía con una contumacia escolar, culteranismo a conceptismo; cuando se trate de notar, como frecuentemente se nota, que el yo de Góngora no aparece *por ningún sitio*, se estará cometiendo un error de enfoque. Pero eso no significa que este error de enfoque no sea un error de enfoque del objeto correcto. Evidentemente, donde la crítica tanteaba a ciegas sí que había algo que se podía encontrar. Carreira lo resume en una cita de Baudelaire: “Baudelaire, en su *Diario*, escribe que toda la poesía oscila entre dos términos contradictorios: la vaporización y la centralización del Yo: *De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là...* Góngora es el típico poeta de la vaporización del yo” (121).

Lo que Carreira llama vaporización del yo, sin contextualizar lo que exactamente significa y remitiéndose a Baudelaire (¿?) responde, pues, a un problema crucial: la transmutación del yo en Escritura. Esta transmutación se consigue mediante una inversión del paradigma de lo público/privado: donde la ideología absolutista necesitaba imprimir sus postulados en la carne de lo concreto, cayendo en ocasiones en un platonismo atronador (Quevedo y su resurrección del amor cortés), Góngora intenta efectuar el gesto contrario: convertir el yo concreto en la naturaleza misma del código en que se inscribe, el yo como todo aristotélico que diluye la oposición público/privado. El cordobés aprovecha así la hegemonía política del aristotelismo, su carácter orgánico o, por mejor decir, trazador de lo que es el organicismo (el cuerpo orgánico de la Contrarreforma, el Todo con relación al cual se define el sujeto barroco) para forzar una nueva vuelta de tuerca en la contradicción del Barroco.

Góngora es, en el Barroco, el escritor que quiso ser escritura. No se trata, entonces, de que el yo desaparezca, sino de que no se puede manifestar todavía como yo “puro”. Tiene que aparecer envuelto en toda la retórica de la burocracia patrimonial del Estado, ataviado de las formas señoriales de lo público, investido de los escombros de la sacralidad. Sólo habiendo satisfecho esta necesidad de una mediación puede convertir las ruinas del feudalismo en el emblema subrepticio del yo. Primero necesita, pues, pagar el arancel de lo público, pues - después de Trento - ya no es ni socialmente prestigioso ni poéticamente posible presentar el yo desnudo. Si Góngora quiere invertir la lógica (si Góngora quiere construir una poética del yo), tiene que atender cuidadosamente a los términos del contrato, sus requisitos, sus limitaciones, su letra pequeña. Tiene que atenerse a sus cláusulas. A Góngora le quedarán dos caminos: a) escribir el yo, hacer que el yo *sea* la escritura (y no lo que se expresa a través de ella), produciendo de esta manera ese elemento opaco que define el “estilo” de Góngora; b) presentarlo como otro, es decir, recurrir a un elemento de tercería, a las famosas “máscaras” de Góngora o a su no menos famosa “objetividad”. La primera vía define la problemática de la oscuridad, que normalmente asociamos a la poesía mayor y, consiguientemente, “seria”; la segunda vía resume la problemática del Góngora popular. Ambas vías son las dos estrategias fundamentales con las que Góngora camufla el yo en la escritura. Vayamos con la primera de ellas.

### 3.2.1 *El cultismo como linaje*

Si Góngora quiere escribir su yo en lenguaje, lo tiene que hacer en sus propios términos; es decir, debe encontrar su linaje. La novedad será que este linaje ya no estará sustentado en la sangre, sino en la palabra. La palabra sustituye a la sangre en el orden simbólico. Con la fórmula “escribir el yo” no tratamos de incurrir en una expresión más o menos poética de lo que significa, de manera más simple, proyectar lo privado o “expresar” el yo. Utilizo esta expresión en su sentido más literal: se trataba, no en vano, de que el yo estuviera constituido por los caracteres mismos de la escritura, de aquello que situaba al yo como algo ya escrito. Un ejemplo de esto puede ser la oposición sintagma/paradigma. Carreira dice: “La forma de pensar, de leer y de escribir en tiempos de Góngora era distinta de la actual. Por ejemplo, la palabra, considerada o utilizada por un humanista, se insertaba en un eje más diacrónico que sincrónico - tal como hizo Unamuno, humanista moderno, en numerosos ensayos. Y así, la importancia de la etimología - normalmente popular, precientífica [...]” (48). Es decir, que cada verso de Góngora debe leerse en su filiación vertical con otros

textos antes que en su relación horizontal con el resto del poema (sin que estas relaciones horizontales queden necesariamente excluidas). Filiación del verbo y no relación entre palabras; o en otras palabras, lectura figural frente a lectura literal. Por supuesto, que hablemos de *filiaciones* y no de *relaciones* no es casual; es un efecto de la configuración ideológica del momento en que esta lectura figural tiene lugar: la estructura dominante de la sanguinidad (la sangre como credencial de la nobleza estatutaria) frente a la ideología subordinada del sujeto libre, que se *relaciona* libremente con otros sujetos en un mundo literal, en un mundo leído al pie de la letra: el Libro del Mundo del que todavía hablaba Francis Bacon en Inglaterra. Esto ya fue notado hace años por Andrés Sánchez Robayna. El cometido de Góngora sería reescribir el Libro del Mundo a través de la actividad autónoma del artista (51-52). Esto es absolutamente cierto: la escritura que marca la norma en el momento en que Góngora escribe es siempre, todavía, la Escritura, legitimadora en el nivel imaginario del orden vigente. Pero ¿qué diferencia entonces la Escritura bíblica o el Libro de la escritura gongorina y sus libros, cómo satisfacen éstos las ruinas de la sacralidad?

La respuesta es el cultismo: la escritura cultista (la “cultura latiniparla”, como la llamará Quevedo) es la versión secular de esta Escritura en un sentido muy restringido: el sentido en que describe la constitución no de un siervo frente al Señor/señor, sino de un sujeto frente a otros sujetos que compiten con él en función del mérito. Góngora trata de construir - y esto, otra vez, no lo decimos nosotros, sino Quevedo - una “jerigonza”, un argot profesional que es el argot profesional del aspirante a poeta cortesano, pero también y sobre todo un idiolecto, un lenguaje propio, un glosario del yo. Por ejemplo, cuando Góngora, en el *Polifemo*, llama néctar a la miel (“dulcísimo panal a cuya cera / su néctar vinculó la primavera”) sabe que la miel se llama néctar desde las *Geórgicas* (IV, 163-164) y que, al darle este nombre, se inserta en el linaje de Virgilio. Góngora siempre se cuidará de acuñar su nombre en los broncees del latín, leído como figura o *translatio imperii* del titubeante Imperio español. Así cuando en el *Polifemo* diga: “Sin aras no, que el margen donde para / del espumoso mar su pie ligero, / al labrador, de sus primicias ara, de sus esquilmos es al ganadero”, debemos considerar al menos dos significados de la palabra “ara”. José María Micó traduce así: “La playa donde Galatea detiene su pie sirve de óptimo lugar de ofrenda y veneración a sus adoradores” (2001, 39). Y continúa: “Parece, por ello, que, aparte el sentido obvio de *ara* (‘altar’), Góngora tiene en cuenta el etimológico y más recóndito de ‘orilla’: *los extremos de la tierra que baña el agua*” (2001, 39). Micó se hace eco de Salcedo Coronel, que a su vez se hace eco de un comentario de Escalígero a un verso de Ausonio: “De la costumbre de ofrecer los primeros frutos y provechos a los dioses dan cumplida cuenta los pasajes clásicos aducidos por los comentaristas: Virgilio, *Églogas*, IV, 18, y - mejor - V, 79-80; Ovidio, *Fastos*, II, 519-520, *Metamorfosis*, VIII, 273-275...” (2001, 39). Por supuesto, al inscribirse en la *traditio* latina y al presentar, además, esta inscripción como un argumento de autoridad, Góngora está incluyendo la lectura anagógica de la Escritura en una lectura secular de la escritura como tradición literaria. Lo primero que salta a la vista, pues, es esta noción - Góngora nunca la llamará ni podrá llamarla así - de *literatura*. Y aún así, nos engañaríamos si pensáramos que la literatura de Góngora es la misma que la nuestra, porque si hay algo que la caracteriza (además de ser, como para nosotros, expresión del yo) es que esta expresión del yo no puede presentarse desnuda, no puede presentarse sin el blindaje del latín. De ahí el cultismo y todo su consabida armadura de recursos.

Ahora bien, ateniéndonos a este hecho, es quizá necesario volver al ‘ara’ y a las orillas. Porque la cuestión no está todavía resuelta con ratificar las fuentes de estas

orillas, por más que, por supuesto, al final sean éstas y no otras las aguas que lamen sus arenas. La cuestión está ahora planteada: ¿por qué esta dilogía, esta diversión, por usar ahora un cultismo, entre el ara diacrónica y el ara de la sincronía del poema, la playa que sirve de altar para que el labrador (que *ara*, labra la tierra) deposite sus ofrendas? Una respuesta es ahora obvia: la doble cara de Góngora no es sino la composición de una doble mirada (literal y figural) que resulta de la necesidad de presentar la literalidad de sus versos en el celoso embalaje de la vieja ideología de lo sagrado. La necesidad de mostrar lo que la escritura – privada – tiene de Escritura como norma pública de representación. Dámaso Alonso nos descubrió que para encontrar las dos caras de Góngora no había que irse a dos épocas diferentes de su trayectoria poética; otros críticos contemporáneos (Lasheras, Carreira, Jammes) nos recuerdan que hay romances que integran con éxito esta doble perspectiva. Tratamos de llevar este postulado, más allá de la trayectoria poética o del poema, al nivel mismo del verso. Pero volvamos a abstraer nuestro argumento. Góngora no puede decir ‘afligir’ sin pensar en *affligere*, como no puede decir ‘arder’ (“Arde la juventud, y los arados / peinan las tierras que surcaron antes / mal conducidos cuando no arrastrados / de tardos bueyes, cual su dueño errantes”, vv.161-164) sin rememorar a Virgilio: “Formosum pastor Corydon ardebat Alexin” (*Églogas* II, 1). Pero es que tampoco se puede presentar en soledad, por más que la soledad, como nos recordó Beverley, sea lo que sus versos quieren producir. El poema de Góngora no se llama “Soledad”. La soledad se presenta como *Soledades* y no como soledad, de igual modo a como sus “libros” no son sino la figura del Libro. De hecho, la soledad se ve antes como un género de escritura (la forma de esas cuatro *Soledades*) que como un estado anímico, porque el estado anímico sólo se puede ofrecer como Escritura. Y esas soledades no son sino estados cambiantes, las Cuatro Edades – como leyó Pellicer – del camino del hombre en la Tierra; si esto es así, no hace falta decir que el hombre es una instancia protésica, una suerte de paralogismo que pone a los hombres donde realmente lo que quiere decir – y lo que está, de hecho, diciendo – es el ‘hombre’, en singular.

### 3.2.2 *El principio y los principios*

Nada que pueda sorprendernos. Cualquier expresión de lo privado tenderá a asumir en el Barroco español los contornos de formas de publicidad que pertenecían a un estadio ideológico superado en el nivel político, eso que llamamos “Edad Media”. Los géneros del retrato (con su meticulosa codificación) y de las memorias, por poner dos casos, participan de este fenómeno. En ellos escribir es firmar un contrato, ratificar la sutura entre dos ideologías encontradas y, al mismo tiempo, exponer sus contradicciones.

Que las memorias más significativas del periodo hasta entonces tuvieran por nombre *Libro de la Vida* (1562) – y Teresa de Ávila escribe fundamentalmente eso, libros: el *Libro de las relaciones*; el *Libro de las fundaciones*; el *Libro de las constituciones* – es importante en cuanto a dos aspectos enredados en el mismo problema de base: por un lado, la oposición vida/Vida: el hecho de que pueda hablarse de la vida en un sentido al mismo tiempo literal y figurado (la vida particular de Teresa de Cepeda y Ahumada y la Vida como tránsito: algo así como esas “cuatro edades” que leyó Pellicer en las *Soledades*); por otro lado, el hecho de que esta Vida sea vida y sin embargo se tenga que arrogar el estatuto de Libro. Es esta doble

articulación, el *liber arbitrium* interrogado en la forma de la tradición medieval del *liber vitae*, lo que los aparatos ideológicos del absolutismo tendrán que gestionar. Nada que ver, desde luego, con el *Liber Vitae* de Durham (siglo IX) y su temprano carácter comunitario y feligrés; ni siquiera con el *Liber vitae meritorum* de Hildegard de Bingen (siglo XII), autora del *Ordo Virtutum*, uno de los primeros dramas litúrgicos que se conservan. El *liber vitae* medieval era precisamente la negación misma del *liber arbitrium*. Se trataba de un libro en el que una casa religiosa registraba el nombre de sus miembros y beneficiarios con la esperanza de que, al grabar sus nombres en este libro terrestre, éstos quedaran para siempre inscritos en el correspondiente “Libro de la Vida” celestial, que comienza el Día del Jucio Final (Rev. XX, 12, 15). Así, el *Liber Vitae* de New Minster and Hyde Abbey del siglo XI y su continuación en la bibliografía hagiográfica europea, que comienza la particularización de la figura del santo como exponente de la Vida (en la península con el *Libro de la Vida de San Millán* de la Cogolla y la *Vida de Santa Oria*, de Gonzalo de Berceo). En el contexto de la literatura en español, esta particularización comienza a tornarse muy patente en el *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán* (1499), caballero de la orden de Santiago, escrito ya en plena Transición y *en primera persona*. Que este libro de un caballero sevillano esté hablando ya de “costumbres” personales y del trayecto literal de su autor, desde Barcelona a Ibiza pasando por Nápoles, es quizá suficientemente revelador. Pero la utilización del formato libro como recopilación de los méritos individuales era, si bien nueva, relativamente plausible dentro de un contexto seglar. Al fin y al cabo, don Juan Manuel ya escribía “libros” y los consideraba como obras que debían pesar (tanto como las obras cotidianas o las hazañas militares) en la balanza de la salvación.

Es, sin embargo, la escritura del *Libro de la Vida* de Teresa de Ávila, en un contexto no seglar y como réplica a una tradición escrituraria que Santa Teresa conoce muy bien, el punto culminante de este proceso de particularización del *liber vitae*. Teresa de Ávila se mira en el espejo de este género ligado a las instituciones eclesiásticas para pactar, dentro de ellas, una autobiografía. Esta autobiografía, además, no tiene como objeto el espejo, sino su reflejo en ese género que es el género del *liber vitae*, despojado ya casi totalmente de su carácter obituario y traducido al idioma renacentista del yo. Algo que era ya perfectamente comprensible en el seiscientos, a pesar de que el autor del Libro de la Vida, el registro eterno de a quién corresponde y a quién no la salvación, es en para la tradición cristiana, obviamente, Dios. Perfectamente comprensible, al menos, en la medida en que Teresa de Ávila expresa una alma privilegiada que Dios le ha dado, que está ya previamente dada pero que, ahora, hay que “expresar”.

Algo parecido sucede con la *Vida del Lazarillo de Tormes*. Juan Carlos Rodríguez resume con particular lucidez este punto. El problema está en el nacimiento de Lázaro. Hay una doble necesidad de contar la vida y de hacerlo desde el principio; en un extremo, la necesidad de empezar *por el origen*, a partir del cual la vida se desovilla como tirando de un hilo, porque es lo que corresponde a un orden literal: hay que contar las cosas en el orden en que suceden. En el otro, existe la necesidad de explicar el mundo comenzando por los orígenes, es decir, por un panorama detallado de la extracción social del personaje cuyo nacimiento se narra: sobre todo su ausencia de linaje, particularmente marcada – Lázaro es el hijo de una prostituta y tiene un hermano negro – incluso para un personaje que carece de linaje. Lo primero explica el comienzo *ab ovo*, o más bien la imposibilidad de lo contrario: el *Lazarillo* no comenzaba y nunca podría haber comenzado *in medias res*. Lo segundo determina que este comienzo desde el principio no pueda ser, en realidad, un verdadero

comienzo desde el principio (una *tabula rasa*), sino un comienzo desde los principios, los trazos constituyentes que lo dibujan como un personaje “ya hecho”. De ahí también, por supuesto, el carácter retrospectivo de la narración, puesta en boca de un Lázaro ya adulto: el hacerse sólo puede narrarse desde el ya estar hecho:

Los pícaros suelen comenzar siempre su narración a partir del “origen” de su propio linaje. ¿Por qué lo hacen? Evidentemente no por simple gratuidad o por indicar un “determinismo” social frente a la posterior libertad de elección del alma cristiana, como se ha dicho en especial respecto al Guzmán; ni tampoco por un abstracto “comenzar por el principio” y hacer guiños de “farsa”. Toda esta problemática tiene en estos momentos un sentido muy determinado que es imposible eludir. [...] Se hace preciso comenzar “por el principio” evidentemente por la profunda temporalidad que el animismo conlleva; pero tal “principio temporal” deberá ser rellenado con los valores principales, básicos, que el organicismo exige para cualquier vida; comenzar por el principio quiere decir también, de manera inmediata, comenzar por “lo principal”, comenzar por la base, esto es, por la sangre (1994, 176).

Góngora *invertirá* este lenguaje. El poeta tampoco puede empezar desde el principio *sin más*. Partir de su origen (el de un hidalgo pobre, racionero catedralicio en Córdoba, que vive de modestas rentas), no ofrecía demasiadas garantías. ¿A qué honor podía apelar quien el doce de agosto de 1597, cuando la crisis dejaba sentir sus primeros latigazos, andaba pleiteando por un pedazo de tela de dos varas y media, valorado en cuarenta miserables ducados? Así lo atestigua el acta que levanta el escribano cordobés Melchor Maldonado:

Ante el licenciado Morales, alcalde mayor de Córdoba, alcalde mayor de Córdoba e su tierra, pareció Pedro de Harana, procurador del número de Córdoba, en nombre de don Luis de Góngora, racionero en la Santa Iglesia desta çiudad, e dixo que theniendo el dicho su parte dos baras y media de tela de oro y plata que avía traído desde la villa de Madrid para un manto a la imagen de Nuestra Señora de Billabiçiosa, que está en la yglesia desta çiudad, Gerónimo de Camargo, vezino della y doña Antonia de Quixano, su muger, le pidieron e rogaron les mostrase y enseñase la dicha tela para çiertos efetos, y el dicho su parte se la enbió, dió y entregó: y debiendo debolvérsela, no lo an querido haçer. E pidió al dicho alcalde mayor mande parecer ante sí a los dicho Gerónimo de Camargo y doña Antonia de Quijano, su muger, y que les mande buelvan e restituian al dicho su parte las dichas dos baras y media de tela, y en su defeto le paguen su valor, que estimó en querenta ducados, que son los que al dicho su parte le costó la dicha tela para el dicho manto de Nuestra Señora (Alonso, 1962: 169).

En los años venideros se repetirían episodios como éste, revelados por las cartas y documentos privados que Dámaso Alonso exhumó del anonimato. Sería ocioso acumularlos aquí. Basta ahora una reflexión: en un momento en el que la honra sólo existe en la medida en que se puede “mantener”, es decir, en la medida en que se puede costear, la nobleza no pecuniaria necesita sufragar la sangre con la letra: sustituir los principios por el principio. Con ese fin, Góngora *hace del origen los orígenes* o, dicho de otro modo, de la escritura impersonal de la burocracia estatutaria una marca de subjetividad.

### 3.2.3. *Las venas con poca sangre/los ojos con mucha noche*

La oscuridad viene de esta manera a proponerse como origen y, simultáneamente, a empañar el origen, a difuminarlo, a borrarlo. Por eso las invectivas de Quevedo vienen a enfatizar esta cuestión del origen (en particular, la acusación de converso) y a vincularse con tanta insistencia a la forma de los poemas de su rival. Góngora descubre que sólo exagerando los trazos más gruesos de esa escritura puede aspirar a una cierta forma de legitimidad. La obsesión por la sangre en su escritura, particularmente en sus romances más tempranos, es constante. Ningunos versos resumen con mayor claridad la empresa de Góngora que aquellos del romance que comienza “En un pastoral albergue” (que Dámaso Alonso llama de Angélica y Medoro): “las venas con poca sangre / los ojos con mucha noche”. Se trata exactamente de eso, de suplir la sangre con noche. Repetiremos: no se trata tanto de eclipsar el yo, como de hacer del yo este eclipse. El poema se presenta, de hecho, bañado en sangre. No es una exageración:

Las venas con poca sangre,  
los ojos con mucha noche  
Le halló en el campo aquella  
vida y muerte de los hombres.

Del palafrén se derriba,  
no porque al moro conozca,  
sino por ver que la hierba  
tanta sangre paga en flores.  
(Carreño, 281-282)

Después continúa describiendo el arrebol que la contemplación de Medoro arranca a las mejillas de Angélica, en los versos ya comentados arriba:

Escondióse tras las rosas  
porque labren sus arpones  
el diamante del Catay  
con su sangre noble.  
(282).

El poema no tiene desperdicio; tras varias – no menos sangrientas – alusiones a las llagas y a las heridas de amor de Angélica, un villano montado en una yegua llega a socorrerla:

Humilde se apea el villano,  
y sobre la yegua pone  
un cuerpo con poca sangre,  
pero con dos corazones.  
(283).

Nuevamente se repite la esquila del final de la *Fábula de Píramo y Tisbe*. Lo que se notará en estos versos es que la sangre es casi siempre, en Góngora, un elemento impregnado de un indiscutible dinamismo. La sangre riega los campos de flores, se

esparce, mana de las heridas, escasea, es bombeada y transvasada de corazón a corazón y, a pesar de todo, la sangre sigue siendo la “sangre noble” en este poema, la sangre como signo estatutario de la nobleza. La sangre de la nobleza tiene que fluir para ser sangre noble. ¿No está hablando, en el fondo, de los flujos sociales que delimitan la lucha en la que está inmerso? ¿No está hablando, en definitiva, de sí mismo, de su propia condición hereditaria y sin embargo sumida en los fluidos del ascenso social? De ahí la heroización exagerada, palmaria, del villano (que no existe en el “original” de Ariosto) y de ahí, sobre todo, versos como los siguientes:

Y la que mejor se halla  
en las selvas que en las Cortes  
simple bondad, al pío ruego  
cortésmente responde.  
(283).

¿No es esta oposición (pues no se trata de un mero “juego de palabras”) Cortes/cortésmente, poesía áulica/selva poética, ciudad/campo, el eje sobre el que se vertebran después, por ejemplo y sin ir más lejos, las *Soledades*? ¿No es él el villano que va a cifrar su devenir poético en silvas, lejos de la Corte, desengañado de ella? ¿No es el enamorado gongorino un sujeto que es tanto más cortés cuanto más se aleja de la Corte? Pero insistir en esto es sólo confirmar nuevamente un testimonio que ya ha sido desplegado en otras ocasiones. Lo importante ahora está en notar esa flagrante definición de lo que es cortés o noble, de cómo lo cortés o lo noble está cifrado en el fluir de la sangre, en el movimiento de la sangre y, por supuesto, en su escasez. La sangre es poca y fluye cuando es noble. Se trata de esa clara inversión de la temática estatista de la sangre, en los dos sentidos, de nuevo, de la palabra “estatista”: en el sentido de que la sangre es, por definición, estática (separando a unos estamentos de otros) y el sentido en que esta segregación es esencial a la configuración del contrato del Estado Absolutista. Góngora busca el reverso de una formulación que, por lo demás, *ya existe* en el seno de la contradicción del Barroco y que es, de hecho, significativamente prolífica: la manera en que el dinero adquiere perfiles descaradamente señoriales, o en que la honra se describe en términos de dinero. Del “Poderoso caballero” de Quevedo hasta Mateo Alemán, que pone en boca de Guzmán la expresión el “caudal de mi honra” (‘caudal’=‘capital’), este proceso corresponde a la mencionada necesidad de extraer de lo privado una lección pública, allí donde las esferas de lo público y de lo privado (como esferas autónomas) todavía no se han emancipado de su correspondencia.

Se alegrará que las palabras de Quevedo son parte de una sátira. ¡Por supuesto que lo son! Pero ahí radica precisamente la contradicción: la exclusión de las clases mercantiles (a las que Quevedo tantas veces increpará) pasa por aceptar su necesidad, puesto que el verdadero noble es ahora el que puede “mantener” su estado con dinero (y no al revés, a pesar de la existencia de la compraventa de privilegios). El nuevo rico o el cristiano nuevo siempre son vistos como advenedizos cualquiera que sea el monto de su riqueza caudal. Por eso es el dinero el que adopta la forma de un caballero, sólo en la medida en que la nobleza está ya inevitablemente monetarizada. ¿Cuál sería entonces la diferencia entre la sátira “moral” de Quevedo y la de Góngora, la diferencia – en una palabra – entre el barroco de Góngora y el barroco de Quevedo? Porque Góngora también ejerce, no lo olvidemos, la repulsa del monetarismo emergente, al confesar que el “oro bruñido” revelará tarde o temprano su verdadera naturaleza: que es humo, que es polvo, que es sombra; *que no es nada*.

Por supuesto, Góngora trabaja en la dirección opuesta, diciendo a las claras que el oro ya no es capaz de avalar los esplendores del pasado, que es exactamente lo que define el panorama de la crisis económica. Es decir, lo que define el estatuto de una “falsa” nobleza o de una nobleza vendida (“vendado que te has vendido”), de la nobleza encaramada a la cúspide de la pirámide social. No olvidemos que Góngora es un *cuantitativista* en lo económico, como Pedro de Valencia, cuyo parecer solicita. Por eso Góngora elige la escritura como elemento que puede intervenir en la resignificación de una nobleza “auténtica”, de una élite legítima. Quevedo, consecuentemente, despreciará la escritura “en sí”. Un *bullonista* radical como Quevedo nunca podrá negar totalmente el estatus simbólico del oro: solamente rechazará la posibilidad de su acumulación cuando no esté equilibrada por el peso nobiliario en el fiel de la balanza. Se conformará con atacar la venalidad que se ejerce con su desprestigio, la compraventa de cargos y prebendas reales, de títulos y regalías. El problema no es que a la nobleza le corresponda naturalmente el oro, sino que el oro pueda ponerle precio al sistema simbólico que la sustenta. En este sentido, Quevedo y Góngora no son tan distintos ni mucho menos representan polos opuestos de dos literaturas enfrentadas. Juan Carlos Rodríguez afirma:

En las *Soledades* o en el *Polifemo*, [tal] especial significación responde también a la especial intervención del organicismo sobre esa infraestructura platónica, según una problemática que casi aparece directamente inversa en Quevedo, donde sobre una infraestructura organicista se “deposita” una fantasmagoría platonizante, lo que Otis Green denominó la pervivencia del “amor cortés” en Quevedo (1990, 106).

Es ese “casi”, sin embargo, lo que parece demandar una matización. No se trata de que una infraestructura (la esfera privada) domine en Góngora y de que ésta sea diferente de la infraestructura (la esfera pública o política) que domina en Quevedo. Esto supondría aceptar que estas infraestructuras ideológicas son diferentes en cada caso y que existen ya, de manera pura, de manera separada, una esfera pública y una esfera privada, un Góngora – otra vez – auténtico, discernible de aquél que constituye su disfraz, su “expresión”. No parece que este problema pueda entenderse como una fiesta de disfraces. Tampoco la metáfora arqueológica de los estratos parece mucho más exacta: aquellos estratos ideológicos que se depositan los unos sobre los otros recuerdan a la manera en que Foucault describe el contacto de las *epistemes* en la superficie tectónica del lenguaje, un lenguaje cuya profundidad, como decía Barthes, equivale a una suma de superficies. Las infraestructuras, como hemos mostrado, no se superponen, sino que se articulan en el nivel político, de tal manera que no existe disonancia o redundancia alguna cuando Quevedo se reconoce como sujeto a través de la matriz platónica. Por el contrario, ésta es una condición necesaria que equivale a estampar la firma en el contrato organicista, a estipular el carácter de su pertenencia al Estado que lo reconoce como miembro de la nobleza estatutaria. Es en ese punto que Quevedo no duda en mostrar su adhesión a la norma renacentista que había puesto los cimientos del Estado castellano más de un siglo atrás, cuando el petrarquismo empezaba a definir los límites de una nueva manera de poesía culta e imperial.

Así pues, si tenemos que analizar esta particular disposición de una profundidad, lo tendremos que hacer a partir de esta doble dialéctica de la distinción: cuando Góngora se distancia del petrarquismo al uso como docto, se está distinguiendo (y “distinto” significa ‘adornado’) al mismo tiempo de dos frentes bien diferenciados: el frente de la burguesía acaudalada y el frente de la alta nobleza “corrompida” por el dinero. El

cordobés en ocasiones iguala estos dos frentes. Quevedo no quiere entrar en el juego de la legitimidad y se ríe de la “cultura latiniparla”, volviendo al estatuto definido por la norma que regula su posición social. Una posición que Quevedo expresa con *transparencia*. Por supuesto, esto no significa que en el principio de la oscuridad no esté la “luminosidad” de la poesía castellana e italiana del siglo XVI, que conforma el grueso del capital cultural humanista de la poesía culta del XVII. Al contrario, mantiene una relación fundamental con ella, pero se manifiesta, como ya hemos mostrado, como su inversión. Donde la sangre marcaba el principio de la escritura (quién podía y quién no podía escribir), ahora Góngora reclama otra definición: que la letra mida la legitimidad de la sangre, que se sitúe al principio. Que su pureza sustituya a la pureza del estatuto de sangre. Por eso los primeros pasos coinciden con los primeros versos en las *Soledades* y por eso la nocturnidad viene a suplir la ausencia de sangre en las venas en ese verso que Borges, casi contra su voluntad, no cesaba de repetir.

## IV. Góngora en la plaza del mundo. La problemática del humor

### 4.1 La problemática del “humor” en el siglo XVII

En el anterior capítulo, hemos mostrado cómo la contradicción del Barroco supone una particular manera de articular lo público y lo privado. A partir de esta articulación, hemos explicado la lógica de la oscuridad y el funcionamiento del cultismo, como aspectos que caracterizan, si no definen, la poesía seria de Góngora. Es el momento de intentar comprender cómo se inserta la producción popular de Góngora en esta problemática.

Tratemos de situar la cuestión del “humor” en sus coordenadas correctas. Naturalmente, plantear esta cuestión como una categoría ya dada, como una manera de sentir (el “sentido del humor”) la realidad cultural de la época y de transformarla, ulteriormente, en risa, no puede sino distorsionar el problema que su existencia misma plantea. Es decir, el humor no era o no era específicamente una forma de experiencia de “las cosas” (la experiencia “seria” vs. la experiencia “humorística” o “no seria”), precisamente porque el sujeto del empirismo que posibilita la noción de esta categoría de la doble experiencia no se había desarrollado – ni se desarrollaría – en la España del siglo XVII. Incidentalmente, la perspectiva que mayor consenso ha convocado con respecto a la posibilidad de una distinción tajante entre “burlas” y “veras”, o entre lo “burlesco” y lo “satírico”, es aquella que admite que esta separación es, cuanto menos, conflictiva. Arellano lo pone así: “Esta percepción del problema según lo formula Dámaso Alonso, percepción con la que, *mutatis mutandi*, coinciden muchos estudiosos, es errónea, en cuanto considera lo burlesco y lo satírico como dos polos de una misma línea continua sobre la cual podemos situar un texto determinado” (2006, 336). Efectivamente, pensar que el humor coincide con esa línea continua puede llevar a conclusiones erradas. La categoría del humor es un *a priori* crítico cuya relevancia histórica en este contexto es más que cuestionable. Por obvio que resulte recordarlo, la palabra humor se vincula, todavía en el XVII, a la teoría hipocrática de los humores y presenta esta cuestión de la experiencia como una cuestión de inherencia. En lugar de la *tabula rasa* del empirismo lockeano encontramos un sujeto cuyas experiencias están constituidas, y en última instancia determinadas, por la presencia en mayor o menor cantidad de una serie de humores, cuya confluencia explica la conducta humana. El *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan de 1575 es paradigmático en cuanto a este concepto organicista del humor como bilis, es decir, como biología. De ahí que la palabra humor suela aparecer acompañada del adjetivo “buen”, significando “buena disposición moral” o “buen talante”, que es lo que define al sujeto como tal, y no su actitud más o menos cambiante ante circunstancias igualmente volubles. El humor tiene que ver más con el ser que con el estar en el siglo XVII. Estebanillo González es “un hombre de buen humor” porque *es* un bufón; asimismo, las musas satíricas y burlescas de Jacinto Polo de Medina tienen – cómo no – buen humor en *El buen humor de las musas* (1630), como lo tiene la musa sexta, Thalía, en el *Parnaso español* de Quevedo. Nótese, sin embargo, que esto no equivale

a hablar del “sentido del humor” de las musas. Simplemente hay musas para lo burlesco y hay musas para la épica, como las hay para la lírica o para la tragedia.

Tendremos que esperar hasta el XVIII para encontrar la palabra humor aludiendo de manera general a una categoría de la experiencia. A mediados de siglo, en Inglaterra, Edmund Burke ya la utilizaba como sinónimo de opinión (es decir, de juicio basado en la experiencia personal): “When ministry rest upon public opinion, it is not indeed built upon a rock of adamant; it has, however, some stability. But when it stands upon private humour, its structure is of stubble, and its foundation is on quicksand” (165)<sup>1</sup>. La cita revela, asimismo, aquello que en España era todavía impensable: la división entre una esfera de la opinión pública y otra de la opinión privada. La conexión entre esta esfera privada y la adscripción del humor a su dominio es evidente. Pues, en este sentido, a pesar de que la literatura en español nos brinda distinciones como “burlas y veras” o “satírico y burlesco”, resulta tremendamente difícil, repetimos, separar una literatura seria de una literatura humorística *per se*. Los poemas que algunos comentaristas consideran burlescos contienen una irrefutable carga de “seriedad”, mientras que las composiciones que otros estiman satíricas son catalogadas por sus contemporáneos como poemas burlescos. El corpus de Góngora no es una excepción al respecto. Salazar Mardones discrepa con frecuencia de sus contemporáneos a la hora de juzgar si los romances del cordobés son satíricos o burlescos. Lo mismo se puede decir de Chacón o de Vicuña; el romance celestinesco que comienza “Érase una vieja/de gloriosa fama”, inacabado para Chacón, entraría a ser clasificado entre los romances satíricos para Vicuña, mientras que Durán prefiere situarlo entre los “romancillos picarescos, jocosos, satíricos y burlescos” (626-639). La yuxtaposición de adjetivos aquí prueba que las fronteras eran débiles.

En realidad, la esfera privada a la que hoy atribuimos la *jouissance* de lo burlesco distaba mucho de estar totalmente constituida, por más que mostrara ya síntomas de estar inmersa en el proceso de su constitución. Por consiguiente, la esfera pública que se abstrae de la norma privada tampoco existe como tal. En otras palabras, la capacidad de juzgar moralmente en la sátira no depende de un “sentido común” universal o juicio moral individual/universal kantiano. Antes bien al contrario: la esfera privada, como nos hemos esforzado en mostrar, está definida en el XVII español por una norma pública implícita, por una legislación *ya escrita*. La ligereza con que una buena parte de la crítica identifica lo burlesco con la esfera privada (y por tanto con el gusto, con el juego, con el disfrute, etc.) debe tener en cuenta este marco de dependencia.

Este planteamiento explica que la diferencia entre lo “serio” y lo “cómico” aparezca con frecuencia no como una disyuntiva, sino como una suma en los textos y paratextos de la literatura en español de principios de siglo. Prueba de ello es el título de la colección de José Pérez de Montoro, miscelánea titulada *Joco seria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, en el que lo la sátira y sus aspectos festivos aparecen situados en el mismo nivel de experiencia hasta por tres veces: “joco seria”, “burlas veras” y “reprehensión moral y festiva”. Quiero notar cómo esta presentación sumatoria de ambas esferas, lo moral y lo festivo, rechina al “sentido común” de la actualidad. Todavía en el reinado de Felipe IV, sin embargo, semejante manera de presentar esta dicotomía formaba parte de lo que se consideraba normal. La existencia de vocablos mixtos, hoy igualmente obsoletos, que reúnen ambas nociones en una sola esfera de significado, no hace más que confirmar esta

---

<sup>1</sup> Burke, Edmund, *The Works and Correspondence of the Right Honourable Edmund Burke*, vol.3, London, Francis and John Rivington, 1852.

realidad: jocoserio, serijocoso e incluso tragicómico son términos que circulan y se entrecruzan en el léxico cortesano de la época<sup>2</sup>. Como apunta Bègue:

En 1645, Manuel Antonio de Vargas, editor de la *Jocoseria*, subrayaba, en su dedicatoria al caballero napolitano Mario Mastrillo Beltrán, el doble propósito cómico y edificante de los entremeses de su amigo y autor de teatro breve Luis Quiñones de Benavente. Ya en 1635, Salas Barbadillo había declarado que las musas del dramaturgo no eran «desacatadas ni desatacadas» (145).

Es decir, ni desobedecidas ni con los pantalones abajo (“desatacadas”), expresión en la que la estructura “ni...ni” no marca tanto una oposición como la ausencia de esa oposición: donde el mensaje quiere hacer notar que se respeta la moralidad, su forma convierte este aviso en un juego de palabras.

Esta imposibilidad de disociar totalmente la esfera del placer (privado) de la esfera del sentido común (público) ha alcanzado, como decimos, un cierto consenso entre la crítica, por lo menos en teoría. En la práctica, por desgracia, las cosas son diferentes. La división entre lo público y lo privado es, en la evaluación de este complejo par formado por la burla/sátira, *un a priori* al que la crítica no termina de renunciar. Se asume que existen dos literaturas y acto seguido se niega que no estén mezcladas, sin que esto parezca revelar siquiera un atisbo de contradicción. Un ejemplo puede ser Ponce Cárdenas: “Al lado de una literatura seria de primer orden se dio otra, no menos seria, pero que quiso acompañar las profundas veras de sus intenciones con chanzas y burlas y burlas de diversa especie” (2002, 9). Afirmaciones como éstas sólo sirven para apuntalar la confusión. El mito de las dos literaturas emana, de hecho, de la imposibilidad de la crítica para teorizar esta ausencia de una auténtica división genérica. Es cierto que esta división se percibe como posible en la época y aparece enunciada como tal. Pero su enunciación era sólo el germen de una posibilidad que se encarnaría más adelante y que, de momento, convive con aquellas fórmulas mixtas. Los autores que abundan en la oposición burlas/veras lo hacen al precio de una patente incoherencia, como ya han notado Arellano y Roncero (2002, 9-15).

Y, sin embargo, es cierto que este conglomerado ideológico de lo “jocoserio”, cuya separación determinará después la producción de dos categorías literarias diferentes (la esfera pública para la “crítica social” de, digamos, el *J'accuse* de Zola; la esfera privada del desinterés kantiano para el humor), ha comenzado a evidenciar sus primeras grietas. Como ya explicamos, el barroco trata de rellenarlas, de reconciliar estas esferas mostrando lo que de público existe en lo privado; aún más, la existencia de marbetes retóricos como el de “jocoserio” es el resultado de este intento de reconciliación<sup>3</sup>. Esta tensión entre la separación del conglomerado en dos esferas diferentes y la restauración de su unidad define, pues, dos fenómenos encontrados: a) la publicitación de aspectos específicos de la vida privada (incluida la vida misma, e.g., el *Lazarillo*), que tiene por objeto liberar esa esfera privada en la que la primera

---

<sup>2</sup> Para examinar los difusos límites entre lo jocoserio y lo serijocoso: Étienvre, Jean-Pierre, «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 1, 2004, 235-252 y. Bègue, Alain, “Los límites de la escritura epidíctica: la poesía jocoseria de José Pérez de Montoro”, *Criticón*, 100, 2007, 143-166.

<sup>3</sup> No debemos confundir esta incipiente esfera privada que se desglosará de lo público/privado con la noción agustiniana de la eutrapelia o de la risa inocua. La eutrapelia no significa la aspiración a una risa pura y por tanto desprovista de una “crítica social”, sino antes bien todo lo contrario: la postulación de una risa moral en sí misma, de una risa buena frente a una risa mala (“inmoral”), etc.

burguesía podría sentirse como en su propia casa; b) la negación de esta esfera privada en el Barroco a través de la presunción de que esta esfera liberada no representa sino una manifestación de una realidad consabida – “pública”, por tanto – y determinada por el linaje (o por la carencia de linaje), de una escritura *anterior*.

Ahora bien, si el “humor” no se puede vincular todavía a la esfera privada del individuo, ni en consecuencia a una función pública que se derive de la elevación de este juicio particular a norma, ¿cómo explicar la existencia misma de todo el capital imaginario que generalmente asociamos a los géneros “humorísticos” y que en este momento tiene un peso fundamental? ¿Qué es, exactamente, lo que entendemos por humor en este periodo histórico concreto?

#### 4.2 *El problema de la tercería.*

Para responder esta pregunta, hemos de comprender primero el problema de representación que se plantea bajo la contradicción del Barroco. Se trata, en efecto, de la representación de un sujeto que no puede ser todavía representado; tanto la liberación de una esfera privada (la manera en que la vida “se hace pública” en la literatura del XVI) como la presuposición de que tal “vida” nunca había sido más que una titubeante ilusión, un reflejo pálido de lo ya escrito, requerían un cierto elemento de tercería. ¿Cómo representar, si no, aquello que no era sino la *posibilidad* de una vida privada? ¿Cómo representar aquello que, por una u otra razón, era irrepresentable (la vida del sujeto “moderno” en todas sus dimensiones)? Hacía falta un enganche, un elemento de mediación. La transición entre lo privado y lo público (y, por tanto, su articulación como “lo privado de lo público”) tendrá que recurrir a la producción de un tercero. Tomo el término “tercero” del teórico ruso Mijaíl Bajtín. A Tatiana Bubovna pertenece esta descripción:

El diálogo en el “gran tiempo” remite a la presencia axiológicamente superior de otro nivel de otredad: el tercero. El tercero, en los primeros tratados, es aquél que puede ver, comprender y valorar el “acontecimiento del ser” desde un punto de vista distinto de los valores propios del “microtiempo” del diálogo pragmático. Posteriormente el concepto de tercero evoluciona hacia la sociología del lenguaje, la teoría del intercambio discursivo y hasta la idea del diálogo de las culturas en el “gran tiempo” (30).

Durante la transición, la vida privada sólo es tolerable a través de ciertas instancias de mediación. Estas instancias de mediación son lo que denominamos *tercería*. Terceros son, por supuesto, las medianeras de amores de la literatura celestinesca, los pícaros, los criados del teatro organicista; los bufones, las prostitutas, los corresponsales y, en algunas ocasiones, los animales que encarnan procesos de metamorfosis dentro de la tradición del *Asinus Aureus* de Apuleyo. El tercero es, en primer lugar, un elemento propio de la transición entre dos épocas. Eso no significa que no sea un producto histórico; significa que es el producto de un desfase histórico. Para Bajtín, los procesos de cambio histórico que regulan la transformación de las formaciones sociales siempre tienen lugar dentro de una contradicción, pero esta contradicción entraña, de manera simultánea, una coincidencia con el otro. Es decir, para verse de manera distinta es necesaria la oposición a un “otro”, pero también su coincidencia con él, cuyo resultado es que el yo aparece – bajo su mirada – como un

tercero. Lo que implica que la *Aufhebung* de la dialéctica hegeliana (ni yo ni otro, un “tercero”) precisa que el yo pueda identificarse desde el principio con una alteridad garantizada por el otro: ese punto de vista “tercero” que significa contemplarse como el otro contempla. El cambio (la “terceridad” de la lógica hegeliana: A=-A) sólo es posible entonces a partir de la coincidencia/no coincidencia previa con el punto de vista de un tercero anterior a ese resultado (la “exotopía”). En la teoría de Bajtín, esta coincidencia/no coincidencia (o conexión/desconexión) se traduce en términos históricos como la interioridad de elementos “folklóricos” al sistema ideológico de una formación social dada; elementos que, al mismo tiempo, contienen un margen de exterioridad con respecto a los fundamentos de esta ideología. Esta exterioridad, que garantiza la posibilidad del cambio histórico, es lo que Bubovna había denominado “gran tiempo”. ¿Cómo se manifiesta, de manera concreta, la tercería en la literatura de los Siglos de Oro, cuáles son sus marcas, sus señales? Según Bajtín, la tercería se encarna en las funciones del “pícaro, el bufón y el tonto”:

La existencia misma de tales figuras no tiene sentido propio, sino figurado: su mismo aspecto exterior, todo lo que hacen y lo que dicen, no tiene sentido directo, sino figurado, a veces contrario: no pueden ser entendidas literalmente, no son lo que parecen [...] Su existencia es reflejo de alguna otra existencia; es, además, un reflejo indirecto. Son los comediantes de la vida, su existencia coincide con su papel, y no existen fuera de ese papel (1989, 311).

Este “ojo ajeno” permite acceder a la vida privada a través de esta suerte de disfraz del que no coincide con un estado de cosas que, sin embargo, le concierne. El modelo es el *Asinus Aureus* de Apuleyo, en el que Lucius asiste a la vida privada – sus secretos de alcoba, sus pasiones inconfesables – y nos permite asistir a la vida privada de sus dueños gracias a su apariencia de asno. Lo mismo sucede en el *Lazarillo* cuando se quiere desentrañar la interioridad de estratos sociales como el del escudero. Desentrañar su realidad literal significa exponer su vida privada. Lázaro contribuye a desnudar al escudero mostrando las paredes desnudas de su casa vacía, en una de las más memorables escenas de la vida privada de la historia de la literatura española. Esas paredes desnudas, esa casa vacía, revelan, por supuesto, una apertura hacia la interioridad, pero lo hacen a través de la presencia de un tercero, de un individuo que puede desvelar la realidad de la vida privada porque *no tiene vida privada*. Lázaro, como personaje de la plaza pública, podrá contar sus fortunas y adversidades sin que sean suyas, es decir, sin coincidir con ellas (y de ahí el caso del “caso” narrado desde el presente).

Por otro lado, que hayamos dicho que el *Asinus Aureus* (como todo el género de transformaciones del que procede y al que da lugar) sirve como modelo para el proceso de liberación de la esfera privada en el que queda inscrito el *Lazarillo* no significa, ni mucho menos, que el autor del *Lazarillo* leyera la obra de Apuleyo. Esto es simplemente posible y, en última instancia, poco relevante. El nivel de causalidad del que hablamos es un nivel de causalidad anterior, que no cancela la posibilidad de que el autor del *Lazarillo* tuviera acceso al *Asinus*. Queremos decir con esto que el *Asinus Aureus* también está inscrito en un proceso de transición semejante, aunque esta vez en el ocaso de la latinidad. Bajtín argüirá, de hecho, que los elementos de tercería surgen precisamente ante la necesidad de plasmar procesos ideológicos complejos que tienen lugar en los momentos de transición:

Cuando el hombre privado y la vida privada se incorporaron a la literatura (en la

época del helenismo), tenían que aparecer inevitablemente esos problemas, Surgió *la contradicción entre el carácter público de la forma literaria y el carácter privado de su contenido*. Comenzó el proceso de elaboración de los *géneros privados*. En el campo de la antigüedad, este proceso quedó sin concluir (1989, 276).

Ciertamente, la literatura picaresca representa un paso más hacia su conclusión. En el *Lazarillo*, el tercero afecta, además, a la posibilidad misma de la autoría, en un momento en que la esfera privada no se ha constituido socialmente en su totalidad; es su coartada, su escudo, su alegoría:

El problema general de la paternidad personal del autor (problema nuevo y específico, en lo esencial, porque la literatura “personal”, “de autor”, sólo era por el momento una gota en el mar de la literatura popular impersonal), se complica aquí con la necesidad de poseer alguna máscara importante, no inventada, que defina tanto la posición del autor ante la vida representada (cómo y desde dónde él – una persona particular – ve y desvela toda esa vida privada), como frente al lector, al público (en calidad de qué viene a “desenmascarar” la vida: en calidad de juez, secretario de actas, político, predicador, bufón, etc.) (1989, 312).

En el *Lazarillo*, la autoría anónima, que debe entenderse como apócrifa (en la medida en que es o finge ser Lázaro el que narra “su” vida) es un claro elemento de tercería. Las fortunas y adversidades de Lázaro vienen a ser, desde el título, fortunas y adversidades “contadas por él mismo”. Otra cosa diferente es que esta forma de tercería se perciba hoy en día como “autobiografía ficticia”, esto es, como ficción. Pero en este momento histórico existen dos niveles de legitimación a justificar: el hecho de que la cuente él mismo y el hecho de que lo que cuente sea una “vida”.

La continuación del *Lazarillo* (el anónimo antuerpiense o *Segunda parte* de 1555) presenta continuidades evidentes con este eje de la tercería, esta vez bajo el atuendo más canónico de la metamorfosis. Que Lázaro se convierta en atún es solamente otra excusa para poder presenciar el interior de lo que ocurre, su verdad más íntima y descarnada (“el mundo por de dentro”). En este punto se establece una continuidad evidente con el primer *Lazarillo* que, entendemos, no ha sido bien valorada por la crítica. La *Segunda parte* completa la anatomía social que había iniciado el primer anónimo: a la pintura de ambientes de la caballería, el clero y el pueblo llano se suman, ahora, dos retratos ausentes en la primera entrega: el ambiente cortesano – con sus intrigas palaciegas, con sus pequeñas miserias cotidianas – y el mundo universitario. Ante la dificultad de publicar la intimidad de la Corte, ante el riesgo, y la necesidad, de convertir esta publicación en una sátira, el anónimo de Amberes opta por invertir la lógica de la tercería: ya no es un “ojo extraño” revelando la realidad de las cosas, su carácter de mundo, sino que ahora el mundo es lo extraño y el ojo es la perspectiva “normal” (validada por la primera parte). Se trata, no en vano, de un hombre en un mundo de atunes.

La *Segunda parte*, con este recurso, y apelando a la menipea lucianesca que late siempre por debajo de sus fibras más inmediatas, consigue contra lo que se suele pensar un acertado golpe de tuerca desde el punto de vista del género. Al fin y al cabo, el héroe sigue siendo un “ojo extraño” con respecto a esta realidad previa y convenientemente extrañada. El anónimo, con la transformación de Lázaro en atún, explota el recurso de la metamorfosis con el fin de detonar esta función mediadora entre lo público y lo privado. Así es como entra al servicio del rey en la corte atunesca

– en la más pura escuela del bufón – y consigue denunciar sus miserias. Privado del rey y cercano al gobierno, como Sancho en su ínsula, da consejos al rey basados en su visión exterior, en su condición de extranjero. Este elemento de la tercería es, de hecho, el factor de identidad que explica la discutida pertenencia de la *Segunda parte* al “género picaresco”. Lo que nos recuerda que las continuidades entre esta *Segunda parte* y lo que luego se considerará como el canon de la novela picaresca funcionan a varios niveles. La *Segunda parte del Lazarillo*, lejos de no guardar relación con la primera (de ser su hermanastra o su bastarda), aspira a ser un boceto en basto de su estructura subterránea, una arqueología misma de los elementos que lo vinculan al género picaresco. Si la *Segunda parte* es mala literatura, es en la medida en que la mala literatura es solamente aquélla que hace más patente lo que la literatura es, lo que la literatura significa en cada momento. La operación por la cual se ha querido preservar o aislar una cierta “pureza picaresca”, que separaba las novelas de este género de cualquier otra manifestación satírico-humorística de la época, parece que podría estar llegando a su fin. Esta operación incluye la resistencia a considerar que la picaresca es un tipo de sátira menipea que floreció en la península entre los siglos XVI y XVII, así como la consecuente segregación de esta tradición novelística de sus parientes europeos más cercanos: el *Till Eulenspiegel*, el *Simplicissimus*, la *Morias encomion* o la *Satyre Menippée de la vertu du Catholicon d’Espagne* (1594). Pero, sobre todo, es un intento desesperado por erigir un canon autóctono que rompa sus lazos con los géneros carnavalizados. Esta empresa es ya una empresa inconcebible. Es más, si las recientes investigaciones de filólogos como Rosa Navarro<sup>4</sup> (que sitúa a la *Celestina* como fuente primordial del *Lazarillo*) o Francisco Calero<sup>5</sup> (que defiende la autoría de Luis Vives para el anónimo) están en lo cierto, el caso de la pertenencia del *Lazarillo* a la literatura carnavalesca quedaría ratificado ya por fuentes muy concretas. Sabemos que Luis Vives tenía un conocimiento extraordinario de los clásicos griegos y latinos y se refiere, en no pocas ocasiones, al propio *Asinus Aureus* con familiaridad. De hecho, las últimas investigaciones lexicográficas apuntarían a que hay relaciones textuales muy específicas entre el *Diálogo de Mercurio y Carón* (que es una menipea de manual) y el *Lazarillo de Tormes*. Pero, incluso si estas suposiciones fueran erróneas, ¿cómo explicar entonces la extremada fluidez que existe entre la literatura picaresca o apicarada y los géneros de la metamorfosis? La *Segunda parte del Lazarillo*, una novela picaresca que (por motivos comerciales) quiere serlo y que, al mismo tiempo, no deja de ser una clarísima menipea, es la mejor prueba de esta fluidez. Hay, por supuesto, otros ejemplos, entre ellos el poco conocido *Diálogo del capón*; dividido en dos partes, la primera es una clara ficción picaresca y la segunda una menipea dialogada que cuenta entre sus protagonistas a un capón. La obra, que aparentemente es un diálogo con elementos celestinescos y satíricos, contiene una novela picaresca y constituye un interesante eslabón intermedio entre la menipea y el *Guzmán*, el *Guitón Onofre*, *La pícara Justina* y el *Buscón*, entre otros.

Pero no es necesario seguir andando en el tiempo para comprobar que sabemos lo que ya sabíamos que existía. En la *Celestina*, tenemos acceso a una escena de alcoba entre Pármeno y Areúsa, pero esta escena se produce gracias a la mediación de Celestina, que propicia el encuentro y que está presente en el momento de la

---

<sup>4</sup> Navarro Durán, Rosa, *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Gredos, 2003.

<sup>5</sup> Calero, Francisco, “Luis Vives fue el autor del *Lazarillo de Tormes*”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

consumación carnal. Vemos la escena a través de los ojos de Celestina y *por eso* es una escena pública. Se argumentará que como los personajes son personajes bajos esta publicidad es ya directamente inmediata, puesto que el sexo – y no el amor – es público en la Edad Media cuando se trata de reprobarlo. Se practica en la calle bajo el auspicio de diversas celebraciones paganas, como la fiesta del *Cervulus*, heredera directa de las lupercales y las saturnales vetada por San Paciano en el siglo XIII. Pero, si el sexo “bajo” es directamente público en la Edad Media, ¿qué necesidad hay entonces de introducir una figura de tercería como Celestina? ¿Qué necesidad hay de interponer un testigo? La respuesta es clara y viene dada por ese estado de hechos que, a finales del XV, podemos identificar ya con la transición. Durante la transición, lo público ya sólo será público mediante la postulación de *un incipiente público*, es decir, mediante la introducción de un elemento de tercería. Este público no es todavía el público que en la modernidad identificaremos con el espectador o que en los modelos pragmático/comunicativos denominamos “receptor” o “lector”. No es el público que podemos asociar a la “opinión pública” o a la “función crítica” del yo, porque precisamente (y esto es lo fundamental de la tercería) el tercero no es ni puede ser un “yo”, sino el elemento de mediación necesario para que la esfera del yo sea visible y comprensible como tal. A esto se refiere Bajtín cuando afirma que el tercero carece de identidad o que “no coincide consigo mismo”. En otras palabras: el tercero representa una primera noción – incompleta – del público y, al mismo tiempo, un requisito imprescindible para la aparición de lo privado, pero ambas posibilidades, la posibilidad de lo público *en sí* y de lo privado *en sí*, están todavía anudadas en esta figura mediadora del tercero.

Otro elemento de tercería que escenifica el tránsito de lo privado a lo público (del adentro al afuera, de la “noche oscura del alma” de Calisto a las calles todavía sin iluminar de Sevilla) es el criado. La categoría misma de ‘criado’ sólo puede entenderse dentro de esta ideología transicional, que le reservará un papel protagonista en los tablados de su momento culminante: el Barroco. Esto no significa que antes no hubiera sirvientes. Significa que su constitución ideológica era muy distinta. ¿Qué es el criado? El criado es el siervo libre, el siervo ciudadano. El siervo después de firmar el contrato que lo convierte en sujeto. De ahí la tesisura del criado urbano Lázaro, *obligado a elegir* entre muchos amos. Este estatuto doble del criado (siervo ante la vieja sacralidad medieval, sujeto libre ante la realidad del contrato) posibilita que el criado pueda ser un elemento de enganche entre esos dos mundos y con ello, uno de los verdaderos protagonistas de la transición. Su fidelidad (hay un criado fiel, pero no un “siervo fiel”: ¿cómo no habría de ser fiel un siervo?), la necesidad de especificar su fidelidad frente al criado traidor o mal criado, marca este punto de inflexión, donde lo que caracteriza al buen criado no es ser criado, sino ser bueno. El siervo simplemente tenía que ser eso, siervo. El criado puede no serlo. Las dudas de Pármeno con respecto a la manera en que debe servir a Calisto, su decisión de finalmente venderse al botín que le promete Celestina, ilustran este perfil intermedio del criado. Tal dicotomía buen/mal criado, es decir, la posibilidad de un criado que despliega una conciencia *privada* y que actúa de acuerdo a su interés, es paralela a su contradictorio estatuto dentro de una economía del *amor servil*. Los criados son amantes y al mismo tiempo bestias; es decir, participan de la ideología del amor, que los hace intercambiables en el mercado, esto es, libres (“el amor con amor se paga”: y por eso Sempronio se ríe del *amor purus* de su amo), pero lo hacen de una manera bestial. No es que no puedan “amar”: es que cuando lo hacen se convierten en siervos de sus propios instintos y, con ello, revelan su propia naturaleza servil, animal. Por eso Juan Rodríguez del Padrón puede ponerle a su obra el problemático título de

*Siervo libre de amor*. Lo sorprendente, lo relevante aquí, no es que exista un código amatorio de acuerdo a cuyos términos el amante realiza un servicio, que le convierte en un siervo. Lo sorprendente es que este servicio sea libre. Esto supondría una terrible contradicción dentro del esquema del amor cortés (¿de qué manera el siervo es libre en tanto que siervo?), pero no dentro de un sistema de transición para el que la servidumbre es precisamente una consecuencia de la libertad de elección. La servidumbre del amor es la servidumbre del libre albedrío: el hombre como esclavo de sus instintos animales. Es en este ámbito de la privacidad, de la soledad de la elección, donde debe procurarse mostrar lo que de sustancial existe también en esta nueva ideología del amor. Por supuesto, es en este nivel – las capas sociales productoras desplazadas a la ciudad y recicladas en esa categoría de “ciudadanos” – donde cuajan las contradicciones, ya que los señores siempre fueron, en lo sustancial, libres (aunque ellos no se consideraran como tales).

La vida privada no es, sin embargo, exclusiva de estas clases desplazadas. Juan Carlos Rodríguez afirma que sólo los pobres pueden permitirse el lujo de tener una vida privada, lo que es absolutamente cierto si lo que queremos decir es que el pobre constituye, en la novela picaresca, una instancia de mediación; esto es, un elemento de tercería. Por lo demás, la vida privada de la nobleza y curia cortesana sí aparecía retratada precisamente como “vida” en diversas manifestaciones epistolares, pero generalmente, se observará, con el concurso de un personaje desclasado bajo cuya atenta mirada esta vida se desarrolla: el bufón. Tal es el caso de Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V, en sus *Crónicas de corte*, epistolario de interiores en el que Francesillo – digno antecesor de Simplicius, Estebanillo o Franción – revela los entresijos palaciegos bajo la inmunidad que le proporciona su máscara de *trickster* cortesano (Márquez Villanueva, 1985-1986). Otros ejemplos de terceros cortesanos son el propio Fernando del Pulgar, secretario y depositario de los *secretos* de los Reyes Católicos, el médico Francisco López de Villalobos y Antonio de Guevara. Tan conflictiva era la exposición de la vida privada de la corte *en su literalidad* que el primero de ellos, Fernando del Pulgar, respalda sus excusas en todo un linaje de precursores encabezado por el Marqués de Santillana:

Reprehendésme asimismo de “alvardán”, porque escribo algunas vezes cosas jocosas; y ciertamente, señor encubierto, vós decís verdad. Pero yo vi aquellos nobles y magníficos varones marqués de Santillana don Iñigo López de Mendoça y don Diego Hurtado de Mendoça su fijo, duque del Infantadgo, y a Fernand Pérez de Guzmán, señor de Batres, y a otros notables varones escrevir *mensajeras* de mucha dotrina interponiendo en ellas algunas cosas de burlas que davan sal a las veras. Leed, si os plaze las epístolas familiares de Tulio que enbiava a Marco Marcello y a Lelio Lucio y a Ticio y a Lelio Valerio y a Curión y a otros muchos, y fallarés interpuestas asaz burlas en las veras. Y aun Plauto y Terencio no me parece que son reprehendidos porque interpusieron cosas jocosas en su escritura. No creáis que traigo yo este enxemplo porque presuma compararme a ninguno de éstos; pero ellos para quien eran y yo para quien só ¿porqué no me dexarés vós, acusador amigo, alvardanear lo que sopiere sin injuria de ninguno, pues dello me fallo bien y vós no mal? Con todo eso os digo que si vós, señor encubierto, fallardes que jamás excriviese un renglón de burlas dó no oviese catorce de veras, quiero yo quedar por el alvardán que vós me juzgáis (Lawrance, 87-88).

El *alvardán* constituye un ejemplo de tercero de la vida cortesana, que se prolongará en obras como *Estilo de escribir cartas mensajeras, compuesto por un*

*cortesano* (Zaragoza, 1547), de Gaspar de Texeda. Sus revelaciones se inscriben en un temprano relato de la intimidad, sólo garantizado por la *indignitas* inherente al oficio del bufón, por su carácter liminar de tercero. Garantía de impunidad que, desde luego, no siempre es suficiente – Francesillo de Zúñiga muere apuñalado –, pero que delimita el perímetro más elemental de lo privado, en un momento en el que sólo la figura del loco, que escapa a toda forma de legalidad o de castigo, permite, paradójicamente, legislar la realidad de la vida literaria tal y como ahora la entendemos.

Éste es, a grandes rasgos, el panorama general que supone la problemática de la tercería entre los siglos XVI y XVII. Dejo el examen de las excepciones a la tarea de una teorización más extensa, que ha de comenzar aquí.

#### 4.3 La tercería en Góngora / la tercería sin Góngora

La tercería es el camino que Góngora escoge (pero uno sólo puede escoger entre lo que ya existe) para hacer legible su contradicción. En efecto, el primer *tercero* que encontramos en la obra de Góngora es, indiscutiblemente, el mal errado peregrino de las *Soledades*. El peregrino es esencialmente, para todos sus detractores, alguien que no pertenece al cuadro del poema: un “otro” imposible de encasillar. Jáuregui, recordemos, acusa a Góngora de haber introducido un personaje “ajeno” a la trama y sin finalidad aparente, un repentino “mancebo” que por tener no tiene ni nombre y que sólo está para dotar a la escena de un encuadre: “Él no sirve sino de mirón y no dice cosa buena ni mala, ni despega su boca”, dice Jáuregui (Pariente, 53)<sup>6</sup>. Esta opinión traduce un sentir general, que considera que la musa de Góngora, la “dulce musa picaril”, como la llama el propio Góngora, se ha apicarado, se ha contagiado de la *indignitas* de su producción popular. Las *Soledades* son, como recuerda el Padre Juan de Pineda en uno de los pareceres menos conocidos y más moralistas del *corpus* de pareceres: “Composiciones y obras llenas de todo género de inmundicia, que pasando de burlas y chocarrerías (aunque estas dice San Bernardo que en boca del sacerdote son blasfemias) pasan a pura lascivia y descompostura intolerable, y aun picardías, que tal las juzgó el mismo autor, cuando llamó a su *Musa picaril*” (Pariente, 164). Es decir, que lo problemático no era sólo que los personajes bajos hablaran un estilo elevado, sino también que los personajes elevados hablaran un estilo bajo, que estuvieran “fuera de su lugar”. Este estar fuera de su lugar (de la Corte, obviamente, pero también del decoro) es lo que caracteriza al peregrino, a su condición de peregrino. Peregrino, anónimo, extranjero, plebeyo y fisgador o errante (como sinónimo de errado o equivocado<sup>7</sup>) son algunos de los adjetivos que sus contemporáneos le atribuyen a la figura del tercero. “Curioso” es otra de ellas. La figura del curioso, que Cervantes fija en el cuasi-pleonasma “curioso impertinente” es otro de los emblemas de la tercería de la época. Curioso y anónimo es uno de los defensores de Góngora, que escribe un no menos curioso opúsculo en contra del antídoto, un antídoto contra el antídoto, y cuya autoría todavía no se ha identificado: autor anónimo que dice haber recopilado todas las obras de Góngora “por curiosidad” y que escribe “Contra el antídoto y en favor de don Luis de Góngora, por un curioso”.

---

<sup>6</sup> Los verbos que se asocian a la figura del peregrino son “registra” y “cuenta”, como nota Chemris (18).

<sup>7</sup> Jáuregui notará que este adjetivo, errante, nunca aparece en Garcilaso (68).

La defensa de la curiosidad será, pues, otro de los puntos clave del estatuto de este peregrino.

Un peregrino que quiebra, con su presencia, todos los cánones de la poesía elevada. ¿Qué era, en efecto, *eso* que teníamos delante? La contradicción anida en todos los frentes: ni épica nacional ni poema pastoril, ni Estado ni naturaleza; ni trompa ni lira. Beverley nota cómo a Góngora le gusta confundir la lira (instrumento de un son dulce: pastoril) con la trompa (signo de un son claro: la épica): “bese el corvo marfil hoy desta mía/sonante lira tu divina mano; émula de trompa su armonía” (*Panegírico*); “Éstas, que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica Thalía (*Polifemo*); “Su canoro dará dulce instrumento, / cuando la fama no su trompa al viento” (*Soledades*) (31).

Si esto es un poema épico, como su estilo parece querer evocar, qué pinta la escenografía de las *Geórgicas* y esa sordina lastimera del amor – o del fracaso – que impregna todos los versos. Los héroes, por lo demás, se caracterizan precisamente por rellenar este hueco del anonimato. Los héroes *tienen* nombre. En cambio, si esto no es un poema épico y es un cuadro bucólico, qué hace el peregrino rompiendo con su soledad la armonía del paisaje pastoril y cómo se explica su carácter itinerante (las arcadias son siempre inmóviles; carecen de tiempo). Desde luego, no se trata, como Beverley bien nota, del ideal paulino del alma transeúnte confinada a vagar por un mundo de ilusiones; pero tampoco, exactamente, del modelo medieval de *homo viator*. Este peregrino se corresponde con el paradigma del peregrino de amor descrito por Antonio Villanova (1951).

El peregrino de amor marca el punto en que la tópica del *homo viator* (el mundo como *vallis lacrimarum*, como lugar que habitan los hombres al pasar por el mundo) se encuentra y se confunde con la Vida, es decir, con la vida individual: es el camino labrado por la vida – o la escritura – personal, confirmada por esa famosa dicotomía pasos/versos (“pasos de un peregrino son errante”) que abren las *Soledades*. En otras palabras: la producción de la Soledad tenía que pasar por una nueva legislación, una nueva lectura, de la tradición escrituraria del providencialismo medieval; tenía que ser, por tanto, la manera en que esta tradición, esta escritura, ayudaba a solapar al sujeto que la enunciaba, al sujeto que enunciaba *su propia escritura*.

Es así como el peregrino puede revelar, y en este caso también al mismo tiempo esconder (en eso consiste la inversión gongorina) la vida privada de la escritura. Alfonso Reyes (1927, 199) lo nota perfectamente: la hermenéutica había pasado de ser una tecnología de la lectura de lo sagrado, a ser una tecnología de la lectura de lo gongorino. Esta tecnología prodiga numerosos torneos de interpretación *específicamente gongorina*, que todavía fascinarán a Luzán y a Iriarte y que finalmente explotarán, como veremos en el último capítulo, en América. Ahora podemos entender mejor por qué a Jáuregui le molesta tanto que el peregrino de las *Soledades* “no diga cosa ni buena ni mala”. Al fin y al cabo, si hubiera dicho “cosa mala”, habría demostrado su indignidad. Pero el problema no es ése, sino precisamente el contrario; el problema es que la presencia del peregrino produce ese hueco, ese silencio en el que se inscribe la voz personal de Góngora, que permite la inscripción de la vida privada de su escritura.

Vida privada de la escritura que es, otra vez, la vida privada de las capas productivas de la sociedad española: la vida de los cabreros y las lecheras, de la pesca y de la mesta, de las faenas agrícolas y del artesanado. Las capas sociales que el Barroco había hecho invisibles y que Góngora, inflando lo que ya de por sí era una manifestación de lo inflacionario, trae de nuevo a la palestra.

Y en boj, aunque rebelde, a quien el torno  
forma elegante dio sin culto adorno  
leche que exprimir vio la Alba aquel día  
mientras perdían con ella  
los blancos lilios de su frente bella,  
gruesa le dan y fría,  
impenetrable casi a la cuchara,  
del sabio Alcimedón invención rara  
(145-152).

La austeridad de la madera, la forma de la taza, la densidad y temperatura de la leche, impenetrable a la cuchara; el carácter, en definitiva, extraordinario de lo usual. Todo este repentino y abigarrado cúmulo de detalles – repetimos: la leche fría, la taza en que se vierte, las manos tranquilas que han fabricado la taza, los coágulos de la nata, el momento del día en el que se “exprime” u ordeña a las bestias – justifica la insistencia de algunos críticos (particularmente, como ya notamos, Jammes y Beverley) en subrayar la importancia de “lo real”, lo “inmediatamente empírico” en la poesía de Góngora. Algo que no carece de una considerable relevancia, dado que la obra de Góngora ha sido, como vimos, tradicionalmente evaluada bajo la sombrilla crítica del formalismo fenomenologista del siglo XX, y sigue siendo así, particularmente desde posiciones “teóricas”. Sin embargo, ni la realidad es “empírica” (lo es, en todo caso, nuestra manera de conocerla) ni está configurada por la suma de las cosas que se aparecen ante la vista de Góngora. Antes bien, habrá que comprender las cosas tal y como están conformadas por el lenguaje de Góngora, y no “por debajo de él”, en un nivel “empírico”. Las cosas no están ya “dadas” para Góngora<sup>8</sup>. Están encarnadas en el lenguaje. Desencarnarlas es, en efecto, el objetivo o el desenlace que parece posible esperar del gongorismo. En América el gongorismo se instalará, finalmente, como una seña de identidad de la burguesía criolla. Pero todavía habría que esperar. Para Góngora, todavía, sólo la presencia de un tercero permite mostrar las cosas desencarnadas.

Cuando decimos que la presencia del peregrino, su “ojo extraño”, es lo que posibilita la aparición de las cosas en las *Soledades*, no creemos exagerar. De hecho, las cosas mismas que aparecen en las *Soledades* son “peregrinas” para sus comentaristas. Antes veíamos cómo el Quevedo de la *Dedicatoria a Olivares* igualaba lo plebeyo a los “vocablos peregrinos” (“peregrino llamo la variedad de lenguas, de translación, extensión, y todo lo que es ajeno de lo propio”); Quevedo no es una excepción. Jáuregui glosa su comentario apelando a la necesidad de desterrar los

---

<sup>8</sup> Tanto para Beverley como para Jammes la forma no es sino una especie de esmalte que recubre – porque puede o no recubrir – la existencia de las cosas, como los adornos que podrían haber estropeado la taza maquillándola de inútiles pretensiones. Y, sin embargo, se dirá, *Góngora sí “añade” estos adornos*, sí barniza las cosas de lenguaje. ¿Cómo explicar esta incoherencia? ¿Cómo el que elogia la austeridad de una taza de boj opta por describirla de una manera alambicada? La solución habitual es de todos conocida: Góngora sublima la realidad, la eleva a la categoría de arte, etc. Creo que ya mostramos cómo esta operación esconde una sangrante anacronía. La cuestión está ya viciada desde que se ha separado el lenguaje de la realidad. El lenguaje siempre está constituyendo la realidad de antemano. Por eso, si Góngora usa este lenguaje es precisamente para poder decir las cosas, porque las cosas sólo se podían decir así. Naturalmente, podría haber elegido un registro más “bajo”, pero entonces habría dicho otras cosas.

“vocablos nuevos y extranjeros” (Pariente, 68) y Fernández de Córdoba deplora la tempestad de “palabras forasteras” que han llovido con las *Soledades* (41). Góngora mismo, en la secuela de su celebrado romancillo “Hermana Marica”, ejecuta un autorretrato en el que no tarda en identificarse como “peregrino”. Incluso la forma de su nariz, como sinécdoque de Góngora, recibe este nombre:

Hanme dicho, hermanas,  
que tenéis cosquillas  
de ver al que hizo  
a hermana Marica  
Porque no mováis  
él mismo os envía  
de su misma mano  
su persona misma:  
digo su aguileña  
filomocosía,  
ya que no pintada  
al menos escrita;  
y su condición,  
que es tan peregrina  
como cuantas vienen  
de Francia a Galicia.  
(Carreño, 184)

Son sólo algunos ejemplos. El concepto de “lo peregrino” ya se había instalado en el vocabulario de la época para designar todo aquello que trataba de escapar a las convenciones ideológicas del Estado Absolutista: todo lo que denotaba exceso, lo que destilaba ardides luteranos y, consiguientemente, culteranos. Y, sin embargo, ¿no es el propio gesto de “desterrar los vocablos” lo que da lugar precisamente a la posibilidad misma del peregrino? Esto es exactamente lo que queremos decir cuando decimos que es imposible identificar completamente el Barroco con la ideología de la Contrarreforma, sino con este *surplus* ideológico que surge como reacción a ella y que la acaba completando.

Pero sigamos explorando esta figura del peregrino. La crítica no ha dejado de preocuparse (y hablamos de “la crítica” en un sentido amplio: desde Jáuregui hasta Azorín, desde Pellicer hasta Micó) por la existencia de este deliberado artefacto de perspectiva que supone el peregrino. Incidentalmente, si algo ha centrado el objeto del debate es la vaguedad de este foco desde el que las cosas se ven. El foco está vacío. Es decir, donde el yo, por lo menos desde Giotto y después con Brunelleschi, caracteriza la posibilidad de la perspectiva, ese espacio ha sido aquí vaciado, es precisamente *lo que parece faltar*. El peregrino no tiene nombre propio, esto es, la perspectiva no es una perspectiva “propia”. Por supuesto, diferentes perífrasis encuadran su presencia: “el peregrino”, “el joven”, el “miserero extranjero”, “el caminante”, el “mancebo”, etc. Adopta, incluso, la forma de diversas alteridades mitológicas; el peregrino es “Adonis”, “Ícaro”, “Cadmo”. Pero ni su identidad, ni su linaje, ni su fisonomía, ni el móvil ni la meta de su viaje son de gran importancia para el poeta. Mejor dicho: es precisamente la ausencia de esta información lo que de repente es importante. Esta ausencia tiene un lugar capital tanto en la poesía “anterior” como en su obra mayor, tanto en su poesía cómica como en su poesía seria; constituye, en un sentido restringido, la clave de su profunda relación en el cerco de

las contradicciones a las que se ve sometida. Pondremos algunos ejemplos. Micó (1991), rastreando la génesis de las *Soledades*, concede un rango señero de precursor a este conocido soneto:

Descaminado, enfermo, peregrino,  
en tenebrosa noche, con pie incierto  
la confusión pisando del desierto  
voces en vano dio, pasos sin tino

Repetido latir, si no vecino,  
distinto oyó de can siempre despierto  
y en pastoral albergue mal cubierto  
piedad halló, si no halló camino.

Salió el sol y, entre armiños escondida,  
soñolienta beldad con dulce saña  
salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;  
más le valiera errar en la montaña  
que morir de la suerte que yo muero.  
(Orozco, 124)

Quién, dónde, cuándo, se preguntará Azorín. El poema tiene una extraña manera de enfocar algo que le ha sucedido, al mismo tiempo, a una tercera persona (“más le valiera errar en la montaña”) y a esa expectativa de sutura que supone – ya desde Garcilaso – el yo como “sujeto poético” (“que morir de la suerte que yo muero”). ¿A quién le suceden las cosas en los poemas de Góngora? O, si se quiere esquivar la falacia poética: ¿A quién *se finge que* le suceden las cosas en los poemas de Góngora? La pregunta sigue siendo la misma. Se podría hablar, como se ha hablado, de un fenómeno de bifocalidad: le suceden a dos “sujetos poéticos”. Pero esto sólo emborrona una cuestión que se hace más peliaguda cuanto más se tiende a reproducir esta falacia de los dos Góngoras. Otra solución habitual consiste en afirmar que el peregrino y el “auténtico Góngora” son el mismo sujeto poético; la máscara y el relleno de la máscara, que le da forma, o viceversa: la máscara como horma formal de un contenido que es su propia cara. Son dos variantes de otra manera de enfocar esta falacia. Como ya explicamos anteriormente, es un error evocar la unidad de una síntesis trascendental de dos mitades sólo aparentemente contrapuestas, las dos mitades del “sujeto poético”.

Una tercera solución podría ser decir, como Carreira citando a Baudelaire, que el sujeto poético no existe o que se ha vaporizado, algo que es parcialmente cierto, siempre y cuando aceptemos que la manera en que el yo está “vaporizado” en Góngora y la manera en que esto sucede en Baudelaire (y en toda la poesía simbolista finisecular) es muy diferente. En Baudelaire o Rimbaud, tanto como en el simbolismo o modernismo posterior, no existe, como sabemos, esta extraña doble focalidad (el yo está definitivamente transmutado en Lenguaje y el lenguaje va a ser, en breve, objeto de una ciencia – la lingüística saussureana – y de una poética – la vanguardia que emana y retroalimenta el formalismo poético del siglo XX, desde Mayakovski a Apollinaire. Tampoco en esta poesía maldita o simbolista el humor cobra, como veremos, un papel tan extraordinariamente singular como en la poesía de Góngora. Lo que podría decirse es que la “vaporización” del yo o su transmutación en lenguaje (pero Góngora no hablará todavía de “lenguaje”) no es tanto un fenómeno universal sino, en este momento histórico concreto, la manera en que el yo se puede manifestar

sólo a través de la mediación de determinadas instancias de tercería.

Las asunciones que se hacen en cuanto a la subyacencia de un yo por debajo de todo lo que consideramos poesía, tanto como la existencia independiente de un “lenguaje” en el que este yo está previamente encarnado, no son las mismas en el siglo XVII que en el siglo XX. Tampoco son las mismas en España que en el resto de Europa y a esto hay que sumar que Góngora constituye, además, una relativa (pero sólo relativa) particularidad respecto a todo lo que el Barroco supone en la poesía de este siglo. Góngora no escribe desde el yo, porque lo que escribe es el yo. Pero antes tiene que poner en funcionamiento una serie de filtros, de tamices. La naturalidad de lo poético es precisamente aquello que es necesario ocultar. Góngora reproduce estas mediaciones, que están ya largamente asumidas en la ideología poética del siglo XX, hasta el punto de que todo es ya mediación, artificialidad, industria del lenguaje o lenguaje de la industria. Pero esta artificialidad, que es la norma en la poesía simbolista, resulta escandalosa en el XVII, especialmente cuando se practica como una forma de exceso. Las razones del escándalo son poco menos que evidentes. Lo que Góngora revela con este exceso es la naturaleza misma del cambio, la naturaleza misma de ese proceso histórico en la que su poesía queda inmediatamente inscrita.

Pero volvamos al extraño soneto que se sitúa en la prehistoria de las *Soledades* y que prefigura a su peregrino. El sujeto poético del poema es, efectivamente, al mismo tiempo un “yo” y un “él”. Góngora precisa elementos de tercería para poder escribir lo que quiere escribir. Su experiencia es, como acertadamente nota Micó, “una experiencia que su voz de poeta refiere como ajena” (46). Esta necesidad surge, por supuesto, de la confluencia de una ideología poética, estrictamente una ideología de lo poético, con las constricciones políticas que la hacen inexpresable. Esta ideología de lo poético – que pervive en nuestros días – se trasluce en la manera en que los manuscritos y centones de la época titulan el poema. “El manuscrito Chacón, exento de todo comentario bibliográfico, dará al poema un título bello y muy preciso (que ha caído, por cierto, en las malas manos de la poesía experimental contemporánea)” (39). El título del poema en el manuscrito Chacón es “De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado”; el poeta contemporáneo al que se refiere Micó – y cuyo nombre no menciona – es José Miguel Ullán. Pero esto es una anécdota. A pesar de que el manuscrito Chacón consigne al peregrino como sujeto poético, numerosos cartapacios del siglo XVII prefirieron involucrar directamente al autor y atribuir el contenido del soneto a su experiencia: “A una vez que caminando se perdió”; “Caminando en una noche tempestuosa vino a parar en una casería donde estaba una bellísima dama”; “A una señora de quien fue hospedado en una casa de campo yendo de camino por allí no bien convalecido de una enfermedad”, etc. ¿Qué significa esto? Significa que el soneto (como artefacto poético por antonomasia) y toda la temática más o menos amorosa que todavía destilaba habían cuajado en un horizonte poético que era, en sí mismo, el horizonte de lo poético, y que tenía como protagonista ahora y para siempre al estandarte del yo. Por eso, porque esta es la norma vigente todavía, Micó – que, en un inconfundible acto de despotismo crítico, no cree necesario justificar su afirmación – valora la poesía de Ullán como “mala” y, aún más, como “experimental”, pues no se ajusta a esa norma tácita que coloca el yo como baluarte y última coartada de aquello que llamamos poema. Coartada que todavía es, para él, “lo poético”.

Pero no debemos engañarnos. En la época de Góngora no todo era tan fácil a la hora de definir “lo poético”. Ni el soneto era ya vehículo de manierismos petrarquistas ni su sujeto era ya otra cosa que un muñeco de paja. Las fórmulas a través de las cuales se gestionaba la expresión de este legado eran mucho más oblicuas, mucho

menos obvias. El peregrino de amor es una de ellas. Su andar “errado”, entre los escombros de una “sombra tenebrosa”, atravesando desiertos inéditos y “en confusión perdido”; todo el imaginario que Góngora hereda de Herrera y Herrera de Pietro Bembo, Petrarca y Della Casa refleja el atrevimiento de una escritura de facciones descaradamente foráneas y el castigo que se inflige por ejercerla. “Los cánones pedían con frecuencia que el descarrío propio “por la senda errada” se ofreciese como ejemplo y escarmiento” (45). Micó tiene aquí toda la razón. El romance “¿No me bastaba el peligro?” lo pone en estas palabras:

Forastero bien venido,  
que vais para la ciudad,  
si ya os detuviere en ella  
o gusto o necesidad,  
guardaos, mil veces os digo,  
de un basilisco mortal,  
que está su mayor ponzoña  
en su más dulce mirar.  
(Carreño, 246)

El amor es, para Góngora, el escarmiento necesario por haber cometido la osadía de buscarlo. La explotación de este tópico es la primera puerta que se abre para la confección de una poesía amorosa. Ahora bien, nadie escribe sin precondiciones. La precondición aquí es que, sobre todo y ante todo, la escritura debe consignar el error, debe admitirlo (los pasos y los versos son errados, nunca lo olvidemos, en el doble sentido de desorientados y equivocados), porque en el acto de hacerlo se obtiene la perspectiva necesaria para una retractación autobiográfica. En esa palinodia el yo asoma la cabeza por la ventana.

Porque, ciertamente, si algo está claro es que Góngora no se identifica con el poeta (siendo el poeta “el poema”) *directamente*, de la misma manera que no es tan fácil, ni remotamente lícito, identificar al peregrino con el yo que abruptamente se da una palmada en el pecho en el último verso del poema (“que morir de la suerte que *yo* muero”). Entre ambos se abre una brecha enorme: la brecha entre la suerte y la muerte. Góngora evita esa clara paranomasia. Pudo haber dicho, en la más pura vena casticista, “que morir de la *muerte* que yo muero”, pero prefirió morir de la suerte. Es decir, de la capacidad de haber hecho de ella una opción, contra el determinismo de lo estrictamente tautológico: no soy *yo* el que muero, es la muerte la que me mata. ¿Cómo no invocar, aquí, el tópico medieval del caballero jugando al ajedrez con la muerte, echándose a suertes la muerte? Pero Góngora ya ha invertido las tablas de esa tópica cancioneril (la dicotomía provenzal *mors/sors*, muerte/suerte en, por ejemplo, “Todos los bienes del mundo” de Juan del Enzina). Ahora la muerte es algo que se elige para constatar la posibilidad de la suerte. Es, precisamente, este hueco, esa carretera que se abre entre la primera y la tercera persona, la que hace depender a la primera persona de la tercera.

Este quiebro entre la primera y la tercera persona, que veremos también en la canción de 1600, muestra que Góngora advirtió con perspicuidad genial que el yo de los poetas andaba algo maltrecho, gastado por varios siglos de falacias amorosas. Así, algunos de sus poemas más apegados al autobiografismo tradicional reducen al mínimo la presencia explícita de la primera persona y confían su expresividad, por ejemplo, a la recreación de un motivo mitológico

(Millé, núm. 242) o la comparación de los “cuidados” del amante con las fuerzas desatadas de la naturaleza (Millé, núm. 261) (Micó: 1991, 256).

¿Hasta qué punto no deberíamos vincular esta exterioridad o la ficción de una exterioridad con la manera en que Góngora se autocorriga, se devela, se objetiva y somete su propio discurso a tortuosas litotes (fórmula “A *si no* B”) y a continuas matizaciones sobre su propia escritura (modelo “A, sí, *mas* B”)? ¿Hasta qué punto no podemos admitir que sus afanes parentéticos son otra manifestación de esa tercería (difícil, por lo demás, tanto en la poesía cancioneril como en el verso italianizante)? Valga un ejemplo de este escapismo crucial, por el que Góngora se ve desde afuera, es decir, como un tercero, en el romance “¡Mal haya quien en señores idolatra!”: “Arroyos de mi huerta lisonjeros / (¿lisonjeros?: mal dije, que sois claros)”. “Mal dije”. El poeta debe equivocarse para poder notar que se ha equivocado. Sólo así puede retomar el control de su propio discurso. No es de extrañar que Quevedo (¡e incluso Lope!) repudiaran esta *ironía gongorina*, de la que nunca se habla cuando se habla de la “ironía cervantina”. Otro ejemplo muy habitual es el ejemplo típico en el que Góngora frena la cadencia y dialoga con lo que ha olvidado decir:

Las señas de esta alevosa,  
para que la conozcáis,  
son (demás de los extremos  
de su gloriosa beldad)  
(Carreño, 247)

¿A qué poeta petrarquista se le habría olvidado mencionar los extremos de la beldad de su amada? A Góngora tampoco. Porque Góngora relega esta mención a un aparte, pero este aparte es la excusa mediadora necesaria para que la gloriosa beldad aparezca mencionada, como los continuos apartes de Sempronio abren el espacio para la perspectiva de un afuera inusitado que nos revela la estupidez de Calisto y con ella, la perspectiva para una perspectiva. Se trata, claramente, de otro mecanismo propiciatorio para la expresión de lo público de lo privado, desde el paréntesis gongorino (¿qué significa *poner la poesía entre paréntesis*?) hasta el aparte celestinesco, pasando por el diablo cojuelo de Vélez de Guevara, que levanta los tejados de las casas para someter a la intemperie la vida privada de lo que *todavía no es privado*. La apreciación exterior gongorina haciendo explícito lo que, quizá, no lo sea del todo, se inmiscuye también entre los versos, aplaza aquello que es poético para introducir, en sus resquicios, un atisbo de perspectiva (en “A vos os digo, señor Tajo”):

Vos, que en las sierras de Cuenca  
(mirad que humildes principios),  
nacéis de una fuentecilla  
adonde se orina un risco.  
(243-244)

Los principios se cuentan, como en el *Lazarillo*, desde el principio, pero sólo a través de la intromisión de una figura de tercería, de un elemento de enganche que acarrea, con el impulso de lo ajeno, toda esta problemática del orín y las aguas fecales que arrastra el Pisuerga a su paso por la Corte de Valladolid: se trata, al fin y al cabo, de un principio sin principio, de un enganche.

Acumular ejemplos sólo dilataría la explicación. Los procesos de tercería se agolpan en los versos de Góngora bajo diferentes atuendos, “burlescos sean o graves”, como confiesa Góngora en un temprano terceto endecasílabo de 1609. Temprano, si cabe, aunque sólo sea por el uso del italianismo “burlesco”, que debió parecer innovador a la mayoría de sus detractores. Tan bien había escondido Góngora su profundo talante “italiano”, sólo visible ya como cicatrices en la carne de sus palabras. Góngora seguía distanciándose de su propio discurso, y esto era lo que convertía en un blanco difícil, en la medida en que renunciaba a identificarse con su propia persona poética. Numerosos procedimientos se encargan, con este fin, de eludir tal cosa como una persona poética. La *correctio*:

Mas, ¿dónde ya me había divertido  
risueñas aguas, que de vuestro dueño  
os habéis siempre reído?  
(274)

La *interrogatio* (vv. 46-48, pues la pregunta siempre es un paréntesis) o la *reticentia* (v. 52) son otros trucos que evidencian este distanciamiento, esta diversión. Pues, merece la pena recordarlo otra vez, el humor y toda su problemática de base surgen de toda este decorado transicional de la diversión, de la “desviación” o, en otras palabras, de la encrucijada en la que la historia sorprende a Góngora escribiendo o caminando como camina el peregrino de las *Soledades*.

## V. Los romances burlescos de Góngora.

Queda por mostrar, finalmente, cómo se inscribe toda esta cuestión de la tercería en el panorama que acabamos de extender a la “poesía seria”. Si consideramos la poesía llamada “burlesca” por los contemporáneos de Góngora bajo la problemática descrita hasta el momento (mucho más precisa, confiamos, que la problemática del doble Góngora), podremos constatar cómo también en los romances burlescos aparece toda la lógica productiva que vertebra sus poemas mayores.

Donde la poesía seria esconde, hábilmente desleídos, los elementos de tercería como clave o posibilidad de lectura, la poesía burlesca los postula como *objeto*. El tercero es antes que nada un tema o el objeto de la poesía burlesca de Góngora. Es la figura ritual cuya extirpación permite, en las fiestas de carnaval, el paso a otro estado de hechos. Por ejemplo, en la fiesta del rey de gallos. Quevedo incluye esta fiesta en el *Buscón* para producir a su tercero, Pablos. Pero si el carnaval descansa en Quevedo sobre el momento de la exclusión social, en Góngora reviste matices muy diferentes. El sueño de Góngora es el *momentum* idílico en el que el tercero está integrado en la sociedad, en la que una armonía entre alta nobleza y su clase de hidalgos provincianos era todavía posible. Esto es lo que hace del grotesco gongorino algo eventualmente nostálgico, como resulta posible constatar en sus numerosas adaptaciones poéticas de esta fiesta del rey de gallos. Principalmente en su célebre y celebrado romancillo “Hermana Marica”:

y una caperuza  
con muchas almenas:  
pondré por penacho  
las dos plumas negras  
del rabo del gallo  
que acullá, en la huerta,  
anaranjeamos  
las Carnestolendas.  
(Carreño, 97)

Donde a Pablos le arrojan nabos (y de ahí la “batalla nabal”) al gallo de Carnestolendas le *tiramos* naranjas. El romance, efectivamente, parece no tener este carácter de vehículo de las energías sociales del poder. Otro romance, que se ha perdido y que conocemos por referencia explícita de Góngora, recoge el episodio de la fiesta como motivo central:

el de Marina de Orgaz  
y el de por Dios Señor Pedro,  
y el de corramos un gallo,  
y el de baratas las vendo.  
(234)

Entre 1580 y 1600, Góngora había empezado a imitar modelos líricos del petrarquismo – Garcilaso, Ariosto, Sannazaro, Minturno, Torquato Tasso – y a

parodiar, con el mismo impulso, figuras que representaban el amor patético en el repertorio del viejo y nuevo romancero español: Durandarte, Belerma, Doña Alda, Gaiferos y Melisendra, el pastor y su ninfa, el moro granadino y su eterna dama, Hero y Leandro... Aun dentro del marco convencional de la *imitatio* renacentista como “emulación” del modelo, el texto gongorino aparece como una afirmación polémica de su propia superioridad, como ya notó Robert Ball (1976 y 1977). Este doble movimiento caracteriza el proceso de la escritura de romances por parte de Góngora, que no es exactamente el mismo que el proceso por el cual otros autores parodiaron o remedaron la tradición española. Maniobra de escape y movimiento de regreso, su producción tiende primero a castigar la tradición “renacentista” para tratar de integrarse en el aparato letrado de las élites dirigentes y, después, evacuado este lastre, procede a convertir este gesto en una escritura propia.

Todos los durandartes, la nómina de ariostos furiosos y píramos enamorados, no son sino peleles, elementos de tercería que permiten vislumbrar al fondo del callejón este horizonte de lo privado. El pelele de paja del que habla Caro Baroja (que se quema en *los Jueves de compadres* y *los Jueves de comadres*) es cualquiera de los elementos que Góngora somete a escarnio en el sacrificio de la escritura. Su papel es por supuesto mucho más complejo: es el elemento que permite la continuidad público/privado, en un momento en que estas esferas se presentan, o se tratan de presentar en los discursos hegemónicos, como realidades superpuestas, como entidades simultáneas. El tercero es como el testigo que permite impulsar el siguiente turno en una carrera de relevos. Así Góngora mostrará de manera radical cómo toda situación “humorística” implica un elemento de tercería. El trabalenguas, por ejemplo, presupone la presencia de un pelele que *tropieza* con el lenguaje (Baroja, 102). Estos elementos de tercería parecen responder sobre el papel a la lógica del humor de Bergson: son como marionetas desprovistas de vida, que actúan de una manera mecánica, pero que son necesarias para la institución de una narrativa que emule a la vida privada. Esta narrativa es directamente visible en muchos romances de Góngora (empezando por la monumental *Fábula de Píramo y Tisbe*), pero tiene que pasar por el filtro legitimador de lo que ya está escrito; es decir, del relato romancesco que ya no es nuevo, que es previamente de dominio público. La vida privada debe estar inscrita, otra vez, en un relato de los orígenes, en un texto, o pretexto, *de carácter popular*. Sólo así queda eximido de pagar otro tipo de peajes. Pero veamos cómo funciona la tercería específicamente en estos poemas.

### 5.1 Autores arrocinos: lo privado sucio.

La tercería conserva en Góngora claramente muchos trazos de la menipea. Apenas hay romance “burlesco” que no cuente en su reparto con un alcahuete, con un criado, con un intermediario o con un bufón. Una significativa cantidad de ellos, además, son terceros transformados, disfrazados o travestidos, convertidos en elementos aparentemente triviales o en parte del decorado verbal del poema, pero providenciales en última instancia, porque permiten su escritura de dentro a fuera (y, por tanto, la inscripción del adentro en el afuera); hay siempre un testigo que sirve al mismo tiempo de espectador y de pantalla en la que acción sucede. Puede tratarse de un elemento vegetal:

Por habelle, pues, a solas  
de sus pechugas banquete,  
sobre la piadosa sombra  
de algún álamo alcahuete.  
(Carreño, 237)

Aunque sobre todo se manifiesta en la forma de un animal:

Murmuraban los rocines  
a la puerta de Palacio,  
no en sonoros relinchos,  
que eso es ya muy de caballos,  
sino en bestial idioma,  
ni gruñendo ni rifando,  
para mejor engañar  
las varas de los lacayos.  
Cabecijuntos murmuran,  
tres a tres y cuatro a cuatro,  
de sus amos lo primero,  
por más parecer criados.  
(248)

Tanto el álamo alcahuete de “Tendiendo sus blancos paños” (*voyeur* de una lavandera) como los rocines murmuradores de “Murmuraban los rocines” funcionan como testigos imposibles de una escena privada. En el último caso, se trata simplemente de un *canal de salida* de la vida cortesana que, bajo la inmunidad de una apariencia equina, puede vocearse (Lázaro termina convirtiéndose en esto, en un vocero, en un pregonero real de su propia conciencia). La servidumbre se ha convertido, de hecho, en una función privada: el criado es indigno porque sólo debe su lealtad al salario y es entonces cuando *murmura* de su amo. Por eso el rocín – animal sustentador por antonomasia de ese peso simbólico de la nobleza – es el emblema ideal de sus oquedades, de sus vacíos (también en el *Quijote*, en el *Estebanillo* y en Quevedo, donde el caballo es un animal de “éticas carnes” que, por lo demás, corrobora la mezquindad de su jinete, Pablos). Es el rocín el que nos procura el acceso, no en vano, a la realidad caricaturesca del amo. Por el poema desfilan (y el desfile es ese elemento retórico carnavalesco esencial para la disección de los ambientes domésticos) las intimidades de cuatro señores: un caballero portugués, un comiscal cortesano, pelón y gualdrapa, un Procurador de Cortes y un extranjero rico. Del hidalgo portugués sabemos que es un incansable enamorado y que solicita prebendas que no son de su talla:

Fatiga tanto al Consejo  
y al Amor fatiga tanto,  
que no irá cruzado el pecho  
sin ir el rostro cruzado;  
porque el padre de de la moza  
me dicen que le ha jurado  
de darle la Cruz en leño,  
que él pide al Consejo en paño.  
(250)

Es decir, que el padre de la dama a la que atosiga le cruzará la cara antes de que el hidalgo sea condecorado con la insignia de Avís (una cruz verde que se viste en el pecho); orden – la orden cisterciense de Avís – fundada por *cruzados* en Coimbra hacia 1147. Por eso el padre le dará muerte (la cruz de leño o madera que señala su tumba) en vez de esa cruz que exige “porque en África su abuelo/ mató un león cuartanario, / desde una palma subido, / de cuarenta arcabuzazos”. Esta épica bufa del abuelo no justifica, sin duda, el ordenamiento que el caballero solicita. Al fin y al cabo, el caballero estaba encaramado a una palmera y necesitó cuarenta disparos para derribar a un león enfermo (es decir, “cuartanario”, que padece cuartanas o fiebres que se repiten cada cuatro días; de las que seguramente habría muerto el león “cuartanario” si no hubiera sido antes *cuarteado* o literalmente descuartizado, dividido en cuatro cuartos, por el arcabuz del cruzado: son cuatro los sectores en los que la cruz ordena el espacio).

Pero estos sutiles conceptos no deben nublar nos la vista ante un hecho mucho más crucial. La denuncia del arribismo señorial, por el que los hidalgos menos adinerados tratan de arribarse a órdenes que franquean el acceso al escalafón burocrático, se produce aquí bajo circunstancias discursivas que podrían considerarse *conservadoras*. Sin embargo, Góngora pertenece a esta especie que su propia denuncia pretende excluir. Es, al fin y al cabo, uno de estos hidalgos provinciales a los que la fortuna no habría dispensado *fortuna*, al menos no en forma dineraria. Aquí toma cuerpo la contradicción: el acto de escribir el poema (que laboriosamente trata de suplir estas carencias con el capital simbólico de la letra) niega su mismo contenido. Parece como si Góngora escribiera contra sí mismo y como si, al hacerlo, cegara la transparencia que le permite expresarse o expresar su idiosincrasia, su alteridad. La paradoja aquí consiste en que el resultado de esta forma de negación es la oscuridad, el rasgo más idiosincrásico de la poética gongorina y el que mejor define su “transparencia”.

Por eso es necesario advertir cómo esta contradicción engendra, también en el campo de la sátira, una perspectiva de cambio: la insistencia en publicitar los aspectos degradantes, o degradados, de aquella esfera de lo privado trae a colación estas formas de interioridad, siquiera para resaltar cómo su suciedad divide a la vieja nobleza de la nobleza resultante de la compraventa de cargos. La antesala de la esfera de lo privado en la literatura española o, dicho de otra manera, la antesala de la literatura española moderna, está constituida a través de la categoría de “lo privado sucio”.

Lo “privado sucio” surge de una perspectiva organicista de las formas idealistas de una literatura anterior: de lo caballeresco a lo morisco, del ciclo carolingio a la herencia más “clasicista” del Renacimiento, cifrada en la mitología o en las narrativas bucólicas. Son, sin duda, los tipos de romances que Carreño deduce del corpus gongorino y que saturaban la tradición del romancero: el romancero morisco, el romancero pastoril, el romancero caballeresco, el romancero carolingio, el romancero mitológico y el romance amoroso o picaresco. Se trata de mostrar la cara más sucia de este legado, donde decir “más sucia” equivale a decir “más interior”, más recóndita. Se trata de ensuciar lo privado para hacerlo visible. Es esta suciedad lo que puede hacerse visible sin ningún problema, lo que de hecho no puede ocultar la ropa. Sigamos leyendo, si no, lo que dice el rocín del comiscal cortesano:

“Sirvo”, les dice, “a un pelón,  
que no sólo ha veinte años  
que no come de aventurero,

mas que duerme de prestado.

Con esta gualdrapa corta,  
y tan corta, que ha guardado  
mejor que si fuera cuello  
la medida del dozavo.

la tertia parte me cubre  
deste nudoso espinazo,  
que puede ser mojonera  
de un término pleiteado”.  
(251)

La tercería se destapa aquí, nítidamente, en la presencia del discurso directo libre, encerrado en las comillas que prologan el parlamento de los rocines. En la lírica cancioneril del XV, por ejemplo, no existen las citas. Preguntar cómo hubiera sido posible una poesía cancioneril *citada* equivale a preguntar cómo se puede citar lo que ya estaba citado. Las citas que aparecen en la nueva poesía representada por Góngora y sus seguidores (pero no limitada, ni mucho menos, a su producción) presuponen la articulación de un discurso nuevo, un discurso que no pertenece al ámbito de lo principal y que por tanto debe ser escrupulosamente citado. Para introducir un discurso nuevo es necesaria cierta estrategia de mediación, lo que se ha oído o lo que se ha dejado oír, de boca de quien no lo ha dicho. Pues lo más importante es que esta mediación está protegida siempre por la cobertura del anonimato, por un elemento que no habla, sino que refiere lo que ha visto o lo que otro ha dicho. Desde la mediación de los rocines es posible una anatomía de la vida privada de la Corte; anatomía en su sentido de examen de las partes cuerpo, pero sobre todo en su sentido griego y latino de ‘sátira’.

Aquí, estamos ante una verdadera narrativa picaresca en el interior de un romance: el caballero pelón – es decir, carente de recursos económicos: “pelo” era en lenguaje coloquial ‘dinero’ – tiene que pasar por “heroicas” aventuras para poder comer, tras las que invariablemente duerme en casa ajena. Tanta es su miseria, que no puede reemplazar las ropas de su rocín, que escasamente cubren la tercera parte de su grupa y que deja al descubierto sus ancas, sus ijadas o, por mejor decirlo, su “culo” (“que puede ser mojonera/de un término pleiteado”). Es decir, que la gualdrapa – el vestido del caballo – es limítrofe (“mojonera”) con el término (o ‘final’ de su cuerpo) “pleiteado”, que equivale en el lenguaje judicial de la época a ‘omitido por ya mencionado’ (término pleiteado: término convenido o susodicho; pleito viene de *placere*, convenir). Éste, usemos el lenguaje del poema, nudoso circunloquio para eludir, y de paso mencionar, la palabra culo es un buen ejemplo de esa persistente necesidad de exhibir lo privado como algo sucio o de exhibir, por mejor decirlo, aquello que de sucio tiene lo privado. Sin duda aquí radica una de las claves de la tercería, como signo de la imposibilidad de pronunciarse sobre una esfera privada “limpia”, pero también como tránsito hacia su posibilidad. La esfera privada “limpia”, es decir, aquella que no necesita acudir a instancias de mediación porque está autorizada *de facto*, no surgirá hasta que no surja la autobiografía burguesa, que no se cultiva en España durante el siglo XVII (recordemos lo apuntado acerca del carácter de los libros, la vida y el *Libro de la vida* como autobiografía, todavía, de transición).

Hay un hecho que no debe obviarse cuando hablamos de fenómenos de tercería. El

tercero dice lo que el yo no puede decir, pero decirlo implica *la huella*<sup>9</sup> de ese yo que no habla. Nótese como los rocines son, en este sentido, representativos de los atributos que se quieren asignar a sus propietarios: cómo, al igual que ellos, visten harapos, revelan sus postizos, sus huecos. Son, como dijo Francisco Rico a propósito del *Buscón*, la voz de sus amos. Sus amaños indumentarios son extrapolables a los de sus dueños: la gualdrapa minúscula se compara con el absurdo de los cuellos ostentosos que no guardan “la medida del dozavo” (en “Que pida a un galán Minguilla” no se trata del tamaño del cuello, sino del pie, es decir, del sexo). Estos rocines – mediadores discursivos, garantes de la esfera privada en función de su función pública – reciben la distinción de autores para Góngora:

mordiendo el freno tres veces,  
y otras tres humo espirando  
(que es cólera, a lo que escriben  
autores arrocinaos).  
(250-251)

Pero sigamos leyendo. El caballo del Procurador de Cortes se despacha con estas palabras:

Diez años tiramos juntos  
por toda Tierra de Campos  
yo y un tío de Babiaca  
el carretón de Laín Calvo.  
(253)

La posesión de cabalgaduras de edad avanzada es un tópico largamente amasado en la etopeya del hidalgo pobre (recuérdese a Rocinante, que es bisnieto de Babiaca, según Cervantes: “Soy Rocinante el famo-/bisnieto del gran Babiaca-”). Éste es particularmente viejo, porque lejos de ser bisnieto es tío del caballo del Cid y porque Laín Calvo, juez supremo de Castilla, murió en el año 928. Una vez más, la tercera sólo elabora excusas para escarbar en los entresijos de la miseria.

Finalmente, el último de los caballos (el del rico extranjero) es el que se rebela contra su amo, que lo está matando de hambre por medio de una artimaña que conecta el poema, una vez más, con la tradición picaresca y, por extensión, con un viejo *topos* de la sátira menipea. El amo coloca al rocín unos anteojos que multiplican la cantidad de cebada por cien, de manera que el caballo cree comer más de lo que ha comido y nunca se siente saciado:

Unos antojos me pone  
de unos vidrios tan doblados,

---

<sup>9</sup> Fenómeno que evoca al protosujeto presente en algunas crónicas de conquista, como la *Brevísima relación* del padre Las Casas o en la propia *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo. Un protosujeto que delimita el campo histórico de lo que he denominado, en otro lugar, un empirismo sin experiencia. Se trata del sujeto que puede decir que lo vio, pero no lo que vio, porque esta relación o relato está todavía condicionada por una estricta *legis non scripta* de lo que se puede decir y lo que no. De ahí la tan traída y llevada ausencia de detalle en estos textos que se presentan como historiográficos y que se ajustan, con frecuencia, a conocidos *loci* de percepción medievales, pese a que esta percepción está en última instancia autorizada por la primera persona.

que hacen de una paja ciento,  
y cuatrocientos de un grano.  
(254-255)

El rocín se cobra su venganza con una coz (nuevamente la sombra de la novela picaresca gravita sobre este poema):

Solía decir, trayéndome  
por las caderas de la mano:  
\_ Como un banco estás, amigo,  
poco te luce el regalo \_.  
Tantas veces me lo dijo,  
que una dellas por una lado  
le di muy bien a entender  
que tenía pies el banco.  
(255)

El poema concluye de la siguiente manera:

Dieron entonces las once,  
y al mismo punto dejaron  
su plática los rocines  
sus quínolas los lacayos.  
Cualquier docto en esta lengua  
podrá mañana temprano  
ir a escuchar otro poco  
las mulas de los letrados.  
(255)

Rocines, mulas o perros, como en el *Coloquio* cervantino, los animales surten al lector de esa perspectiva inusitada que sirve para desvelar la vida íntima de las cosas. Pícaros y celestinas, criados, pastores reducidos a la metonimia de sus rucios, desfilan por el corpus de romances de Góngora. Incluso el arbitrista o una versión caricaturesca del arbitrista como la que ya estudiara Jean Vilar, pueden ejercer esta función de tercería:

Desde Sansueña a París  
dijo un medidor de tierras  
que no había un paso más  
que de París a Sansueña.  
(193)

Este medidor de tierras tautológico desempeña una de las funciones primordiales de la tercería: la de suponer un introito o *antruejo*, una mediación en forma de antesala para la presentación de personajes tradicionalmente serios, como son en este caso Melisendra y don Gaiferos, que desde este foco vacío pueden ser directamente sometidos a la exhibición de sus rasgos más escatológicos. Antruejo es también, como se sabe, el nombre que se le da al carnaval (e.g., en este marco expandido de referencia que venimos proponiendo, la *Égloga representada la misma Noche de Antruejo de Juan del Enzina* de 1496); y semejante función discursiva puede identificarse, como tampoco se ignora, con el género del entremés, vinculado de

forma notable a los géneros del banquete.

Otros casos relevantes de tercería son el soldado fanfarrón y el héroe del romancero morisco. Ambos coinciden en ser presentados bajo el atuendo de una figura inclusiva: la figura del bufón. Aparecen ensillando mulas, yeguas o asnos:

¡aquel yegüero llorón  
aquel jumental jinete  
natural de do nació  
de yegüeros descendiente  
hombres que se proveen ellos  
sin que los provean los reyes  
(154)

Es decir, hombres que pueden descomer (“proveerse”) sin ayuda de ninguna provisión real; hombres, léase, que se hacen a sí mismos. Ambos, asimismo, aparecen representados bajo el atuendo del bufón:

Pensó rendir la mozuela,  
el Alférez de mentira  
soldado por cien mil partes  
y rompido por las mismas.  
Pensó que la sujetara  
el gavión de la liga,  
y de las terciadas plumas  
la crespa volatería;  
y la capa verde oscura,  
golpeada la capilla  
con más inciertos reveses  
que una mula, y sea la mía.  
(200)

El uso del participio analógico (“rompido”) está exigido por la dilogía soldado (cosido)/roto (descosido), es decir, por la figura grotesca del soldado farsante, “Alférez de mentira”, que intenta suplantar al héroe disfrazado con sus harapos militares. Pero quizá resulte más interesante el color de la capa, que tiene que ser necesariamente verde en virtud del estatuto de farsante que identifica a la figura del bufón. El color verde era el preferido por los bufones cortesanos, como ha demostrado Márquez Villanueva (1980) y como constata la indumentaria de Sancho en el capítulo XXXVI de la segunda parte del *Quijote*. No había, desde luego, más que acordarse del *Don Gil de las calzas verdes*, pero Góngora nos proporciona más ejemplos:

Ensíllenme el asno rucio  
del alcalde Antón Llorente,  
dénme el tapador de corcho  
y el gabán de paño verde.  
(153)

Todo, por supuesto, en el contexto bufonesco sobre el que descansa el vocabulario corporal de la mediación carnavalesca:

el lanzón en cuyo hierro  
se han orinado los meses,  
el casco de calabaza  
y el vizcaíno machete.  
(154)

La acción del tiempo produce la herrumbre de la lanza, como si el tiempo no pudiera sino orinarse en aquello que es de por sí un hierro/yerro, un error y una impostura. No es la única vez que Góngora vincula el verde con el orín, con el rocín y con el linaje:

¡Qué verde soy de linaje!  
No lo sepa algún rocín,  
que me teñirá en gualdado  
estas mañanas de abril.  
(271)

La imagen del rocín orinando sobre los ornamentos vegetales del escudo de armas de un caballero (de un caballero, claro está, pelón o de medio pelo) no carece de dificultad ni de interés, pues el amarillo/gualdo y el verde eran precisamente los colores del bufón. El orín y el linaje aparecen vinculados en otras ocasiones, en todas ellas con el fin de impregnar ese nivel de trascendencia que regula la dicotomía cuerpo/alma. Por ejemplo, en el romance de 1605 que empieza así:

A un tiempo dejaba el Sol  
los colchones de las ondas,  
y el orinal de mi alma  
la vasera de su choza.  
(311)

## 5.2 Parodia y transparencia

Aunque quizá el ejemplo más notorio de esta correlación se encuentre en el romance dedicado al tema carolingio de Durandarte y Belerma. Doña Alda, viuda del conde Rodulfo, encuentra a Belerma guardando luto por Durandarte:

Y hallándola muy triste  
sobre un estrado de luto  
con los ojos que ya eran  
orinales de Neptuno  
(Carreño, 108)

Las lágrimas de Belerma se han transfigurado en orín y sus ojos en orinales; ¿qué ha intervenido en este cambio? Un breve recorrido por la historia del romance puede ofrecer algunas respuestas. Tanto en el *Orlando Furioso* como en los romances, viejos y nuevos, que elaboran este tema, el conocido relato se nos ofrece en tercera persona, con interpolaciones frecuentes, y a menudo minuciosas, de las voces de los protagonistas. Esta tercera persona es el marco de la narración, pero los verdaderos

protagonistas son los personajes: Durandarte muerto en su ausencia; Montesinos, que arranca el corazón del pecho del cadáver de su primo y se lo entrega a Belerma; Belerma, que llora la muerte del amado y recibe su corazón de manos de Montesinos. En el manuscrito II-2803 de la Biblioteca de Palacio podemos encontrar una glosa al romance (tal y como aparece en el *Cancionero de Romances* de Martín Nucio) y un romance separado, donde las dos perspectivas aparecen recopiladas. El primero se centra, al igual que Timoneda en su *Rosa de amores*, en el llanto de Montesinos:

“¡Primo, por felice suerte  
ternía en esta partida  
vista tu fin dolorida,  
poder si quiçe en la muerte  
como lo hiçe en la vida!”

El segundo, con la réplica de Belerma:

—“Coracón de mi señor  
Durandarte el estimado,  
quien os trajo ante mis ojos  
tanta crueldad husando,  
yo os lo agradezco, señor”.

Pero el romance viejo original en que se basan estas adaptaciones, tal y como todavía se canta en algunas poblaciones conqueiras de Asturias, asumía la perspectiva de Durandarte moribundo:

¡Oh Belerma, oh Belerma,  
por mi mal fuiste engendada!  
¡Siete años te serví,  
que de ti no alcancé nada,  
y agora que me querías  
muero yo en esta batalla!

La perspectiva de Góngora no es una “perspectiva” más, en el sentido de que no es la voz de Belerma, ni la de Montesinos ni la de Durandarte, la que enuncia el poema. Se trata, ciertamente, de la escena del llanto de Belerma, pero no es Belerma la que “llora” el poema. Toda la historia es referida por doña Alda, que actúa como mediadora entre el primer narrador heterodiegético y el lector. Es su discurso el que trata de convencer a Belerma de que olvide su duelo y busque remedio en el placer carnal:

La iglesia de San Dionís  
canónigos tiene muchos,  
delgados, cariaguileños,  
carihartos y espaldudos.  
Escojamos como peras  
dos déligos capotuncios,  
de aquestos que andan en mulas,  
y tienen algo de mulos.  
(Carreño, 112)

Por supuesto, toda la temática carnavalesca, con la alusión final al besugo de cuaresma y a las turmas – criadillas – de carnal, tiene un objeto muy definido: cegar la transparencia. Es decir, cegar aquello que separa y al mismo tiempo comunica lo privado y lo público, el interior con el exterior. Para la tradición petrarquista este límite estaba en los ojos de la amada (de donde emanan los rayos de luz o las flechas de amor del petrarquismo), que ahora súbitamente son orinales de Neptuno. Este gesto no es exclusivo de Góngora, como no lo es la parodia del romancero y de la novela idealista que constituye la materia de sus romances. La nobleza estatutaria no podía permitir la libre expresión de una esfera privada libre, en oposición a un *locus* social determinado por el carácter público de las formas simbólicas. El campo de la privacidad no podía definir *per se* un campo de privilegio.

Ahora bien, la poética petrarquista era legítima siempre y cuando sirviera para ratificar lo que el sujeto ya significaba dentro del organigrama nobiliario de la máquina estatal: la constatación de que el adentro y el afuera, en efecto, coincidían. De ahí el peligro que suponía ese *doble acto de distinción* que ejercía Góngora con su escritura en el campo literario de la época: por un lado, distinguirse de las formas que identificaban la posibilidad de una esfera privada en poesía (léase, la poesía cultista italianizante); esto implicaba cegar la transparencia, parodiar esta tradición. Por otro lado, distinguirse también de esta toma de posición, por medio de lo que Carlos Gutiérrez llamaba la “capitalización del capital cultural” (621), esto es, la apropiación de ese gesto de la parodia y su inscripción en la problemática de una escritura oscura. Es decir, convertir la parodia en escritura propia. Esto parecía sugerir ese momento en que cegar la transparencia equivalía a *cegar la trascendencia*. Un intento, si se quiere, de imposibilitar la adscripción del capital cultural de la literatura a la exclusividad de las clases dominantes. En efecto, para nadie esta empresa de cegar la transparencia, de parodiar el legado de la generación anterior, era una empresa más seria que para Góngora. De hecho, su poesía “cómica” se revela, en opinión del propio autor, como el cénit de su producción en la *Fábula de Píramo y Tisbe*; mientras que su poesía “seria” o más decididamente cultista es sistemáticamente representada por sus detractores como un cuerpo grotesco (ver capítulo I).

Un enésimo ejemplo es el Lope de “Otra epístola a un señor de estos reinos sobre la misma materia,” aparecida en el tomo de *La Circe* (Madrid, 1624), Lope aprovecha, mientras alaba la *Égloga* del príncipe de Esquilache, para lanzar un ataque a la poesía culta. Afirma Lope que el de Esquilache escribe “sin andar a buscar para cada verso tantas metáforas de metáforas, gastando en los afeites lo que falta de facciones y *enflaqueciendo el alma con el peso de tan excesivo cuerpo* (*Obras selectas* II, 1064, el subrayado es mío). Volvemos al fuego cruzado y volvemos al cuerpo abotagado, inflado y grotesco de la escritura de Góngora. Pero sobre todo hay que ver qué significa que Lope desprecie esas metáforas de metáforas del cordobés. Estas metáforas de metáforas ejemplifican, como resalta Gutiérrez (623), esa distinción de la distinción o distinción de segundo grado. Pues bien, esta distinción de segundo grado es lo que significa la noción misma de la tercería en Góngora: la parodia de la parodia de las formas privilegiadas de la poesía cultista. Una parodia de la parodia que posibilitaba que el lenguaje de la parodia asumiera el carácter grotesco de lo parodiado, que se convirtiera él mismo en mediador. Mediador, por supuesto, de esa escritura privada que pretende ser la escritura de Góngora. La producción más aparentemente popular conseguía entonces engranarse en el complejo itinerario poético de la oscuridad, distanciándose también de aquellas formas de distinción que alimentaban los usos habituales de la parodia, insertándose en esta doble estrategia de

distinción (Sánchez Robayna, 1982).

Así pues, cegar la transparencia es cegar el caudal del río cortesano (el Esgueva, cuyas aguas son, a su paso por Valladolid, fecales), pero también cegar los arroyos cristalinos de las églogas pastoriles:

En la pedregosa orilla  
del turbio Guadalmellato  
que al claro Guadalquivir  
le paga el tributo en barro.

Guardando unas flacas yeguas  
a la sombra de un peñasco  
con la mano en la muñeca  
estaba el pastor Galayo  
(115)

El Guadalmellato, afluente menor del Guadalquivir, vierte barro sobre su caudal (sobre su “capital”), que es el incierto estatuto simbólico de Sevilla, cuna de la picaresca y del mercadeo ilícito, si el mercadeo no adolece ya de una clara ilicitud. El poema continúa encareciendo los amores de este pastor Galayo:

por la linda Teresona  
ninfa que siempre ha guardado  
orillas de Vecinguerra  
animales vidriados  
(115)

El manuscrito Chacón explica que el caño de Vecinguerra era un caño mayor del sistema de desagüe urbano, por donde la lluvia arrastraba la inmundicia fuera de la ciudad. Los animales que se bañan en sus orillas no serán, por tanto, demasiado transparentes, como tampoco lo es el linaje de la doncella:

hija de padres que fueron  
pastores deste ganado,  
el uno orilla de Esgueva,  
el otro orilla de Darro.  
(115)

Pastores de la inmundicia, los padres de la doncella conforman una especie de genealogía mixta (en conformidad, a su vez, con la mezcla de linajes cultivada en la *varietas*); es decir: la porquería cortesana (el Esgueva) y la burguesía provincial (el Darro, afluente granadino del Genil que le permite una paranomasia Darro/barro) en su lodosa intersección: Góngora nunca pierde ocasión para denigrar el estatuto mixto de la nobleza pecuniaria, la nobleza que permanece en el poder porque puede sufragar económicamente su pureza, porque puede financiarla. Ellos también, como los nuevos ricos, han comprado su sangre, están comprando su sangre. La vieja nobleza no es mejor, para Góngora, que la nobleza que surge del lavado de sangre. Las dos dependen de un respaldo monetario para conservar sus privilegios. Por eso, en el romance de Galayo, el tráfago palatino de cortesanos en Valladolid se cruza con la burguesía “morisca” de Granada, cuyo linaje sigue enlodado en el caudal del Darro. Esta toma de posición ideológica de Góngora en el campo literario de la época

explica, asimismo, la constante presencia de una sátira fluvial en sus romances. La alusión a los ríos y sus afluentes (pero la palabra clave en el español del XVII no es “afluentes”, sino “tributarios”, como en el inglés actual) permite a Góngora subrayar esa dilogía existente en la palabra “caudal” como ‘caudal/cantidad de agua’ y “caudal” como ‘caudal/cantidad de dinero’ o ‘capital’ (del latín *capitalis*, que a su vez se deriva de *caput-itis*). Los ríos principales o caudales (ya en Manrique) lo son precisamente porque se nutren de la corriente, del flujo o movimiento mercantil, de otros ríos más sucios: el Esgueva para el Pisuerga, el Darro para el Genil. Ríos menores cuyo caudal ya está, ahora y para siempre, contaminado por el dinero. Éste es el giro drástico que opera en esa parodia de la parodia, que invierte el signo de la ya existente inversión de la poesía petrarquesca en la poesía cultista de la época; pero también la razón de que sus poemas digamos fluviales tuvieran una acogida tan virulenta en la Corte.

Continuamos leyendo. El poema explota ese cuadro grotesco del amor pastoril, que nos presenta a Galayo erecto y eructando, ambas cosas como consecuencia, cómo no, de su ardor interior, de su pasión o amartelamiento interno:

De ésta, pues, Galayo andaba  
tiesamente enamorado,  
lanzando del pecho ardiente  
regüeldos amartelados  
(116)

De esta guisa seguirá Góngora insistiendo en el retrato grotesco del pastor. Ahora bien, ¿qué tiene de especial que el pastor salga mal parado? Que el pastor no era capaz de adoptar los usos lingüísticos de los pasillos de palacio es algo que no escapaba a las parodias al uso. Lo que los “críticos” de Góngora reprochan al cordobés no es el desacato de la musa pastoril; antes bien todo lo contrario: las *Soledades* son objeto de la animadversión de muchos doctos precisamente porque ponía en boca de los pastores palabras que vulneraban los más elementales rudimentos del decoro. De hecho, algo parecido sucede con las críticas que reciben, de los sectores más conservadores, los romances y letrillas satíricos de Góngora. Se trata también de un problema de decoro: de repente, es la propia parodia la que parece adoptar minuciosamente el lenguaje de su objeto. Un lenguaje que para muchos, y lo veíamos en el caso del padre Juan de Pineda, es excesivamente grotesco, atiborrado, decía Pineda, de “picardías” (164). En la crítica de Pineda resulta evidente que la parodia de Góngora es una parodia de la parodia, una forma excesiva – inflada – de aquello que se venía considerando paródico.

### 5.3 Condiciones de visibilidad

Por esta razón, el verdadero problema que plantea la escritura de Góngora no es la existencia de una problemática de tercería (ésta es nativa a todo el fenómeno que denominamos transición), sino la manera en que *cierta* forma de tercería se ofrece como mediación para descubrir, destapar o revelar el estado íntimo de las cosas, la posibilidad misma, en el caso de Góngora, de una escritura privada. Una escritura que pueda identificarse con este acto de cegar o eclipsar la relación trascendente entre signos y cosas, una escritura que es en sí misma “tercera”. Pues el retrato importante,

en este poema, no era el retrato del pastor Galayo, sino otro retrato que aparecería *mediado* por la presencia del pastor algunos versos después:

Y en un papelón de estraza,  
Habiéndole antes besado,  
le envuelve, y saca del seno  
de su pastora un retrato  
que en un pedazo de anjeo,  
no sin primor ni trabajo,  
con una espátula vieja  
se lo pintó un boticario.  
Y clavando en él la vista,  
en tono romadizado,  
estos versos cantó al son  
de un mortero y de su mano  
(116-117)

Se trata del retrato de la amada, cuyo cuerpo no se nos descubre sino a través de este oportuno preludio. La introducción invoca y subraya la presencia de dos figuras de tercería: el pastor/cantor y el boticario, pintor del retrato a partir del cual el pastor entona su clásico *ut pictura poiesis*. De repente, Góngora hace visible el elemento de la tercería. Como en el famoso, y por lo demás ya imposible de eludir, juego de las cajas chinas, el autor multiplica las mediaciones: la “voz poética” que presenta a Galayo está desprovista de una verdadera autoridad poética, pero después el propio Galayo se convierte en mediador y el boticario en el mediador de esta mediación... Es como si hubiéramos necesitado a otro Lázaro para hablar de Lázaro. El romance de Góngora presenta una especie de relato o metarelato en el que la mediación misma necesita ser mediada. Todo para mostrar lo que, al final, no sería posible mostrar sin esta mediación: un retrato literal de la amada, no interferido por las convenciones del *topos* de la *descriptio puellae*, pero tampoco modelado por la silueta platónica de la *belle dame sans merci* (aunque sí recortada sobre su fondo). Se trata, en este punto, de lo más cercano a la literalidad que nos podía ofrecer una poética limitada por las restricciones ideológicas del campo literario de la época:

Dulce retrato de aquella  
enemiga desabrida  
que para acabar mi vida  
no tiene en sus ojos mella  
(117)

Hasta aquí se agolpan los tópicos constitutivos del retrato robot de la *belle dame*: la paradoja como marco (“dulce enemiga” y sin embargo “desabrida”), la crueldad (“para acabar con mi vida”) y los ojos como fuente de placer/dolor. Pero el retrato continúa:

La paciencia se me apoca  
de ver cuán al vivo tienes  
la frente entre las dos sienas  
y los dientes en la boca;  
y que es tal el regalado

mirar de tus ojos bellos,  
que el que está más lejos de ellos,  
ése está más apartado  
(117)

Dicho lo cual volvemos a los ojos del locutor desautorizado, el alvardán, el tercero, otra vez genitualmente ubicado por la presencia de las turmas o criadillas de carnaval (escondidas bajo la alusión a las turmas de tierra, raíces redondas sin hojas ni tallos que, por su aspecto tumoral, son también conocidas como “criadillas de tierra”):

Y así, aunque me hagan guerra,  
mirándolos me estaría  
toda la noche y el día,  
comiendo turmas de tierra  
(117)

Pero Góngora imprime otra vuelta de tuerca cuando el tercero, en este caso el boticario pintor del retrato de la doncella, asume las facciones del objeto que hace posible con su mirada:

Retrato, pues, soberano  
que según es tu primor  
tuvo al hacerte el pintor  
cinco dedos en su mano.  
(117)

Analogía que también se aplica al pastor Galayo y a su fisonomía:

Si no quieres verme difunto  
según por ti me derriengo,  
mírame, pues ves que tengo  
la nariz tan en su punto  
(117-118).

Todos ellos están cuidadosamente confeccionados siguiendo el mismo patrón: el de la tautología grotesca. Y, sin embargo, es este recurso el que confiere al retrato de la dama, como al de sus pintores, un innegable acceso a la literalidad. Se trata, no en vano, del dibujo de un rostro literal, de una mano literal, de cuerpos normalmente constituidos. Aquí, como en otras ocasiones, la descripción grotesca provee las *condiciones de visibilidad* de un mundo literal.

*La Celestina* nos proporciona dos descripciones de Melibea. La primera pertenece a Calisto y responde, punto por punto, a la tópica del amor cortés, esculpida en el verso provenzal y recogida por las filografías de la época:

Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas; las cejas delgadas e alçadas; la nariz mediana; la boca pequeña; los dientes menudos e blancos; los labrios colorados e grosezuelos; el torno del rostro poco más luengo que redondo; el pecho alto; la redondez e forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? ¡Que se despereza el hombre quando las mira! La tez lisa, lustrosa; el cuero suyo escurece la nieue; la color mezclada, qual ella la escogió para sí (56).

Se trata de un breve fragmento del discurso de Calisto, que claramente lee el cuerpo de Melibea conforme a los cánones que rigen su *legibilidad*. Su testimonio es, no obstante, ampliamente desmentido por Elicia y Areúsa. La última describe a Melibea de esta manera:

Que assí goze de mí, vnas tetas tiene, para ser donzella, como si tres vezes houiesse parido: no parecen sino dos grandes calabças. El vientre no se le he visto; pero, juzgando por lo otro, creo que le tiene tan floxo, como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto, porque dexa de amar otras, que más ligeramente podría hauer e con quien más él holgasse; sino que el gusto dañado muchas vezes juzga por dulce lo amargo (103).

Al parecer, el elogio de la dueña pequeña no puede esconder el tamaño de sus verdaderos atributos: los pechos como dos grandes calabazas, el vientre suelto y – Elicia había subrayado esto – el cutis castigado por los costosos afeites que Melibea se aplica para financiar su belleza. Sólo la perspectiva de las dos prostitutas revela el rostro literal de Melibea. Si resulta aventurado afirmar que lo literal equivale a lo verdadero (si “lo verdadero” no es, en este momento, sino otra categoría ideológica), puede negarse sin embargo que la descripción de las prostitutas introduce la duda en cuanto a la correspondencia entre “formas” y “contenidos” que regula la visibilidad de Calisto y Melibea. ¿No era ésta, precisamente, la piedra de toque de todos los libelos anticulistas? ¿No se trataba precisamente de la interrupción del decoro?

El caso del *Quijote* es también paradigmático en cuanto a la *descriptio* de Dulcinea. Las dos caras de Dulcinea del Toboso/Aldonza Lorenzo surgen gracias a la mediación de un tercero que sistemáticamente instala un orden de correspondencias ideológicamente periclitado. Esta vez se trata del loco y, con él, de la imagen misma de la anacronía, del desfase de la transición. Pero quizá no sea necesario recurrir a los clásicos para rescatar explicaciones que pueden capturarse mejor visualmente. Es notoria la ausencia en la pintura española de retratos burgueses, donde decir retrato burgués equivale a decir retrato *del* burgués. Del burgués o del matrimonio burgués, como en el caso de *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck (1434), pero también de la dama del *Cuatrocento* italiano, que constituye, a grandes rasgos, la primera serie de representaciones literales de sujetos no vinculados a la nobleza en Europa. Estos elementos no pueden ser objeto de un retrato en el seno de la ideología organicista española; al menos, no en el sentido en que lo eran en el temprano desarrollo de la pintura italiana y flamenca durante los siglos XV y XVI, donde la esfera privada (las escenas de alcoba, la vida marital, el espejo al fondo de la pared reproduciendo la escena completa *desde dentro*) se podía presentar sin necesidad de ningún subterfugio de mediación.

Por supuesto, las excepciones se acumulan; todas ellas merecen una atención especial. La *Muchacha en la ventana con su dueña* de Murillo (1670) presenta similitudes con el retrato flamenco burgués, pero para comprender esta aparente excepción debemos situarla primero en sus coordenadas específicas de producción, lo que significa: a) conocer la importante influencia que la pintura flamenca ejercía a través de una numerosa colonia flamenca y holandesa radicada en Sevilla, que demandaría una pintura adecuada a los gustos vigentes de la poderosa burguesía centroeuropea; b) saber que la crítica ha subrayado que la “muchacha” y la “donzella” son en realidad prostitutas camufladas para evitar una posible, si bien improbable, actuación inquisitorial, prostitutas que aludirían a obras similares de retratistas

holandeses (e.g., *La Pícaro* de Franz Hals); c) tener en cuenta que ambas, la joven y su “dueña” exhiben una descarada sonrisa pícaro que validaría esta adscripción; de manera más importante se sitúan en el quicio de la ventana, en un enfoque tomado *de afuera a adentro* y no al revés (como la *Muchacha en la ventana* de Dalí, que supone la existencia de una adentro separado y emancipado del afuera desde el cual éste es directamente visible); d) es necesario notar que la fecha de esta composición y su ubicación “reflejan” el desarrollo de una burguesía industrial, gremial y artesanal que había adquirido un considerable poder a partir de la década de 1660, sobre todo alrededor de los puertos comerciales y en las grandes ciudades.

Más interesante que examinar las excepciones particulares (que, desde luego, deberán ser sujetas a un riguroso examen) resulta, sin embargo, atender a las regularidades. La mayoría de las representaciones de sujetos privados durante los siglos XVI y XVII está metódicamente gestionada por la presencia de una figura de tercería. Todavía cabría decir más: esta figura liminar del pícaro, el bufón o la prostituta, suele estar encuadrada en escenas de banquete; es el caso del *Banquete* de Velázquez (1615-17), en el que literalmente custodiado por elementos de un ambiente “bajo” o apicarado, se encuentra lo que podría ser un primer autot retrato del pintor. Lo mismo se puede decir de otras obras del periodo sevillano, como la *Vieja friendo huevos* de 1618, donde la pura inmediatez de una escena cotidiana está posibilitada por la coartada del banquete y todo ese elenco de atributos carnavalescos (el melón, los huevos, el vino, la vieja cocinando) que constituye, en este momento, el escenario de lo literal. Más notorio todavía es, a este respecto, el caso de los *Tres músicos* (1615-17); en este triple retrato la presencia del banquete parece no tener más relevancia que la de servir como decorado de la tercería; es decir, como una especie de *surplus* del decoro que permite identificar al pícaro o músico infantil como lo que es, como si la bandurria no hubiera cumplido totalmente su misión o fuera necesario, todavía, orientar el encuadre. Paralelamente, detalles o efectos que hoy consideraríamos naturalistas, como el acto de masticar o la manera de sostener un cuchillo, sólo resultan ostensibles a partir de la mediación de dos jóvenes pícaros en *Los pícaros comiendo uvas y melón* de Murillo (1650). Diferente es el caso de Zurbarán, donde la comida aparece rebozada en el imaginario simbólico medieval (*San Hugo en el refectorio*, 1630-35) y cuyas naturalezas muertas responden al *topos* barroco para el cual toda naturaleza está ya muerta (es letra y no “vida”, es “sueño”, etc.).

Ahora bien, entre todas las representaciones pictóricas del XVII hay un género que destaca sobre el resto y que merece una especial atención en relación a la producción poética de Góngora. Nos referimos a la copiosa nómina de pícaros, enanos, bufones de corte y criaturas más o menos circenses o monstruosas que engrosan, sin ir más lejos, el haber de Diego Velázquez o José de Ribera. Entre los retratos del primero podemos contar al *Príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1631), el *Bufón llamado Juan de Austria* (1632-1633), el *Bufón Calabacillas* (1637-39), el *Bufón Barbarroja*, don Cristóbal de Castañeda y Pernía (1637-1640); el *Bufón don Diego de Acedo*, “el primo” (1645), el *Bufón don Sebastián de Morra* (1645) y el cuadro conocido como *El barbero del Papa* (1649-1650); sin olvidar, por supuesto, al tercero por antonomasia: *Menipo* (1639-1641). Asimismo, entre las obras más bizarras de Ribera destacan *La mujer barbuda (Magdalena Venturi con su marido)*, de 1631 y el *Patizambo* de 1642. Muchos estudiosos se han hecho eco de esta llamativa sobreabundancia; desde el trabajo clásico de José Moreno Villa (*Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gentes de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 hasta 1700*) hasta el más reciente libro de Fernando Bouza,

pasando por los trabajos de Mena Marqués y Luis Peñalver. Sin embargo, y toda vez que la literatura sobre el tema es ya abundante, la pregunta que parece impulsarla permanece en el aire: ¿a qué se debe esta proliferación de bufones cortesanos y pícaros callejeros en la España de la primera mitad del XVII?

El retrato del bufón ofrece al pintor la posibilidad de pintar la tercería misma. Mujer hirsuta u hombre de placer, galán paródico o niño deforme, esta figura mediadora permite pintar sujetos que no son, en sí mismos, sino la excusa misma de su propio retrato. La inmunidad del bufón residía, no en vano, en su carencia de una identidad social definida fuera del ambiente cortesano, dentro del cual no era más que lo que representaba ser en cada momento. Su monstruosidad, su tamaño o su sexualidad fronteriza les eximen de la necesidad de ser un objeto pictórico, porque son como el agujero en el lienzo a través del cual se puede pintar cualquier cosa (incluso su propio cuerpo). Los cuadros de bufones son, por esta razón, generalmente retratos, pero en todo caso un género de retrato muy especial. El tercero, en cualquiera de sus múltiples formas, es al mismo tiempo el mediador y el objeto del relato pictórico. Es decir: la posibilidad de pintar algo más allá de los cánones acartonados de la pintura cortesana (cuando el objeto del retrato se somete a las restricciones de la alcurnia) y al mismo tiempo aquello que se pinta. Se da la paradoja, entonces, de que es precisamente la monstruosidad del modelo lo que permite retratar la “naturaleza humana”; lo que permite, en última instancia, pintar libremente, pintar de otra manera: pintar la “naturalidad”.

Desde luego, y por lo que se refiere a Góngora, se trata de ser el primero en hablar, de “capitalizar el capital cultural”, como notaba Gutiérrez, o de convertirse en el Adán de la poesía nueva, como recuerda Malcolm Read: “The aim is to be the first to speak, to become the new Adam” (42). Lamentablemente, este intento no puede prescindir de ciertas mediaciones. La doble distinción que su poesía misma expone (distinción con respecto los usos petrarquistas, distinción de su rechazo en la poesía culta) exigía determinadas instancias de tercería: en las *Soledades*, el peregrino; en sus romances burlescos, el grotesco como *ojo ciego* a través del cual se puede ver la escritura en toda su inmediata materialidad. Es el lenguaje monstruoso, a saber, *ese cuerpo inflado*, abotagado, membrudo de Polifemo, que sus detractores utilizan como imagen de lo que quieren denostar; es esa distorsión la que le permite postular un lenguaje literal.

La razón de que ahora hagamos esta precisión, “la literalidad del lenguaje” en vez de la “literalidad de las cosas” tiene que ver como el propio objetivo de Góngora. El poeta no cree todavía que existan las cosas literales; cree, sin embargo, que la escritura debe serlo. Que debe ser *un* lenguaje perfectamente legible e interpretable por todos los doctos, *como si fuera literal*. Es esta la forma que toma esa intersección ideológica en Góngora: la refiguración del legado imaginario de la nobleza (el lenguaje de las correspondencias: la vida es sueño, la tierra una imagen corrupta del cielo, etc.) como lenguaje literal. De ahí que Góngora fuerce y exponga sus límites: el lenguaje auténtico debería ser aquel que se leyera a pesar de todas sus dificultades, *aquél que está constituido por ellas*. El lenguaje se lee, por tanto, sólo gracias a los obstáculos que existen para leerlo. Las apariencias son una parte constitutiva de su secreto. Eso es precisamente lo que haría de este lenguaje un lenguaje literal y, de Góngora, su garante y su apóstol. Por eso, una vez más, viéndose atacado por el carácter babélico de su palabra, confiesa:

Al ramalazo de la desdicha de Babel, aunque el símil es humilde, quiero descubrir un secreto no entendido de V.m. al escribirme. No los confundió Dios a ellos con

darles lenguaje confuso, sino en el mismo suyo ellos se confundieron, tomando piedra por agua y agua por piedra; que esa fue la grandeza de la sabiduría del, que confundió aquel soberbio intento. Yo no envió confusas las Soledades, sino las malicias de sus voluntades en su mismo lenguaje hallan confusión por parte del sujeto inficionado con ellas. A la gracia de Pentecostés querría obviar el responder, que no quiero a V.m. tan aficionado a las cosas del Testamento Viejo; y a mí me corren muchas obligaciones de saber poco de él por naturaleza y por oficio; y así sólo digo que (si no le parece a V.m. lo contrario, y a esos discípulos ocultos, como Nicodemus) no van en más que una lengua las Soledades (“Carta en respuesta, 43).

Se trata, pues, no de la superposición de un mundo de apariencias sobre una realidad oculta (“el mundo por de dentro”), ni de una babélica confusión de lenguas, tal y como Cascales y Lope – sobre todo Lope – no pararán de repetir. Las *Soledades* están escritas en una sola lengua y esa lengua es la única que puede referir las cosas con claridad. Por supuesto, el uso aquí de una palabra como “claridad” es deliberado, porque para Góngora sólo lo oscuro (y no lo “claro”) puede ser literal. Y, de esta manera, los retratos más vívidos serán, forzando un poco más la paradoja, aquellos que están mediados por el más descarnado grotesco. Son, como decía la parodia de un poema de Machado, retratos que son retretes:

Las reliquias de Tisbica  
engastó en lo más recluso  
de su retrete, negado  
aún a los átomos puros.  
¡Oh Píramo lo que hace,  
joveneto ya robusto  
que sin alas podía ser  
hijo de Venus segundo!  
Narciso no, el de las flores  
pompa, que vocal sepulcro  
construyó a su boboncilla  
en el valle más profundo,  
sino un Adonis caldeo  
ni jarifo ni membrudo,  
que traía las orejas  
en las jaulas de dos tufos;  
su copetazo pelusa  
si tafetán no testuzo,  
sus mejillas mucho raso  
su bozo poco velludo  
dos espadas eran negras  
a lo dulcemente rufo  
sus cejas, que las doblaron  
dos estocadas de puño.  
Al fin en Píramo quiso  
encarnar Cupido un chuzo,  
el mejor de su armería  
con su herramienta al uso.  
(Carreño, 391-393)

Desde el trazado de sus cejas hasta el tamaño del pene, hay pocas cosas que este retrato obvie acerca de la fisonomía de Píramo. Bien es cierto que la suya es una literalidad criptográfica, pero lo importante es notar que impone, ante todo, de una criptografía de lo literal. Quizá un último ejemplo pueda ilustrar esta afirmación. Cuando Góngora dice que Cupido “encarna” en Píramo un chuzo (“palo armado con una punta aguda de hierro”) no quiere decir solamente que Cupido haya *atravesado la carne* de Píramo con ese venablo (“el mejor de su armería”) lanzado con su “herramienta al uso” (es decir, la herramienta que para ello se usa: el arco). No quiere decir, *solamente*, que lo haya “herido de amor” (Alemany, 298), que se haya enamorado o que la flecha misma tuviera, en sí misma, una “forma burlesca” de chuzo (Carreño, 393; Carreira 264). Quiere decir que Píramo se ha encarnado, *literalmente*, en este chuzo. Es decir, que el amor le ha producido una erección. El amor ha encarnado en él – en Píramo – el mejor chuzo de su armería con la erección de semejante “herramienta al uso”. Todo esto es posible gracias a la dilogía que permite la palabra ‘encarnar’ (‘traspasar’/‘hacer de carne’). Si Góngora hubiera querido simplemente implicar que Píramo había sido atravesado por la flecha de Cupido, habría utilizado esta palabra (“flecha”) o tal vez “venablo” o “saeta”. Pero elude estas palabras y escoge una cuya elección, por su particularidad, no puede sino ser deliberada: “chuzo”. La agonía del código del petrarquismo es patente en esta elección/erección.

De nuevo, las lecturas más pacatas de los romances fracasan al aprehender totalmente el edificio de esa doble lectura. La herramienta, por supuesto, no había pasado desapercibida a la malicia de Salazar Mardones, que la considera “lasciva”. Ahora bien, lo importante no es que el chuzo o la herramienta importen este matiz lascivo. Esto es meridianamente obvio. Lo importante es lo que Góngora pretende encarnar con él; esto es, el proceso, manifiesto en estos versos y por descontado más amplio que ellos, de la encarnación de un mundo literal en la poética de Góngora. Por supuesto, este mundo literal está mediado por una lengua ajena, como diría Bajtín: no dado de una manera transparente, sino a través de la opacidad. Pero esta lengua es ahora *una sola lengua*, una lengua que incluye *en el mismo nivel ontológico* la narrativa del petrarquismo (las flechas de Cupido) y su negación (el grosor y la tumidez de sus efectos). Las dos cosas “suceden” al mismo tiempo en estos versos, disolviendo el espejismo ideológico de aquello a lo que antes me he referido como “la falacia de los dos Góngoras”. Obviamente, esta tensión dialéctica terminaría por estallar mucho más adelante, dejando su lugar a una auténtica poesía literal, una poesía de las cosas (“poesía sucia”, “poesía erótica”, “poesía de la experiencia”, etc.). Por el momento, sin embargo, esto es lo más parecido a la literalidad que Góngora puede ofrecer dentro de una lógica transicional: forzar las contradicciones de la contradicción, apelmazarlas, fundirlas en una misma sustancia. Es éste el camino por el que Góngora abre la puerta a la irrupción de un mundo literal en sus versos, siquiera bajo el paraguas de un lenguaje que lo constituye de antemano y que nombra las cosas, por primera vez, por su verdadero nombre. Pero ésa es otra historia.

## VI. Góngora en el escenario del transatlanticismo.

### 6.1 La norma literaria en América.

Que Góngora intente escribir literalmente no significa, sin embargo, que intente escribir la literalidad. Ya hemos explicado por qué es necesario distinguir esta inversión de Góngora (lo literal reducido a escritura) de la problemática fenomenológica que subyace al simbolismo francés, la poesía pura y, después, las vanguardias y el 27. Para ellos, en efecto, no se tratará de lo literal convertido en escritura, sino de la escritura convertido ya en lo literal: aquello que es realmente existente (“la pureza”) o el poema mismo como realidad (los “mundos ficticiales”). Las apariencias, en el Barroco, engañan, pero es por esta razón que hay que insistir en ellas, para manifestar la naturaleza esencial de *ese* engaño. Si Góngora las pone tanto de relieve que al final son más reales que las verdades que encubren o visten, es porque para el Barroco no hay nada más real que el engaño. Esto no significa, sin embargo, que esas formas – la poesía – sean la verdad, como en general lo es para el simbolismo moderno y sus epígonos (“¡inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas”, etc.). No significa que la poesía se represente a sí misma, en su transparencia, en su desnudez. Antes bien, todo lo contrario: la poesía ciega con su opacidad cualquier atisbo de expresión; engaña, porque el engaño es aquello que es cierto.

La línea es, no obstante, muy delgada, casi imperceptible. Se entiende que a partir del 27 la academia se dejara deslumbrar por este flagrante anacronismo para restituir la memoria de Góngora y proclamar su modernidad. Algo que, sin duda, estaba lejos de ser cierto. La realidad de Góngora no era, por obvio que parezca decirlo, la realidad de la Europa finisecular, ni siquiera el archivo de su simulacro. Estamos en el siglo XVII. Esta realidad es un mundo en el que las desventuras amorosas de un hidalgo de provincias (su despertar bucólico tras el fracaso cortesano, la utopía pastoril, también en el final del *Quijote*: el sueño de un *afuera*) flirtean todavía con en el idioma imperial de la épica. Todo atisbo de legitimación pasaba, para la ideología dominante, por la articulación de este idioma: el de Virgilio, el de Ariosto, el de la ficción heroica; el que inspiraría, en parte, los mejores versos de Ercilla: el lenguaje prestigioso de la norma literaria peninsular<sup>10</sup>. Donde Quijano fracasa, sin embargo,

---

<sup>10</sup> Para todas las cuestiones relativas a la norma literaria vigente en España durante el siglo XVII, son imprescindibles los trabajos clásicos de Willard Fahrenkamp King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII* (Madrid, Silverio Aguirre Torre, 1963), y de José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español* (Madrid, Gredos, 1961). Puede consultarse también el artículo de Esther Lacadena, “El discurso oral en las academias del Siglo de Oro” (en *Criticón*, 41, 1988, pp. 87-102), y tampoco conviene perder de vista la “Bibliografía sobre justas poéticas” de Juan Delgado (en *Edad de Oro*, 7, 1988, 189-195). Existen estudios centrados en ejemplos regionales, como el de Pascual Mas y sus *Academias y justas literarias barrocas valencianas*, Kassel, Reichenberger, 1996. Para ilustrar el momento inmediatamente posterior, habrá que remitirse al libro de Jeremy Robbins, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II* (Londres, Tamesis, 1997). Las academias carecían del carácter normativo/institucional que el concepto de ‘academia’ implicará desde el siglo XVIII; precisamente por no haberse configurado la norma kantiana abstracta y arbitraria (contra, por ejemplo, el derecho natural), hablamos de academias, en plural, y no de academia, en el XVII. Ante la ausencia de una auténtica norma

Góngora intentará triunfar. Góngora es un segundo intento en esta dirección. Las *Soledades* significan la posibilidad de poner en boca un plantel petrarquista de personajes rústicos el lenguaje que cancela su existencia. De repente, encontramos al campesinado y a la burguesía gremial, en todo su espesor simbólico, hablando el lenguaje que los convierte en súbditos. No es, por tanto, que este lenguaje no represente la hegemonía ideológica del Estado absolutista, ni que delecte, en su versión burlesca, los “antivalores” (Jammes 1967 y 1980) que desafían esta hegemonía política e ideológica. Al contrario: el lenguaje barroco, que lubrica el *status quo* general, ha alcanzado tal grado de hegemonía que incluso aquellos a los que excluye son incapaces de no imaginarse a sí mismos encarnados en estos “valores”. En este sentido, como ya explicamos también, el lenguaje barroco – del que Góngora constituye un momento crucial – es un lenguaje inflacionario. Cualquier sujeto “libre” era también libre para imaginarse como detentador del capital simbólico de aquellos que lo relegaban a la poesía, como manifestación privada y por tanto virtual del poder (lo privado no está todavía totalmente separado de lo público hasta el XIX, cuando se establece en campo de inmanencia propiamente dicho, pero tampoco completamente fusionado a su dominio). La crisis económica había producido una burbuja literaria que expresaba el desfase entre el mercantilismo, como economía realmente existente, y cierto relato sustentador de la economía, que expresaba, a su vez, otras relaciones de producción. Esta burbuja crece y crece, abarcando a un espectro cada vez más amplio de letrados en España. Predeciblemente, la realidad no se correspondía (como la realidad misma se encargará de probar) con el paisaje descrito por esta burbuja literaria. La burbuja estallará, pero no antes de que existan predicciones sobre su estallido. Es por ello que el lenguaje de Góngora es contemplado como una anomalía en su “práctica”, aunque no necesariamente en su “teoría”. Los argumentos de sus detractores sirven, con mucha frecuencia, para demostrar lo contrario de lo que en principio quieren probar. El problema no era, pues, que la poesía de Góngora fuera teóricamente errónea. El problema era ese hueco que había entre la teoría y la práctica; es decir, la imposibilidad de que esta poesía se estableciera como norma académica general, por lo menos – como así fue – en España y durante los años en que Góngora escribe.

Aún con todo, sería falso o como mínimo inexacto decir que este “ideal de don Luis” (como lo llama el propio Jammes) nunca llegaría a triunfar. Con ‘triunfar’ me refiero a alcanzar un estatus normativo, a regular el nivel imaginario de las relaciones

---

literaria nacional, tenemos que cifrar la norma en la actividad de estas academias, reguladas por una legalidad interna y privada (el fiscal) y patrocinadas por la nobleza estatutaria en cenáculos convocados bajo la sombra del favor. Las academias son, por lo demás, omnipresentes: la valenciana Academia de los Nocturnos, la Mantuana, ante la que Lope de Vega lee su *Arte nuevo de hacer comedias*, la de Sevilla, dirigida por el marqués de Tarifa... Para comprender la norma literaria peninsular del XVII (el conjunto de constantes que definen el horizonte de expectativas de la poesía española en este momento histórico) es necesario comprender cuáles son los reglamentos implícitos al funcionamiento de estas academias, su constitución ideológica. La norma estará más cercana a las extravagancias de una criatura académica como Anastasio Pantaleón de Ribera que a la producción de sus excepciones (excepciones que, como se suele decir, confirman la norma o se someten a ella, en el sentido de que también son regulares). Robbins afirma a este respecto: “To judge or to characterize an entire century’s verse by the example of Góngora or Quevedo is seriously to misrepresent both *normal* practice and, more importantly, contemporary taste – including Gracián’s, whose *Agudeza y arte de ingenio* is always cited as the ultimate arbiter in matters of wit” (4).

productivas. Este éxito tendría lugar, sin embargo, lejos de España. Góngora no ignoraba este hecho; sabía, como tantos de sus contemporáneos, que sus posibilidades de promoción social pasaban por solicitar un acomodo en el aparato administrativo del Nuevo Mundo. Con ese fin escribirá sonetos obsequiosos, y a pesar de ello razonablemente legibles, al Marqués de Ayamonte, al que Felipe III había encomendado el Virreinato de la Nueva Castilla. Esta incursión en la poesía áulica no tendría el efecto deseado. Teresa de Zúñiga y Guzmán (Cloris, tal y como aparece retratada, junto a su hija, en sendos romances que Góngora le dedica en 1607 y 1611) instará a su esposo Francisco a declinar la oferta, entendiendo que lo contrario iría en menoscabo del nombre de la casa de Ayamonte, familia principal entre las familias principales de la nobleza onubense. Góngora ve así truncadas sus esperanzas de convertirse en el secretario del Virrey. Pero donde Góngora es derrotado, su lenguaje acaba haciendo insospechados estragos.

Si algo significaba América a principios del XVII era una tierra promisoría para buscavidas e hidalgos periféricos. Las colonias proveían, entre otras cosas, un acceso rápido a cargos que en España estaban reservados a la aristocracia patrimonial. Los miembros del, por así llamarlo, estamento letrado, conocen y celebran esta coyuntura. Algunos, como Cervantes y Salazar (del que luego hablaremos), consiguen su objetivo. Otros se quedan en el intento. De Cervantes – de Miguel de Cervantes – sabemos que no dejará de codiciar el gobierno de Guatemala hasta que la muerte se cobre su último aliento. Semejante ambición habría sido impensable, y por lo demás estéril, en las provincias peninsulares; América se había convertido en la condición de posibilidad del ascenso social. Allí, en el proceso de configuración de la ciudad colonial, las clases letradas se disputan los despojos de un Imperio en crisis. De hecho, las “clases letradas”, o el intento de fabricar la ilusión de una clase letrada, son el resultado y no la causa de esta disputa: en España no existía tal cosa como una clase letrada: existía una oligarquía escrituraria, que si necesitaba ejercer oficios letrados era sólo para ratificar un estatuto previo que la constituía de antemano. La aristocracia que detenta el poder subraya su propia caligrafía, caminar sobre sus propias huellas. Pero en América todo será diferente. La letra tendrá un valor fundamental, dependiente del que atesoraba en España<sup>11</sup>, pero cuantitativamente mayor. Multitud de recién llegados, pequeños hidalgos y burgueses en su mayoría, se instalan, ocupan secretarías, gobiernos y judicaturas. Después, ya instalados, elaboran estrategias de cohesión para distinguirse, por un lado, de la masa informe, iletrada, mulata, zamba o liberta, que delimita desde los últimos anillos el perímetro de la ciudad letrada; por otro, de la alta aristocracia peninsular, que ocupa los puestos de privilegio saltando sobre los que habían labrado su promoción en el interior de las instituciones virreinales. Surge, en este momento, la necesidad de identificar una norma autónoma para plantear cierta especificidad institucional ante la lejana dependencia de las instituciones españolas. Esta necesidad era más que comprensible,

---

<sup>11</sup> El libro de Ángel Rama nunca deja de subrayar lo suficiente hasta qué punto la letra era también esa arquitectura, esa dimensión simbólica que precedía a la escritura y en la que ésta se inscribía; ante el elenco de sujetos que escriben invectivas en las paredes encaladas para, recuerda Rama, cuestionar el nombre de Hernán Cortés, la respuesta de Cortés (“Pared blanca, papel de necios”) prueba ante todo una cosa: que el blanco es también un signo sustancial que significa por debajo de la ausencia. Es decir, que tanto las denuncias como su respuesta son, ya, la escritura de una especie de palimpsesto. La posibilidad de “aplicar un principio de tabula rasa” y “comenzar ex-nihilo el edificio” colonial (1984, 2-3) pertenece a un nivel de experiencia que sólo se puede pensar desde el empirismo y que nunca coincidió del todo con la realidad de la época.

puesto que los territorios americanos estaban supeditados a la autoridad metropolitana en un grado mucho mayor que otros virreinos europeos. En Europa, los Habsburgo tuvieron que llegar a un acuerdo con las aristocracias locales – siciliana, valenciana o napolitana – que normalmente reclamaban por derecho propio un monopolio de los cargos públicos. En América, sin embargo, la situación era distinta. El ejecutivo dependía fuertemente del Consejo de Indias, creado por el canciller piemontés Mercurino Gattinara, mientras que el poder judicial estaba delegado en las audiencias y controlado por magistrados peninsulares. Como consecuencia, se crea una norma alterna para codificar el lenguaje del nuevo aparato letrado, en el marco de un proceso semejante al proceso político que caracteriza la reforma del Consejo Real a finales del XV y principios del XVI. Reforma que había resultado en la sustitución de los grandes de España y sus decisiones conciliares por un aparato letrado profesional de burócratas-juristas que procedían de la pequeña y mediana aristocracia. Esta sustitución no podía llevarse a cabo sin la producción de los códigos pertinentes de estandarización, que corren paralelos a la formación de una poesía cortesana y a su progresiva asimilación al *itálico modo*, sin abandonar otros lenguajes poéticos que serán poco a poco absorbidos. Un efecto evidente de este proceso es la progresiva y muy lenta disolución del viejo tópico de las armas y las letras, arraigado en el *Sapientia et fortitudo* latino e importado de la poesía provenzal, todavía perfectamente vigente en el *prologus baenensis*<sup>12</sup> y recordado, después, en el *Quijote*. Que sea el Caballero de la Triste Figura el que lo enuncia prueba, o al menos sugiere, que a principios del XVII el *topos* corría el albur de convertirse en un anacronismo. Se trataba, repetimos, del lento proceso de desgaste que marcaría la sustitución de una nobleza guerrera y territorial (aunque desde luego no iletrada) por una aristocracia que cifraba su estatuto simbólico en la letra. Esto es, el paso imaginario de una nobleza guerrera (es decir, autárquica y de renta tributaria variable) a una nobleza letrada u oligarquía centralista que vive de pensiones fijas. En este contexto, si la norma literaria que define la racionalización de la máquina del Estado castellano es el *petrarquismo*, la norma que acredita la constitución de las instituciones coloniales a mediados del XVII es el *gongorismo*.

## 6.2 “Calurosa entre academias frescas”: Góngora en América

### 6.2.1 Góngora y Espinosa Medrano.

demostrar esto nos empujará a tomar varios desvíos. El primero es Espinosa Medrano. El *Apologético*, la más notable defensa de Góngora en el Barroco, se escribe en 1662, treinta y cinco años después de la muerte del cordobés, cuando el debate en torno al gongorismo había palidecido ya y la intervención del propio Manuel Faria e Souza había caído en el olvido. Por supuesto, Espinosa Medrano busca con su discurso situarse en el mapa de la ciudad letrada (*legitimarse*, es decir,

---

<sup>12</sup> El tópico ya aparece en textos medievales como, por ejemplo, en el Libro de Alexandre (personificado en el monarca). En el *Cancionero de Baena* la gran influencia es la francesa, heredera de la tradición provenzal, donde ya se encuentra el caso de nobles escritores, que combinaban el ejercicio de ambas artes (Ejemplo claro es Guilhem de Peitieu, VII conde de Poitiers y IX de Aquitania, considerado como el primer trovador).

leerse a sí mismo – *lego, legis, legere*: leer); para ello, asume a Góngora como bandera propia y enarbola su legado contra los ataques de un intelectual peninsular: Faria. Este pasaje suele ser leído como una reivindicación identitaria, lo que es, hasta cierto punto, obvio. No son tan obvias, sin embargo, las circunstancias que la hacen posible. Faria es portugués y Portugal había dejado de ser parte de la unión ibérica en 1640. Ni siquiera representa a una autoridad metropolitana. Lo que sí representa, sin ninguna duda, es la norma clasicista/petrarquista imperante en Portugal en el momento en que Faria escribe (su invectiva se basa en una comparación constante y constantemente desfavorable de Góngora con Camoens), norma que todavía era posible identificar con el desarrollo de una autoridad letrada en la Corte peninsular, injerta en la maraña ideológica del Renacimiento, cuya continuidad constituía el verdadero centro de poder político en España. Espinosa Medrano opone a esta norma la norma de Góngora, que ciertamente no era menos “peninsular” que Faria, Garcilaso o Camoens. Esto es posible porque la norma colonial se inscribiría en el palimpsesto peninsular con la firma de Góngora. Por esta razón Espinosa Medrano defiende no sólo la legitimidad de la poesía gongorina, sino, increíblemente y mucho más allá, su *naturalidad*. De este modo, cuando el cuzqueño tenga que defender el hipérbaton, lo hará en los siguientes términos:

Lo que importa advertir mucho es que esta colocación (llámese o no latamente hipérbaton) es tan genuina y natural a la numerosa fábrica del verso, que aun el nombre de verso (como dice Gregorio Sabino) se derivó de este revolver los términos, invertir el estilo y entreverar las voces. *Stylus saepe vertendus est, ut inde nominatus esse versus, perhiberi posse vedeatur, quod dum fiunt varie hunc, atque illuc vertantur*. [El estilo es a menudo invertido, por lo cual es también llamado verso, y, parece poder afirmarse, son hechos con diversos matices y hasta retorcidos]. Tan lejos está la inversión de las voces, tan distante de viciar los versos que en ellos no es tropo, sino alcurnia; no es afeite, sino facción; no defecto, sino naturaleza (42).

Espinosa Medrano expone una tesis que hoy resultaría difícilmente verosímil: que los hipérbatos de Góngora (con sus abruptos encabalgamientos, con su manera de separar, hasta por tres versos, el determinante del sustantivo determinado: “Esta, pues, desde el glorioso / umbral de su primer lustro, / niña la estimó el Amor / de los ojos que no tuvo”) forman parte de una escritura natural o literal: la manera misma en que se habla y se escribe en América. Los textos de Góngora no son, para Espinosa Medrano, “retóricos”. Creo que aquí el riesgo reside en pensar que esto es una exageración igualmente “retórica” o un tropo sin valor referencial. La afirmación debe tomarse, sin embargo, muy literalmente; cuando el Lunarejo afirma que la escritura de Góngora no es retórica no está exagerando, sino en la medida en que esta exageración es estrictamente normativa. Dentro de una norma dictada por el estándar de la poesía de Góngora, el *Polifemo* podía entenderse como un texto perfectamente literal, de semejante forma a como el presunto estilo llano o natural que identificamos con el Renacimiento sólo era natural para la norma que regía su legibilidad. Aquí se dibuja una aparente contradicción. El carácter de exterioridad relativa<sup>13</sup> que la poesía de

---

<sup>13</sup> Ya explicamos en los capítulos anteriores lo que significaba esta relativa exterioridad: la inversión de una norma, la norma petrarquista, que como inversión dependía finalmente de la norma misma. Eso no significa que la poesía de Góngora, Villamediana, Soto de Rojas, Trillo y Figueroa o Pantaleón de Ribera fuera un estilo “marginal”. Al contrario: significa que esta rama de la poesía cultista, como las otras (y por supuesto que nos podemos remontar a Mena), siempre constituyeron una unidad de la norma como patrimonio simbólico de un *status quo* basado en el linaje. En cambio, y esta es la clave de todo, nunca sucedió en España lo que sucedió en América: nunca el cultismo barroco – marca, en efecto, del linaje – se pudo

Góngora presentaba con respecto a la norma peninsular (y que después se erigiría en corriente *mainstream* con Calderón) prueba que esta norma seguía, en gran medida, sujeta a los cánones renacentistas. Góngora escribe todavía bajo una norma petrarquista; por eso su poesía levanta ampollas en España y por eso, indudablemente, su escritura se basa en la irrisión del legado imaginario del petrarquismo (recordemos que Góngora dice, en su romance de Leandro y Hero, que prefiere encontrarse con un toro suelto que con un verso suelto de Boscán). Se puede decir con toda justicia que la poesía de Góngora no es, todavía, propiamente gongorina, porque se recorta todavía sobre sus propios límites. En cambio, Góngora en América constituye ya en sí toda una norma poética. De ahí que la opacidad pueda leerse como un atributo de la transparencia. De ahí, también, su carácter radicalmente conservador en las colonias. Pues hay que consignar un hecho importante. Espinosa Medrano, en su defensa del hipérbaton como bandera poética del gongorismo, no sólo se está, como suele decirse, “apropiando” de una tradición peninsular para desmarcarse de la Península (en este caso del portugués Faria), sino que, al hacerlo, está también apelando a la necesidad de un lenguaje hermético, que reproduce en el nivel ideológico la máquina burocrática del organicismo y su carácter cerrado con respecto a las formaciones sociales emergentes. Pero la cosa no termina ahí; la invocación – seguramente intencionada – de etimologías improbables, la postulación de que todo verso es, por razones rigurosamente naturales, su *reverso*, está planteando que el lenguaje de Góngora es natural e imita el orden – también natural – de esa sociedad hermética. La etimología no es, al fin y al cabo, más que el linaje de las palabras. Ésta es la gran diferencia entre el lenguaje de Góngora en España y el gongorismo en América. Donde en España Góngora intenta, sin saberlo, desnaturalizar la norma (esto es, hacer visible su artificialidad, su carácter de artefacto ideológico), en América Latina este intento constituye un lenguaje naturalizado. Si la letra, en España, es una manera de mostrar y demostrar el linaje, el tejido simbólico de la sangre, en América la letra tiende a imponerse, impresa sobre la piel, como único signo verdadero y realidad natural de las marcas sociales. De ahí la constatación, el interés por constatar, que este lenguaje ingenioso no es apariencia o contingencia (tropo), sino *alcurnia* (claramente: “no es tropo, sino alcurnia”). Es decir, que el ingenio es una cualidad consustancial a cierto tipo de espíritu privilegiado al que tanto Góngora como el Lunarejo pertenecen, y sus oponentes, funcionarios de palacio forjados en los códigos peninsulares, indios y nuevos ricos, comerciantes, ganapanes y buscavidas, no. Este ingenio no se puede comprar o vender, como se compraban y vendían las prebendas reales, censos o juros; no se podía adquirir como se adquirirían los méritos que acreditaban a la nueva nobleza pecuniaria; el ingenio era o debía ser el nuevo signo letrado de esa alcurnia que una vez representara la sangre. Nacía la posibilidad de la modernidad en América Latina, enredada en las formas más fatuas del oscurantismo medieval.

Tal vez lo más increíble de esta retorcida defensa del lenguaje gongorino, lo más singular en cuanto al auge y los estertores del Barroco en América, es que esta defensa se pronuncie en términos de *naturaleza*, que pase con tanta facilidad de la dificultad, de los tropos y oropeles, de los afeites y trampantojos faciales, al rostro

---

postular como un elemento natural al lenguaje (Espinosa Medrano) y consustancial a la naturaleza misma del hombre americano, dando lugar en adelante al mito de “lo barroco americano” en sus diferentes encarnaciones: neobarroco, real maravilloso, etc. En otras palabras: en América, a diferencia de la Metrópoli, Góngora serviría para vehicular los intereses de las burguesías criollas, su diferencia radical. Y esto era posible en virtud del carácter de exterioridad relativa (de ejercicio de una ‘doble distinción’) que la poesía *nueva* ya tenía en Europa.

desnudo (“no es afeite, sino facción; no es defecto, sino naturaleza”). Es decir: en consonancia con esa tendencia regresiva de la transición a señalar lo público de lo privado, la poética Barroca *ya decía* que las apariencias son signos exteriores de una realidad sustancial interior. De ahí la necesidad de subrayarla; las cicatrices en la cara de Pablos o de Celestina son la marca de su infamia, lo mismo que sus disfraces sólo pueden ser *disfraces de su desnudo*, signos de su vacío. Pero lo que la poética barroca no decía era que estos signos *fuera*n la realidad sustancial a la que en última instancia se referían, su rostro desnudo. Que el maquillaje fuera la forma misma de la cara. Espinosa Medrano supone pues un giro fundamental. Pero ese paso adelante no es, todavía, la enunciación de una *tabula rasa* sobre la que levantar el edificio de la conciencia criolla. No lo es, específicamente, porque constituye al mismo tiempo un paso hacia atrás. Un regreso a un escenario conocido: el de la ideología de esa primera burguesía europea que habitualmente se identifica con el “Renacimiento” y que, en efecto, produce una primera noción de naturaleza humana. Ésta no es, todavía, una imagen igualitaria del hombre. Se trata de una literalidad que sigue amparada en la letra, por la que uno escribe para demostrar que *ya está escrito*. La diferencia es que lo que antes estaba escrito, ahora se escribe. La constitución de una élite letrada en América Latina tiene, pues, un doble filo. Por un lado, un regreso a las coartadas ideológicas que habían sustentado a las castas dirigentes del Absolutismo en el XVI; por otro, el nuevo escenario que este regreso concibe, sentando las bases para la emancipación de esa norma institucional que se administraba desde los centros de poder metropolitanos. Por lo demás, no debe sorprendernos que el Barroco (que era, en gran medida, una negación de los presupuestos del Renacimiento) se manifieste en sus términos. Podríamos decir, en la más pura lógica hegeliana, que aquello que se negaba era una parte constituyente del resultado de su negación. Por eso es importante conservar una cierta panorámica de la unidad – llena de contradicciones – de ese largo proceso que llamamos Transición. Dentro de este proceso, lo que parecía un gesto conservador, producía las condiciones de posibilidad de una conciencia criolla y de una cultura de la promoción social en América Latina, y viceversa.

### 6.2.2 *Del centón a la parodia.*

Esta posibilidad se vislumbraba, con todo, todavía lejana en el XVII. La norma gongorina dominaba, en general, el paisaje ideológico de las colonias. Es cierto que el idealismo italiano había irrumpido con fuerza en América, cultivado por la avidez de los nuevos letraheridos – hidalgos y burgueses, principalmente – que buscaban fortuna literaria en el Nuevo Mundo. El caso de Gutierre de Cetina, que forja madrigales en México, puede ilustrar esta irrupción. La Academia Antártica de Perú también, aunque se trata de un caso más complicado, como después veremos. Vencido el siglo XVI, esta corriente sufre un eclipse fundamental. Se puede decir, con Leguizamón, que “salvo contadas excepciones, no hubo en Hispanoamérica una literatura clásica” (104). Esta posibilidad fue sepultada por una temprana y persistente tendencia al culteranismo. ¿Cuál es la vía de entrada del culteranismo en América? Los “Registros de naos” y las licencias del Santo Oficio ofrecen sendos caminos para rastrear esta aparición en escena. En un embarque de 1598 a la ciudad de San Felipe de Portobelo llegaron 84 colecciones de romances; tres años después, en otro envío a la misma ciudad, se cuentan 81 cajas llenas de romanceros. Góngora era el autor más

antologado en estos volúmenes, con una considerable ventaja sobre sus más inmediatos perseguidores (por ejemplo, sobre Quevedo en las *Flores de poetas ilustres* de 1608). Pero su influencia no se limita a misceláneas impresas en España, ni mucho menos a la relativa gloria de que habían gozado los romances en la metrópoli. Se extiende a la oratoria, a la poesía religiosa, al sermón y a la organización de certámenes y justas literarias que, en América, van a tener un carácter excepcional. Su excepcionalidad radica en las bases mismas del concurso. Los participantes compiten bajo la condición de escribir poemas compuestos exclusivamente a partir de versos de Góngora. El *Triunfo Parténico* de Sigüenza y Góngora – pariente lejano, a la sazón, del poeta cordobés – recoge uno de estos certámenes, celebrado en la Universidad de México en 1682. Desde su pórtico queda muy claro lo que el prontuario novohispano exige: “una canción de cuatro estancias, imitando la de Góngora que comienza *En roscas de cristal serpiente breve* [...] y han de ser centones sacados del mismo Góngora sin que se tome ni un verso entero y anotando a ambos márgenes el poema y el folio de donde se tomó el hemistiquio” (Carilla, 40). Francisco de Ayerra y Santa María gana uno de los premios del certamen, con una canción que arranca ripios, por cierto, a la edición de las obras de 1654 y que Carilla transcribe así:

(Son. f. 8)	Poniendo ley al mar / robusto pino	(Son. f. 15)
(Son. f. 3)	velero bosque de árboles, / al viento,	(Son. f. 6)
(Sol. f. 32)	que lo trata de imperioso, / alado roble,	(Son. f. 159)
(Son. f. 55)	en campo azul / del líquido elemento	(Sol. f. 174)
(Son. f. 3)	desata montes / de inquieto lino	(Son. f. 3)
(Sol. f. 55)	de escollos mil / no hay cabo que no doble	(Sol. f. 154)

Alonso Ramírez de Vargas gana el segundo premio con esta otra canción:

(Can. f.42)	Con naval pompa / que inquieto lino	(Son f. 3)
(Son f. 3)	velero bosque / aun contra el viento armado	(Sol. f. 18)
(Sol. f. 169)	la proa diligente / en poca arena	(Sol. f. 18)
(Sol. f. 169)	no sólo dirigió /descaminado	(Son. f. 9)
(Com. f. 224)	el príncipe troyano / peregrino [...]	(Son. f. 7)

Sería un error, sin embargo, pensar que la hegemonía del gongorismo en América se retrasa hasta el final de siglo. De 1654 data un festival del mismo ciclo, celebrado también en la Real Universidad de México y auspiciado, esta vez, por el licenciado Juan de Guevara. No hay ninguna razón tampoco para pensar que éste fuera el primer concurso de la serie; antes bien, al contrario: el hecho de que la escritura literaria se identifique ya a mitad de siglo con la escritura gongorina, prueba, como mínimo, que esta moda estaba ya muy rodada. Con mayor o menor explicitud, los certámenes de impronta gongorina estaban en marcha ya desde, probablemente, la segunda o tercera década del siglo (Carilla encuentra vestigios de un festival similar de 1633 y Bernardo de Balbuena muere en 1627, el mismo año que Góngora). La literatura consistía exactamente en el manejo de este patrimonio simbólico. Si con Góngora se trataba de escribir difícil, la dificultad ahora estribaba en escribir como Góngora. Esto significaba, a la vez que una doble dependencia, un doble desafío. Quien quiera percibir en el ejercicio de la mezcla de hemistiquios un subterfugio para *facilitar* la composición de los centones, cometerá un error de cálculo. La práctica del rompecabezas era contemplada por los poetas justadores como una complicación añadida a la complicación de reconstruir lo que ya estaba escrito. Hay que notar,

además, que la fragmentación respondía a los imperativos más elementales de la poética gongorina: implementar la posibilidad del hipérbaton era el primero de todos ellos, como ya hemos visto en Espinosa Medrano. En otras palabras: estos poetas no sólo incorporaban en sus centones el léxico y la iconografía de Góngora, como pudiera ser el caso del citado Balbuena, sino que además repetían consistentemente sus patrones sintácticos tortuosos, sus dislocaciones y sus hemorragias. Existen, por lo demás, ejemplos de poemas escritos íntegramente con versos completos entresacados del corpus de Góngora. A Salazar y Torres se debe la *Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora*, sólo superada en el capítulo de las curiosidades por el centón en que *Describe la visión del capítulo doce del Apocalipsis con solos versos mayores de don Luis de Góngora, siguiendo el método de sus Soledades*:

Si arrebatado merecí algún día	(Pan. verso 1)
tu dictamen, Euterpe, soberano	(Pan. verso 2)
solicitando en vano	(Sol. 2ª verso 148)
las alas sepultar de mi osadía,	(Sol. 2ª verso 149)
audaz mi pensamiento	(Sol. 2ª verso 137)
su canoro dará dulce instrumento	(Sol. Ded. verso 35)
sol de la ninfa un tiempo, ahora caña	(Sol. 2ª verso 831)
si ya la erudición no nos engaña	(Poesías verso 51)
émula de las trompas su armonía	(Pan. verso 5)

Como sabemos, las *Soledades* eran una fuente irrenunciable de la poesía barroca de Indias, pero llama más la atención que se proclamen su *método*, es decir, la manera preceptiva en que, durante aquellos años, los poetas escriben poesía en América Latina. Conceptos como *imitatio* o ‘manierismo’ resultan insuficientes y conceptualmente tibios para definir lo que está sucediendo en el Nuevo Mundo. Si la literatura es ahora la escritura de lo que ya está escrito, es precisamente porque trasplanta en América la economía del favor que engrasaba las relaciones sociales en España, pero con un carácter distintivo que favorece la autonomía de su propio circuito de promoción. Salazar y Torres es un claro caso de la gestión de ese favor a través de los códigos letrados del Virreinato. Amigo y confidente del Virrey y Duque de Albuquerque, había participado, como éste, en el certamen de 1654, celebrado en la Universidad de México; Salazar conseguirá recorrer el camino inverso, volver a España, escalar peldaños en los mentideros cortesanos (destacando en diversos juegos florales) y convertirse, merced a un nombramiento de su valedor, por entonces Virrey de Sicilia, en capitán de armas de este reino. Pocos ejemplos hay tan nítidos de la manera en que funcionaba en el siglo XVII esta dicotomía armas/letras; pocos ejemplos tan prácticos de su simetría ideológica y de su interconexión.

Casos particulares aparte, lo que llamamos poesía colonial en este momento está indisolublemente vinculado al ejercicio de un código letrado alternativo a la norma peninsular, pero forjado en las querellas poéticas de la Península: el culteranismo. Esta apreciación debe ser tenida en cuenta para valorar en su justa medida la producción poética del Barroco americano, que con no poca frecuencia está sujeta al linchamiento crítico y a la incomprensión. Carilla tilda de “artificioso” (“romper de versos vivos para componer versos muertos”) o de mero “juego” el trabajo de estos poetas; en varias ocasiones, incluso, pone en duda que estemos hablando de poesía. A propósito de Salazar y Torres, explica: “Flaca muestra, sus artificiales estrofas constituyen un paciente y erudito ejercicio extendido de España a la colonia. No busquemos poesía en esta labor; el centón, vanamente forzado, nos lleva en cada

verso al lugar de donde no debieron salir” (39). Más adelante, refiriéndose al *Triunfo Parténico*, añadirá: “No vale la colección más que como documento: difícil es hallar en estas obras rastros de poesía” (40). Algunos críticos (José Pascual Buxó, 1960; Rosa Perelmuter, 1982) ya notaron que esta actitud marca una clara continuidad con los hábitos del viejo casticismo. Ocurre que mientras el gongorismo era poco menos que una aberración literaria, los poetas coloniales que lo practicaban eran meros nombres añadidos a un catálogo de lo execrable; después, cuando el veintisiete hubo devuelto a Góngora el prestigio poético perdido, los gongoristas americanos quedaron reducidos a meros versificadores de su éxito.

La cuestión adquiere otro relieve, sin embargo, si la formulamos de la manera correcta: no se trataba de que los centonistas hicieran buena o mala “poesía”, sino de qué norma literaria era la norma literaria que estos centones trataban de reflejar y de consolidar. Desde el punto de vista de la norma literaria peninsular, efectivamente esto no era poesía: no era, como cabía esperar de la norma italianizante/petrarquista, expresión directa de un sujeto; antes bien era “expresión” del andamiaje simbólico sobre el que el edificio del sujeto se habría de erigir. Un sujeto que *se* tiene que expresar y que no tiene nada que expresar, porque no es propiamente, todavía, un sujeto. Las censuras modernas de Góngora suelen insistir en precisamente en este punto: su falta de “contenido”. Cuando Góngora tiene que crear un simulacro de eso que modernamente llamamos contenido, lo hace a través de la parodia. Lo que parodia no es ni más ni menos que la norma, una norma, además, en franco deterioro: cuadros pastoriles, relatos caballerescos, mitologías gastadas del petrarquismo. De esto es de lo que habla Góngora, por lo menos en apariencia. Pero que su posibilidad de decir algo pase por la parodia de la norma sigue elucidando, ante todo, un hecho: su dependencia de esa norma. Por eso el Góngora serio, el Góngora que no se puede decir *directamente* tiene que decir la opacidad. Lo que expresa es aquello que le tapa. Este drama sucede, repetimos, en virtud de una convivencia conflictiva con una norma todavía en vigor, que hace posible el proceso contrario: la parodia del lenguaje gongorino. Desde las academias peninsulares no sólo no se venera siempre, sino que en ocasiones se parodia a Góngora; muchas veces se trata de desnudarlo, de perforar su opacidad para sorprender entre bastidores al sujeto de esa ruina verbal: Góngora, racionero catedralicio y jugador empedernido, adicto a los naipes. Con este gesto se trata, obviamente, de hacer valer la norma. Así sucede en el siguiente poema de Castillo Solórzano, del que extraemos este fragmento:

#### FÁBULA DE POLIFEMO DIRIGIDA A LA ACADEMIA

Estas que me dictó rimas burlescas  
jocosa, si no culta musa mía,  
o calurosa entre academias frescas  
pues que páramo sois a medio día  
ya en salas más holgadas que tudescas  
calzas, o en anchurosa estancia fría,  
dedico a vuestro cónclave discreto  
si aplauso merecieren sin aprieto.  
Así el planeta robador de Clicie  
genitor del diamante y del topacio  
que dora la mundana superficie  
en cuanto ocupa el safirino espacio  
conceptos de su cholla desperdicie

al poeta de ingenio más reacio  
para reparación del menosprecio,  
que atentos me escuchéis, pues canto recio.

Arellano y Roncero anotan: “Todos los poemas de *Los donaires del Parnaso* de Castillo son poemas de academia. Este poema es parodia de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* de Góngora, algunos de cuyos versos imita muy de cerca, desde el principio gongorino” (2002, 261). En efecto, Castillo representa a una academia que en ese momento muy bien podría encarnar Lope, que le dedica serios elogios en *El laurel de Apolo*, o su propio amigo Jáuregui, que también se acuerda de los *Donaires* en el *Orfeo en lengua castellana*. Pero la cuestión aquí es lo que este pórtico del poema intenta enmarcar, que no es otra cosa que la palinodia de un Góngora humillado (“que atentos me escuchéis, pues canto recio”) y, sin embargo, ridículo (“en cuanto ocupa el safirino espacio”) ante la academia que le otorga un lugar exterior (el “páramo” a mediodía: el teatro de su frialdad o insulsez). En efecto, lo más reseñable de este fragmento es, como notan los editores, el hecho de que no se separe demasiado de cierto principio gongorino. Esto prueba hasta qué punto el gongorismo era un idioma carente de prestigio *per se*: podía servir solamente para apuntalar su propia parodia. Lo mismo se puede decir de este poema de Lope:

#### CONJURA UN CULTO Y HABLAN LOS DOS DE MEDIO SONETO ABAJO

“Conjúrote, demonio culterano,  
que salgas deste mozo miserable,  
que apenas sabe hablar (¡caso notable!),  
y ya presume de Anfión tebano  
Por la lira de Apolo soberano  
te conjuro, cultero inexorable,  
que le des libertad para que hable  
en su nativo idioma castellano”.  
“¿Por qué me torques bárbara tan mente?  
¿Qué cultiborra y brindalín tabaco  
Caractiquizan toda intonsa frente?  
“Habla cristiano, perro” “Soy polaco”.  
“Tenelde, que se va” “No me ates, tente.  
Suéltame”. “Aquí de Apolo” “Aquí de Baco”.

Donde, nuevamente, y bajo el subterfugio de un exorcismo literario, se increpa a Góngora a “salir” del cascarón de su lenguaje; se apela, por tanto, a la transparencia, como norma a la que Góngora se tiene que someter. Al hacerlo, no hay que olvidar que Lope ya ha teorizado esta norma en su *Arte Nuevo* y le ha aplicado el barniz populista que requería su incorporación al programa de las oligarquías del Estado Absolutista. De acuerdo con este programa nacional, todo hipérbaton debe ser considerado de repente como una lengua extranjera, como un barbarismo: “¿Por qué me torques bárbara tan mente?” es un hipérbaton burlesco que incluye el latinismo “torques”, *torturas* (nada que ver con el nombre del torturador inquisitorial Torquemada: el azar es ocurrente). Hablar otra norma – norma literaria, norma lingüística – significa inmediatamente hablar lenguas, es decir, estar endemoniado. Significa no hablar “su nativo idioma castellano” o “cristiano”; no hablar en absoluto,

ladrar (como los perros = ‘judíos’) o hablar el idioma de luterano (culterano = luterano). Ésta es la lógica que subyace al poema. Una vez más, hasta que no examinamos el conjunto de supuestos que inspiran el anticulteranismo, no podemos empezar a comprender qué novedad impone el lenguaje de Góngora. Y hay una cosa clara: una de las prioridades, quizá de los móviles inconscientes de este lenguaje, es constituir otro idioma, otra literalidad: escapar al programa socializador de la Contrarreforma. Leer a Lope nos ayuda si cabe a comprender mejor cómo es posible que Góngora llegara a vehicular precisamente esto – otra norma – en América Latina.

De manera que el lenguaje de Góngora no sólo era parodiado, sino que era en ocasiones el instrumento de la parodia de los propios textos gongorinos en España. Postularé que tal cosa no fue ni podía ser posible en América. Es tremendamente complicado encontrar textos que parodien a Góngora desde el otro lado del Atlántico, donde el propio gongorismo pugnaba por instituirse en lo normativo. Para encontrarlos, hay que acudir a textos más o menos marginales de autores que vivieron a caballo entre los dos continentes, como es el caso de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, español involucrado en negocios ultramarinos, que le escribe el siguiente epitafio a Góngora:

EPITAFIO A UN POETA CÓMICO, DURÍSIMO EN LOS  
EN LOS VERSOS Y MELANCÓLICO EN LOS  
CONCEPTOS

Si es que a pie vas, caminante,  
tan duro está este lugar  
que te podrás lastimar:  
no pases más adelante,  
    que éstas que miras no son  
piedras. A más te aventuras:  
coplas son y coplas duras;  
despearaste peón.

No hay, sin embargo, ni rastro de un “estilo” cultista y sí cierta melancolía en la parodia que lo aproxima a lo parodiado. Pero antes de recrearnos con las excepciones, empecemos por considerar algunas generalidades. Hay toda una explicable tradición de sonetos satíricos novohispanos (la mayoría anónimos) contra los caballeros pelones y gachupines peninsulares que arramblaban con todo lo que por derecho propio correspondía a las primeras generaciones criollas; de hecho, hay una riquísima tradición satírica americana (Oquendo, Terrazas, Caviendes y el Ciego de la Merced), tradición plasmada por lo común en sonetos de muy cuidada factura, pero apenas existe – como sí existirá en España – una tradición paródica en las colonias. Aquí es donde Góngora impone su opacidad: mientras Góngora se recorta sobre otra norma que determina y configura su existencia, una norma de la que puede acercarse y alejarse cómodamente (porque parodiarla es aceptarla); mientras Góngora escribe sobre un palimpsesto y se dedica a borrar las huellas que va dejando, los poetas americanos que lo siguen escriben directamente bajo el dominio de esta norma que ya no es una norma *otra*, porque pueden pretender que se trata de una escritura natural. En este contexto, la parodia es un artefacto, no voy a decir imposible, pero sí irrelevante. Cualquiera que se asome a los versos de Mateo Rosas de Oquendo puede comprobar que sus intenciones están lejos de la mofa y que su retrato de la naturaleza americana es auténtico, a la par que *ordenadamente gongorino*:

Así las cumbres más altas  
con derechas puntas entren  
a competir con los cielos  
tus copados pinos verdes.

Cualquiera, asimismo, que lea la *Canción a la vista de un desengaño* del mexicano Bocanegra terminará por comprender que su *imitatio* del Polifemo no es, en este punto, una imitación del Polifemo de Homero, sino del de Góngora. Muy evidente es, también, el culteranismo de Luis de Tejada, también Luis y también cordobés (aunque de la Córdoba argentina), autor de un romance, el *Peregrino en Babilonia*, que recuerda sin dificultad a la *Fábula de Píramo y Tisbe*. ¿Habrá que recordar que, mientras que muchos poetas peninsulares (¡incluido Góngora!) se siguen encomendando a las musas del clasicismo, los poetas americanos inmediatamente posteriores invocan al Homero español? Y estoy pensando en el puertorriqueño, es decir, en el que alguna vez podremos llamar puertorriqueño Francisco de Ayerra y Santa María, profesional de los concursos culteranos, que se expresa de la siguiente manera: “erudita enciclopedia de las floridas letras, y tanto que de él [...] se puede decir: *legi deest quid quid ab hoc, contingerit ignoraxi*” (Carilla, 41).

Algo parecido ocurre, ahora que nos aproximamos a las musas, con la épica. ¿Cuáles son las diferencias estilísticas entre la *Araucana* de Alonso de Ercilla y el *Arauco domado* de Pedro de Oña? Muchos críticos han notado divergencias no sólo temáticas, sino también fundamentalmente formales, en dos poemas que, al fin y al cabo, relatan el mismo evento – la conquista de Chile – y que están muy próximos en el tiempo y en el espacio. De la Campa y Chang Rodríguez las describen así: “En suma, el tono es claramente distinto [...] En Ercilla, fuerte, ceñido, heroico, como producto de un impulso épico; en Oña, más blando, suave, con mayores dosis de lirismo y con un trabajo minucioso y personal de la forma artística” (163). No parece, sin embargo, que la virilidad o la capacidad de inyectar un soplo épico a sus versos constituyan un nivel causal bien definido, como tampoco parece sencillo probar que el trabajo de Ercilla fuera menos minucioso o careciera de “personalidad” en la elaboración de esa “forma artística”. La diferencia habría que situarla al nivel de las distintas normas que imperan en dos ámbitos ideológicos y académicos separados. Ercilla se sitúa en el marco de la norma renacentista/humanista (de ahí su sesgo distintivo en cuanto a la representación, más o menos favorable y siempre idealizada, del pueblo mapuche), mientras que Oña supone un caso muy prematuro de lo que acabará cuajando en esa norma barroca americana cuyo modelo habrá de ser, desde muy temprano, Góngora. Sólo hay que echar un vistazo al *Arauco domado* y dejarse persuadir por las similitudes:

El bélico frisón se lozanea  
del ronco tarantántara incitado,  
y el polvo con la pata levantado  
el espumoso rostro polvorea;  
en bello alarde a guisa de pelea  
se representa el práctico soldado,  
y el mílite bisoño se señala  
para llevar la joya de la gala.  
(vv. 28-35).

Este cuadro de un ritual guerrero ilustra todas las tentaciones del gongorismo: cultismos léxicos (bélico, mílite), hipérbatos (“y el polvo con la pata levantado”), adjetivación esdrújula, composición de verbos por derivación (lozanea, polvorea), etc. Pedro de Oña, que guardaba una obvia familiaridad con los romances de Góngora y a quien después elogiará, por esta razón, Espinosa Medrano, es un poeta que se había formado y que se desenvolvía en el seno de las instituciones virreinales. Nacido en Angol, actual Chile, educado en el Real Colegio de San Martín de Lima, de la orden jesuita, su vida estaría marcada por el intento de escalar posiciones en el organigrama virreinal. Desde temprano se avino a estrechar lazos con la poderosa familia de los Hurtado de Mendoza. La escritura del *Arauco domado* responde a su necesidad de ensalzar a la figura de García Hurtado de Mendoza, gobernador de Chile e hijo de Andrés, tercer virrey del Perú, que había salido mal parado del relato marcial de la *Araucana* de Alonso de Ercilla. El *Arauco* nace por encargo en 1596 para corregir la *Araucana*. Ercilla, por el contrario, se había formado íntegramente en Europa, y no llegará a América, movido por la curiosidad, hasta que no conozca en Londres a Jerónimo de Alderete en 1555. Hasta entonces y para siempre, Alonso de Ercilla es un intelectual peninsular que acompaña a Hurtado de Mendoza en las campañas de la conquista de Chile y que regresa a España para contarle de la única manera que podía hacerlo: a través de una narrativa humanista.

### 6.3 La génesis de la norma.

Pero todavía no hemos explicado la cuestión del “estilo”. ¿Qué hace que dos relatos simétricos – uno, cantado por Ercilla; otro, dictado por García Hurtado de Mendoza –, dos narraciones contadas por testigos de un mismo acontecimiento acaben resultando tan extraordinariamente disímiles? En otras palabras: ¿cómo se forja la norma literaria que distingue la producción poética americana de aquella que se cocina en España con los mismos ingredientes? ¿Cuál es la génesis, qué determina el proceso de asimilación de esta norma americana a la práctica poética del gongorismo?

Retrocedamos en el tiempo. Es cierto, como comentamos antes, que existió una primera poesía colonial humanista, en ocasiones laicizante, durante la primera y parte de la segunda mitad del XVI. Durante aquellos años las instituciones educativas están en manos de diversas órdenes religiosas, siempre lideradas por los franciscanos, que sustentaban el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco para niños indígenas. “En él, el primer maestro de retórica fue fray Juan de Gaona, alumno distinguido de la Universidad de París y brillante maestro de las de Burgos y Valladolid. No es el momento de hacer el recuento que el magisterio de éste y otros frailes produjo entre los indios” (Osorio Romero, 65). Sin embargo, este magisterio fue providencial para las primeras generaciones criollas, que se instruían en compañía de jóvenes indígenas apadrinados por las órdenes. Entretanto, en 1553 se funda la Real y Pontificia Universidad de México. Francisco Cervantes de Salazar, discípulo de Luis Vives, pasará a detentar la cátedra de retórica e instituirá las *Exercitationes linguae latinae* de su maestro como manual. Las *Exercitationes* son una versión castellana y algo desnatada de las *Colloquia familiaria* erasmianas, pero mantienen parte de su presencia original. Cervantes de Salazar no era precisamente un hombre preocupado por los derechos de la población indígena, como transparenta su *Crónica de Nueva España*: “Son pues los indios, en general, pusilánimos – sic –, no tienen cuenta con la

honra, poco deseosos de adelantar su honra y nombre y opinión; tan dados a cerimonias, que a esta causa afirman muchos descender del linaje de los *Judíos*” (35). Sin embargo, y aunque la creación misma de la universidad respondía a la necesidad de satisfacer los intereses de las clases letradas, su presencia no amenazaba la existencia misma de una educación pública y universal. Los estatutos de la Universidad de México no prohibían, al menos en principio, el ingreso de indios y mestizos en sus clases, por más que tampoco se preocuparan de incentivarla.

Fue el relevo de órdenes lo que marcó un giro claro en lo que supondría el establecimiento de una norma letrada. Parece obvio que las élites nobiliarias no estaban conformes con esta aparente “democratización” inicial de la enseñanza. En 1572 llegan a la Ciudad de México los jesuitas. Allí fundan, en 1574, el primero de una larga lista de “Colegios”, el Máximo de San Pedro y San Pablo. Estos colegios multiplicarían sus sedes, primero a lo largo de la geografía del virreinato y después, poco a poco, en el resto de las capitales americanas. Los jesuitas suben las matrículas. En 1599 Gonzalo Gómez de Cervantes, oriundo mexicano, minero, economista y Gobernador de Tlaxcala, hace balance de los 27 años de labor jesuítica transcurridos:

Han recogido y recogen allí [en los colegios] todos los hijos de vecinos de esta tierra, de que resultan muy notables daños, como es encarecer las colegiaturas y subillas todos los años y tener por pupilos los hijos de Oidores, Regidores, Caballeros, Oficiales bajos y altos; con que no tiene dificultad cosa a que se opongán, y aunque otras Religiones han pretendido poner colegios, se lo han contradicho, y así tienen grandes rentas de esto y la Ciencia se da por estanco (Carreño, 134).

Lo dice el hijo de un hidalgo sevillano bien aposentado: los colegios no sólo bloquearon otras iniciativas educativas, sino que además se lucraron con su monopolio. El uso prescriptivo del latín como *lingua franca* universitaria tampoco facilitó la consolidación de una enseñanza libre. Hasta 1776, año de la retirada de la Compañía de Jesús, el programa ideológico de la orden jesuita modela el inconsciente de las capas privilegiadas. ¿De qué programa estamos hablando? Sin duda, de uno que rescata toda la herencia neoescolástica del Absolutismo; en su atención a los modelos de autoridad y, sobre todo, en ese modelo aristotélico de substancia según el cual *lo que es* se manifiesta esencialmente en sus apariencias. En retórica, esto se traduce en formar a los estudiantes en la elocuencia, *id est*, en la práctica de la *elocutio* en detrimento de la *inventio* o, dicho de otra manera: en la producción de una cultura intelectual mimética. En literatura (en eso que, aún con dificultad, podemos llamar literatura en el siglo XVII), la encarnación radical de este programa es el gongorismo. Osorio Romero, de nuevo, lo expresa de una manera inmejorable: “¿Qué proponen en el campo de la retórica esta cultura y estas humanidades? La respuesta es evidente: pensar como Aristóteles y hablar como Cicerón. El Concilio de Trento, en la predicación, y los jesuitas, en la docencia, serán sus principales promotores” (84). No se trata, entonces, tanto de que la cultura colonial estuviera desde el principio lastrada por el retoricismo de un imperio en decadencia, sino del carácter propio de este “retoricismo”: el modelo organicista aristotélico frente a la norma platonizante que todavía imperaba en Europa. Esto no significa, sin embargo, que los textos que inspiraron el relevo jesuita no pertenecieran a la biblioteca europea; al contrario: eran los textos que gestionaban, desde España, el persistente legado de la *Ratio Studiorum* (1599). Pero existía una diferencia fundamental entre el conglomerado ideológico platónico/renacentista y esta corriente aristotélica: mientras que el primero insiste en

suponer que lo concreto es una manifestación parcial de algo ya dado (el alma, en su versión secular, y de ahí toda la dialéctica poética de la expresión de dentro a fuera: Garcilaso), la *Ratio* pone su énfasis en eso que ahora llamamos práctica, en un sentido muy especial: lo universal se reconoce en el acto específico de su enunciación. La *ratio* trabaja, pues, de afuera a adentro (la reclusión, la inhibición del yo es de hecho uno de los postulados fundamentales de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola). No había una sabiduría anterior o una idea anterior de sabiduría previa al acto de ejercerla por medio de las obras. La sabiduría estaba cifrada en un estilo docto. Los ejercicios de este gimnasio espiritual son ejercicios de recitación, de oratoria, de encomio y vituperación. De sentencias que ya están impuestas. En este contexto, la educación adquiere un relieve que ahora resultaría eminentemente práctico, pero que entonces tiene un carácter mucho más importante: la constitución de una forma latente de universalidad a través de la repetición de patrones ya conocidos. Ahora resulta mucho más fácil comprender los mencionados certámenes marianos, celebrados en la Real Universidad bajo auspicio jesuita e invariablemente vinculados a la figura de Góngora. De Salazar y Torres, uno de sus más prolíficos ingenios, dice su amigo y editor Vera Tassis: “En aquel sabio colegio de la Compañía de Jesús, teniendo aún menos de doce años de edad, después de haber recitado las *Soledades* y el *Polifemo* de nuestro culto conceptuoso cordobés, fue comentando los más oscuros lugares, destacando las más intrincadas dudas y respondiendo a los más sutiles argumentos, que le proponían los que muchos años se habían ejercitado en su inteligencia y lectura” (16).

Se trataba exactamente de eso, de *ejercitarse* en su lectura, de leerse en ella, dentro de un contexto académico no muy diferente del que aguardaba en el Real Colegio de San Martín de Lima a Pedro de Oña, que en 1639 daba a la imprenta una nueva obra dedicada a la Compañía de Jesús titulada *Ignacio de Cantabria*. Otro tanto se puede decir de Sigüenza y Góngora, también jesuita y catedrático (de astrología y matemáticas, como Torres Villarroel) en la Universidad de México; o de Francisco de Ayerra y Santa María, puertorriqueño y primer rector del Seminario Tridentino de México. En Argentina, tenemos a Luis de Tejeda, educado en el Colegio Máximo. Por no mencionar a aquellos que tomaron desde temprano el camino de los hábitos, ya hablemos de Balbuena, obispo de Puerto Rico, o de la propia Sor Juana Inés de la Cruz. Parece innegable que el gongorismo tuvo en América un trasfondo mucho más académico y escolar del que en sus inicios atesoró en España, donde tan difícil resulta adscribir a las esferas de la academia al puñado de poetas que integran la nómina gongorista, incluyendo por supuesto a Góngora.

Por lo demás, es necesario decir que esta escolaridad del gongorismo en América dista mucho de presentar contornos gregarios. El ejercicio escolar tiende en su realización al exceso del decir, que es, en términos de capital cultural, una sobrecompensación de la carencia de lo dicho. No poder decirse implicaba tener que decir en abundancia o, en otras palabras: la ausencia de linaje, el sombrío estatuto del criollo visto desde la metrópoli, se paliaba hablando, diciéndolo *todo*. Tal es el caldo de cultivo que permite explicar el éxito masivo de Góngora en América<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Que esta sobreabundancia pronto pudo percibirse como un rasgo americano, lo prueban testimonios como el del intempestivo Suárez de Figueroa en su *Passagero* de 1614: “Las Indias, para mí, no sé qué tienen de malo, que hasta su nombre aborrezco. Todo quanto viene de allá es muy diferente, y aun opuesto, yua a decir, de lo que en España poseemos y gozamos. Pues los hombres (queden siempre reservados los buenos) ¡qué redundantes, *qué abundosos de palabras*, qué estrechos de ánimo, qué inciertos de crédito y fe; cuán rendidos

#### 6.4 La producción del vacío.

Esta cartografía de las normas, las instituciones y las academias tiene, sin embargo, un cometido preciso más allá de situar a Góngora en su justo lugar. Este cometido es el de contribuir a ordenar y a evaluar algunos elementos que estructuran la bibliografía del colonialismo hispánico. Todas las cuestiones que afectan al concepto de conciencia y de agencia criolla son especialmente relevantes aquí. Volvamos a ellas.

La problemática de la agencia criolla se suele formular, paradójicamente, en términos relativamente próximos, cuando no sustancialmente idénticos, a conceptos como “mimicry”, “simulacro” o “performance”, extraídos de la teoría poscolonial angloparlante y sus alrededores (Bhabha, Spivak, Fanon o Judith Butler) e inspirados, a su vez, por la tradición postestructuralista francesa. Esta contradicción ha sido apuntada por Klor de Alva (1992) y, más recientemente, por Mabel Moraña (1998, 2008) y por José Antonio Mazotti (2000, 17-21), pero ni mucho menos, por desgracia, resuelta en las formulaciones de la crítica posterior. El reto está, todavía, en la espinosa cuestión del sujeto pos-colonial. ¿Hasta qué punto podemos hablar de sujetos después de las colonias cuando la situación era todavía descaradamente colonial, cuando lo que estaba en juego era precisamente esta noción de sujeto? Mazotti deplora, con razón, que se haya trasplantado la utilería conceptual de la crítica anglosajona a un cuerpo extraño, con la impunidad que les brinda a quienes lo hacen ignorar el diferente calado histórico del Segundo Imperio Británico y del imperialismo castellano del XVI: “La idea de simulacro o de mímica puede resultar insuficiente, ya que no se trata aquí de un “otro” que se transfigura en presencia de la autoridad metropolitana, sino de individuos que se autoconciben como parte del poder imperial, y sin embargo no se consideran a sí mismos extranjeros en América. ¿Cómo resolver este dilema?” (20).

Efectivamente, como nota Mazotti, no se puede establecer una crítica de la subjetividad cuando la “crítica” misma requiere un sujeto que todavía está en ciernes, sujeto que es una precondition necesaria de la crítica y de la mímica, así como de la posibilidad – lo anotábamos antes – de una auténtica parodia en la América criolla durante el XVII<sup>15</sup>. Mazotti propone sustituir la noción de sujeto por la de “agencias”,

---

al interés, al ahorro! [...] ¡Notables sabandijas crían los límites antárticos y occidentales!” (225-26).

En efecto, y al margen del grado de estupidez que puedan atesorar estas declaraciones, la intervención de Suárez de Figueroa permite ponerle fechas tempranas al mito del barroco americano/real maravilloso y examinar, de paso, su vinculación con cierta tópica peninsular de la facundia americana, tópica que indiscutiblemente tiene que ver en este punto con Góngora.

<sup>15</sup> ¡Por supuesto que hay excepciones! Pero las excepciones se insertan en las necesidades de la norma vigente. Es decir: no hay una parodia de la norma gongorina, pero sí una parodia, más o menos declarada, de la norma petrarquista. Los siguientes versos de Sor Juana la producen así:

Pues las Estrellas, con sus rayos rojos,  
que aun no estaban cansadas de ser ojos,  
cuando eran celebradas  
(¡Oh dulces luces, por mi mal halladas,  
dulces y alegres cuando Dios quería!),  
ya no las puede usar la Musa mía

con el fin de encontrar un anclaje ontológico que sustituya a esa noción de sujeto kantiano. Lamentablemente, este anclaje tiene, en éste como en otros momentos, un carácter bastante indefinido. De hecho, hace de esta indefinición, presentada como ambigüedad, su mejor bandera. La ambigüedad o heterogeneidad criolla se sitúa, así formulada, como un resultado de interacciones, de gestiones transatlánticas e intersubjetivas, basadas en el “carácter dialógico e interactivo” (15) de las élites criollas. Aquí se presentan, al menos, dos problemas: a) en qué medida esta “intersubjetividad” no presupone la presencia de dos sujetos ya conformados, dos “subjetividades”, conclusas o inconclusas; b) cómo decir que el concepto de “agencia”, es decir, el sujeto como cómputo de las experiencias o gestiones que se producen en la ausencia de esta *conciencia de una subjetividad*, no remite a otro modelo de sujeto moderno: el sujeto del solipsismo humeano que se presenta como sujeto vacío o teatro de la experiencia; cómo, en una palabra, lo que el concepto de agencia criolla supone es el vaciado de las condiciones a priori que definen al sujeto kantiano de la problemática pos-colonial y su asunción del sujeto del empirismo británico del XVIII en su versión Lockean/Humeana. Creo que aquí es donde la cuestión empieza a cobrar un relieve teórico propio y donde asoma, de golpe, la auténtica magnitud del problema de que plantea esta tesitura colonial.

El concepto de norma literaria y el análisis de su desarrollo en América proveen, con seguridad, un marco propicio para resolver este dilema. En particular, esta exposición ayuda a comprender cómo lo que a menudo se postula como una excepción (el pastiche, el centón, el panegírico bufo, la repetición o la salmodia como estrategias productoras de diferencia) forma parte de la propia norma de capacitación letrada. Es, de hecho, su ejercicio. Otra cosa es que pueda llegar a ser también su cláusula de rescisión. Pero esta es una cuestión más compleja que debemos plantear a partir de la confrontación de dos problemas puntuales, enredados en la misma madeja teórica:

- a) La confusión de las dos normas.
- b) La confusión del habla letrada española con la norma.

Tomemos un ejemplo de crítica colonial en el que están claramente entretejidas, con el fin de llegar a un análisis que pueda dar cuenta de toda su complejidad. Se trata de una definición del Barroco de Indias, producida dentro de la problemática de la “agencia criolla” y formulada desde la relación Espinosa Medrano/Góngora. La definición pertenece a Juan Vitulli: “Este barroco, según mi perspectiva, se expresa por una saturación del modelo peninsular, por un paciente trabajo de reproducción del

---

sin que diga, severo, algún letrado  
que Garcilaso está muy maltratado  
y en lugar indecente. (53-61).

Nótese que Sor Juana no parodia *directamente* a Garcilaso, sino a través de la constatación de la imposibilidad de no hacerlo. Es éste quizá el poema que mejor se hace eco de ese conflicto entre las dos normas, aunque algunos quieran reducirlo como una simple apropiación (¿pero cuál era el espacio previo de lo propio?) de una tradición peninsular, como en el caso de Vitulli: “Esta repetición del topoi (sic) de Garcilaso se inserta en un nuevo contexto poético, subrayando el cambio (luces por prendas) en relación al original, y la plena conciencia de la autora de estar utilizando un corpus literario que pertenece a otro ámbito de la cultura: los letrados severos del poema pretenden restituir un orden que es del pasado pero que ya no puede evitar la fragmentación” (65).

habla letrada española; en suma, el punto de articulación de esta diferencia americana se da en el deseo de identificarse con el modelo, hasta perderse en él, y así, perderlo” (53).

1) *La confusión de las dos normas*. Esta primera noción de un “modelo peninsular” ya empieza siendo conflictiva. Es inexacto o como mínimo arriesgado identificar a Góngora con el modelo peninsular. El “modelo peninsular” no era el modelo de Espinosa Medrano; si Góngora hubiera constituido el modelo peninsular, nunca habría sido la suya una escritura necesitada de defensa en primera instancia. Góngora no es el modelo peninsular; es, en todo caso, el modelo americano. Esta consideración nos puede llevar a apreciar las posibilidades de una lectura mucho más literal, si se quiere, de la defensa del Lunarejo. Cuando Espinosa imita a Góngora, su imitación no es una performance: es absolutamente “sincera”. Aún diríamos más: la necesidad de fundirse con el modelo puede explicarse por una suerte de necesidad anterior: la de pertenecer totalmente a este modelo, pero con una particularidad importante: que este modelo ya se presenta como un modelo americano. Lo mismo podría decirse acerca de la necesidad de “saturarlo”. ¿Qué significa la estrategia del Lunarejo, que pretende saturar el modelo para distanciarse de él? Si el modelo es Góngora, ¿no es Góngora la imagen misma de la saturación? ¿Cómo se puede saturar lo que ya está saturado, lo que no aspira sino a la saturación? ¿No puede ser, en este caso, que el hecho de querer saturar el modelo tenga que ver las determinaciones que impone el modelo mismo?

Hará falta situar el problema, pues, en sus coordenadas precisas. Si ninguna de estas dos situaciones resulta contradictoria para Vitulli es porque Vitulli asume que existe una especie de grado cero del sujeto, un sujeto puro o sujeto en blanco (Locke) que es ajeno a cualquier condición determinante previa. Existe, pues, un espacio vacío que la norma no acaba de rellenar, un lugar de enunciación desde el que genera ese deseo de identificarse con la norma, en el que la presencia del deseo marca, otra vez, esa distancia previa. Este vacío está configurado como locus retórico. La expresión “lugar de enunciación” (intervenida también por la crítica poscolonial: *The Location of Culture*) sirve con frecuencia para rellenar, decorar o escamotear esta ficción del vacío, que corre el riesgo de confundirse, quizá sin quererlo, con la diferencia americana<sup>16</sup>. Aquí radica el gran peligro: cifrar la diferencia americana en una especie

---

<sup>16</sup> Y esto sí que sería una reducción a la nada de siglos de historia precolombina y peninsular; ese regreso a ese Hegel contra el que advierte Mabel Moraña:

La supuesta virginidad de América, que la presentara desde la conquista como la página en blanco donde debía inscribirse la historia de Occidente, hizo del mundo americano un mundo "otro", un *lugar del deseo* situado en la alteridad que le asignaran los sucesivos imperios que lo apropiaron económica, política y culturalmente, con distintas estrategias y grados, a lo largo de un devenir enajenado de su propia memoria y noción del origen, a no ser aquel que le asignaran las agendas imperiales de la hora. Localizada teóricamente como "sub-continente", mundo Tercero, "patio de atrás" de los Estados Unidos, conjunto de naciones "jóvenes" que habían llegado tarde al banquete de la modernidad, países suspendidos en el proceso siempre incierto de satisfacer un modelo exterior, sociedad no realizada (siempre *en vías de*), Latinoamérica sigue siendo aún, para muchos, un espacio preteórico, virginal, sin Historia (en el sentido hegeliano), lugar de la sub-alteridad que se abre a la voracidad teórica tanto como a la apropiación económica. Sigue siendo vista, en este sentido, como exportadora de materias primas para el conocimiento e importadora de paradigmas manufacturados a sus expensas en los centros que se enriquecen con los productos que colocan en los mismos mercados que los abastecen (1998, 218).

de hueco cósmico que está antes y después de los procesos históricos que la configuran. De nuevo; la gran falla lógica del discurso de Vitulli consiste en afirmar que la diferencia americana es *el resultado* de este proceso de identificación o de performance de una identificación, cuando ya se ha postulado *de antemano* a partir de la noción de un “deseo” de diferenciarse. Ese deseo fundacional, ese claro en la selva, es lo que el sujeto expresa cuando se expresa. Ni que decir tiene que, desde el punto de vista de la norma, lo que el sujeto hace no es expresarse, sino expresar la norma, leerse en ella. En esto consiste precisamente su diferencia.

2) Detrás de la identificación del “habla letrada española” con la norma (y de Góngora, por tanto, con el habla letrada española o “modelo peninsular”) yace una tergiversación y, por qué no decirlo, una grave simplificación del panorama letrado peninsular. No existe tal cosa como un panorama letrado peninsular homogéneo. ¿Con qué autor o grupo de autores deberíamos identificar este “modelo peninsular”? ¿Con Góngora? Entonces, ¿no son Lope o Quevedo – acérrimos enemigos de Góngora – representativos del modelo peninsular? ¿No lo son los Hurtado de Mendoza o los Argensola? La norma había empezado a fracturarse mediado el siglo XVI y tanto Quevedo como Góngora son emblemas posibles de esta fractura. Quevedo transmutando todo el capital imaginario de la Contrarreforma en una poesía que, como en una suerte de alquimia, tiene como resultado el yo (“polvo serán, más polvo enamorado”); Góngora, ejecutando el gesto contrario: escondiendo el yo detrás de toda la menuda pedrería, las lentejuelas y los aljófares de la Contrarreforma (“En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”). Ambos suponen dos versiones invertidas de una misma contradicción, todavía sujetas, como estaban, a la ideología poética del petrarquismo: ambos coincidieron, no en vano, en escribir contra Petrarca y hacerlo por medio de sonetos. Sólo cuando Góngora cruzara el Atlántico se convertiría en otra cosa, en la norma; y sólo cuando la norma desplazada hubiera alcanzado un cierto estatuto de autonomía, podría empezar a disponer los contornos de un continente figurado desde el exceso.

*Conclusiones. Góngora en el fortín de lo impronunciable.*

Una tesis doctoral es un aparato discursivo compuesto de múltiples tesis, de pequeñas ramificaciones y posibilidades de otras tesis. Es imposible hacer una afirmación sin poner en riesgo otras y sin refutar las opuestas. Al final, muy rara vez es posible identificar *una* tesis; en el mejor de los casos, podremos identificar una alteración en el conjunto de supuestos que producen una tesis. Cualquier afirmación exige su pertenencia a una estructura de supuestos bajo cuya determinación tiene sentido. Lo que al final revela la tesis es inevitablemente esta estructura. El grado de certidumbre que nos pueda ofrecer éste, como otros trabajos, dependerá de su capacidad para responder a las preguntas que el objeto plantea conforme a las condiciones que dispone su estructura. En el presente ensayo hemos desplegado estas condiciones de la siguiente manera:

El primer capítulo situaba a Góngora en las coordenadas de la crisis económica que establece sus condiciones de legibilidad. Tan importante es esta crisis económica como el largo período de latencia que le precede (desde las primeras décadas del XVI) y que modela la burbuja literaria desde cuyo interior escribe Góngora. El estallido de esta burbuja coincide a grandes rasgos con el momento en que Góngora concibe sus obras mayores, pero se había venido gestando durante décadas de ilusoria bonanza imperial, en las que el excedente productivo aumentaba proporcionalmente los intereses del dinero prestado que era necesario para conseguirlo. Podríamos decir que el referente de Góngora es un referente *hipotecado*. Su mejor imagen es una larga cadena crediticia de avales y garantías reales, respaldada por la promesa de un oro que todavía hay que extraer y que, por tanto, no existe (*id est*, la “catacresis” o metáfora sin referente gongorina). De ahí la presencia de un significado postergado, de un periodo sintáctico cuya continuidad se hace esperar, interrumpido por cláusulas y apéndices verbales, arrumbado por el impulso del hipérbaton. Para Garcilaso, el cabello de la amada todavía se escogía en la vena del oro; para Góngora este referente ya se ha probado falso: es humo, sombra, polvo y nada. Su sustituto en el paradigma simbólico es la letra. La letra era el archivo general de todo aquello que no circulaba en el mercado: la sangre se compra, el oro mana, corre y se devalúa, pero las *Soledades* no circulan más allá de los mentideros cortesanos, ni Góngora espera que lo hagan. Ruíz de Alarcón así lo recuerda en *La verdad sospechosa*:

Ya sabe que fue mi intento  
que el camino que seguía  
de las letras don García,  
fuese su acrecentamiento;  
que para un hijo segundo,  
como él era, es cosa cierta  
que ésa es la mejor puerta  
para las honras del mundo.  
(128)

La corte ya se ha trasladado a Madrid cuando Alarcón escribe y Góngora no es el

hijo segundo de don Beltrán, pero el destino que aguardaba a los hijos segundos y el destino que enfrenta un hidalgo empobrecido es esencialmente el mismo: la escritura.

Defendimos que Góngora resulta ilegible fuera de esta coyuntura histórica, en tanto su propio lenguaje estaba constituido por sus los más elementales estigmas de la crisis de 1600. Esto no significa, por supuesto, que el lenguaje de Góngora *refleje* estas condiciones económicas. Se trata de algo más complicado; si hemos dicho que la poética de Góngora es una poética inflacionaria (como en efecto lo es), no es porque su lenguaje mimetice la devaluación de la moneda y lo haga *inflándose*. Tal cosa sólo sucede cuando el lenguaje, y más aún un cierto tipo de lenguaje, se consolida como el único elemento capaz de codificar la economía del favor en el circuito cortesano y, por ende, el único camino para la consecución del ascenso social en una economía que sólo produce funcionarios y burócratas. Ahora la nobleza es un oficio específico y, como tal, requiere destrezas específicas, jergas especializadas y, por consiguiente, un lenguaje propio y distintivo, un aglutinante verbal de sus funciones. El cultismo en todas sus ramas (médica, económica, jurídico-administrativa, poética) satisface esta necesidad. Pero a la articulación política de esta crisis debe sumarse su dimensión ideológica, es decir, *imaginaria*. Donde el mercantilismo fracasa en establecerse como modelo productivo y el oro se perfila, paradójicamente, como el emblema de su ausencia (no sólo para Cellorigo y los arbitristas, sino también para el Góngora de la primera *Soledad*), la letra ocupa su lugar en el paradigma simbólico del periodo. Ahora la nobleza ya no sólo forma parte de un orden escrito, sino ante todo de un orden que se demuestra escribiendo (el traductor, el jurista, el letrado y el poeta) y leyendo (el ingenio, la agudeza, el concepto, etc.).

En otras palabras: el verbo inflamado de Góngora no es tanto el mero reflejo mecánico como un efecto *estructural* de la crisis de fin de siglo, que se formula a partir de tres niveles interconectados: el nivel económico, el político y el ideológico. Para demostrar esta sutil red de conexiones, nos permitimos subrayar las simetrías existentes en el siglo XVII entre el discurso de la economía política y el discurso de la crítica literaria. Naturalmente, comprendemos que estas simetrías son fácilmente explicables en tanto que ambos núcleos discursivos no son todavía sino enclaves o ramificaciones del discurso de la filosofía moral, que los contiene y los explica (y luego Descartes, todavía en términos organicistas, explicará este desarrollo “arborescente” del conocimiento, podado por Kant y talado por Deleuze). Pero no se trataba tanto de identificar dos ámbitos discursivos diferentes como de ratificar que su objeto era *el mismo*: la crisis económica y el culteranismo, el culteranismo y la crisis económica. Creemos que esta empresa se ha saldado con éxito y que hemos conseguido probar que el culteranismo es una retórica de crisis. Ahora bien, ¿qué progreso, qué conclusión o qué expectativa de apertura, supone esta primera tesis con respecto al resto de la bibliografía gongorista? Al fin y al cabo, hay varios críticos que ya habían puesto de relieve el “realismo” de Góngora; en particular aquellos que han gozado, a mi entender merecidamente, de mayor difusión internacional: Robert Jammes y John Beverley.

El filólogo francés reúne, en su monumental *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* (1987), un compendio exhaustivo de fuentes, documentos y comentarios que constituyen lo que bien podría considerarse como el edificio definitivo del gongorismo. Sin embargo, cuando se trata de comprender la polémica del lenguaje de Góngora, sus argumentos son, si no decepcionantes, como mínimo simétricos con respecto a los argumentos que trata de refutar. Contra todos aquellos críticos que declaran que el lenguaje de Góngora refleja una evasión de la realidad, Jammes se ve obligado a argumentar que se trata precisamente de todo lo contrario: lo

que Góngora haría transmutando la realidad en lenguaje es, antes que despreciarla, sublimarla, mostrarla en su dimensión más pura. Aquí, Jammes se apresura a recordarnos que Góngora también es “sensible a la belleza de las gallinas”, tanto como a la “de los pavos, de los peces, de las costumbres campesinas, de las danzas aldeanas, de las montañas y del mar – todo esto perfectamente real y perfectamente observado” (1987, 518). Por supuesto, lo relevante de este pasaje tiene que ver con el hecho de que todas estas cosas – las gallinas y los peces, las costumbres campesinas y las danzas aldeanas – son “*perfectamente reales*” y han sido “*perfectamente observadas*” por Góngora, tanto como el hecho de que después ha sabido “reflejarlas” en las *Soledades*. A pesar de tan entusiasta defensa de la realidad, Jammes no consigue superar una aproximación platónica a su reflejo, que demuestra en su insistencia en apreciar el objeto “en su intimidad” (519), es decir, desgajado de su entorno productivo y de su inmediata materialidad social. Góngora produciría, de este modo, una realidad depurada, *sublimada*: otra realidad.

Por el mismo camino, aunque con un equipaje teórico más sofisticado, transitó años después el trabajo de John Beverley. Una diferencia, no obstante, lo separa del de Jammes; para Beverley la sublimación poética no es el reflejo de la realidad, sino su negativo. Beverley concibe la contradicción (como Mariscal, como Chemris y otros críticos recientes) como una contradicción que se produce en el interior del sujeto, “en su propio ser”. La escisión se produce *en* Góngora. No olvidemos que Beverley se adhería sin vacilar a eso que hemos llamado “la falacia de los dos Góngoras”; sellaba, de este modo, el mito de un Góngora jánico, doblemente atraído por el lujo de la Corte y los encantos de lo plebeyo. Góngora renunciaría al mundo para evadirse a “otro mundo”, su “destierro” onubense, si bien bajo el señuelo aristocrático de una fantasía pastoril. De nuevo, la poesía era una manera de reaccionar a la realidad. Pero esta vez no se trataba de un deleite avícola, ni siquiera de una vaga estetización de lo empírico. Se trataba de su rechazo, de su negación, claro, en términos igualmente estéticos, esto es, subjetivos. La cuestión se planteaba a través de la negatividad adorniana/marcusiana y de su oposición de lo estético a una realidad degradada, corrompida por el monetarismo. De ahí el énfasis de Beverley en la producción manual y del poema mismo como manufactura autóctona. Algo en lo que, sin duda, tiene razón, pero que no pocas veces parece sino el resultado de extrapolar el *momentum* crítico de la escuela de Frankfurt y su crítica del fordismo a la realidad del siglo XVII.

Lamentablemente, tanto Jammes como Beverley, desde el historicismo o desde el marxismo occidental, seguían irremediablemente insertos en las inercias de esa problemática fenomenológica contra la que reaccionaban. Con este trabajo procurábamos, en la medida de lo posible, prolongar lo mejor de su legado y aspirar a esa especie de crítica materialista cuyas bases parecían haber establecido contra el modelo kantiano de Dámaso Alonso. Esta tarea precisaba, sin embargo, una vuelta de tuerca que había de contemplar un hecho aparentemente sencillo, pero no siempre fácil de percibir: la literatura de Góngora no era un “reflejo” ni un “negativo” de la realidad, sino parte de la realidad misma en toda su problemática amplitud. Como tal, no refleja las cosas, sino que interviene en un cierto *estado* de las cosas y propone un escenario ideológico para su eventual transformación. Comprobamos cómo esto era particularmente cierto en cuanto al impacto que el gongorismo tuvo en América. Pero no se trataba sólo de calibrar las implicaciones políticas del culteranismo. La consideración de la poética de Góngora en su estricto caldo de cultivo material nos proveyó, además, de toda una serie de claves para explicar las razones de esa oscuridad que la fenomenología todavía indaga en la penumbra: la litote como

posibilidad retórica de esa “doble distinción” o doble negación del barroco (plasmada, también, en las insistentes cláusulas “si/no” de las *Soledades*); el hipérbaton como “mundo al revés” o barata sintáctica; la catacresis como ausencia de un equivalente general, etc. Toda una tropología y un *modus scribendi* que comúnmente imputamos a Góngora adquiriría contornos más precisos a la luz de su ubicación en el contexto de la crisis económica de fin de siglo.

Una segunda tentativa de cierre pasaba por el cuestionamiento de la categoría histórica y epistemológica comprendida en la palabra ‘Barroco’. Todavía un gran número de obras de muy reciente publicación gestiona con nociones excesivamente vagas, cuando no directamente esotéricas (“el espíritu del Barroco”) una salida a este problema histórico. En no pocas ocasiones, el historiador se funde con su objeto y presenta el Barroco bajo la coartada de una confusa amalgama ideológico-cultural que *precisamente en virtud de su carácter barroco* puede eludir y elude una definición. De ofrecerse, esta definición suele entender el Barroco y su “cultura” como una cultura orgánica con respecto a la ideología dominante. Esta ideología, impulsada por las élites nobiliarias, se convertiría en el placebo cultural del Estado Absolutista y presentaría un carácter masivo ya a finales del siglo XVI. Se trata de la ideología de la Contrarreforma. El Barroco suele presentarse como un *sistema* de pensamiento, cuyo programa coindice, a grandes rasgos, con el programa de Pío IV en las reformas tridentinas. Maravall, sin ir más lejos, insiste en este carácter sistémico. Sin restar importancia a este planteamiento, que es, en lo esencial, acertado, nuestro propósito fue instalar la lógica cultural del Barroco en el marco más amplio de la transición a la modernidad, con el fin de mostrar cómo este carácter sistémico era una simplificación. Por lo menos, en lo que tenía de unidad sincrónica o cerrada en el tiempo. Al insertarla en un eje diacrónico, la ideología del barroco revelaba su constitución dialéctica: el Barroco incluye la negación del imaginario medieval y la negación de esta negación. Nada que no se hubiera puesto ya de relieve muchas veces: el Barroco abraza el mercantilismo y el erasmismo, la noción de “naturaleza humana” y la perspectiva pictórica, pero lo hace bajo esquemas ideológicos “medievales”, esquemas ideológicos que suponen, en última instancia, su supresión. Faltaba, pues, hilar más fino en el tapiz de estas contradicciones.

Observamos cómo estas contradicciones encontraban una frágil solución en la organización política del Estado Absolutista. El nivel político se convierte en la sutura y la síntesis de condiciones de otro modo difícilmente conciliables. En el Barroco español asistimos a lo que llamamos un “desarrollo impar” (*uneven development*) o desfase entre el nivel económico y su expresión político-ideológica. Esta dislocación de la sociedad barroca permitía múltiples combinaciones; si la Contrarreforma se definía de manera negativa como inversión (“contra”) del núcleo ideológico de la reforma protestante, significaba, entre otras cosas, que contenía en sí misma los términos de su reverso. Aún más, significa que esta formación social asimétrica no estaba completa sin aquello contra lo que se rebelaba y que constituía, a la postre, su condición de posibilidad. Esta aparente paradoja explica la aparición de Góngora en el escenario ideológico del Barroco y, sobre todo, su ambigua posición con respecto a la constitución de la norma barroca. Góngora era exactamente el punto en el que la definición del Barroco como “ideología conservadora e inmovilista de la Contrarreforma” demanda una urgente revisión. Desde la distancia, Góngora es una especie de escritor barroco que escribe a contrapelo del Barroco. Donde el Barroco se esfuerza en parodiar el legado clasicista del estilo llano, Góngora se entrega, como vimos, a la parodia de esta parodia. Gesto que, al mismo tiempo, tiende a considerarse como lo barroco por antonomasia, como el epítome de la escritura barroca, sin apenas

distinguirse de aquello a lo que excede: una norma cultista que ya era, en lo fundamental, “barroca”. Por esta razón defendimos que el estado de hechos que identificamos de manera general con el Barroco no puede reducirse a los límites de la ideología organicista, sino que habría de designar todo el complejo entramado de relaciones que posibilitan su composición y su superación en este momento histórico. Para entender este fenómeno, ensayamos diversas fórmulas que captaban con mejor o peor fortuna su carácter dinámico; desde el punto de vista político, por ejemplo, el Barroco se dejaba entender como el ejercicio latente de una doble distinción (Bourdieu): una escritura que necesita desmarcarse tanto de las retóricas del petrarquismo, que se adaptaban con sorprendente facilidad a los intereses de la burguesía emergente, como de las formas señoriales de su cancelación, vagamente entendidas como el remanente de un viejo orden que ya no cabía en el esquema del Estado Absolutista. Propusimos, con este fin, que el Barroco no era tanto la expresión de “lo tridentino” como el suplemento ideológico de la Contrarreforma (Derrida): aquel surplus retórico que lo cancelaba y al mismo tiempo lo completaba. Este surplus, este exceso, es la forma bajo la que con frecuencia imaginamos el Barroco. Pues si por algo se caracterizaba esta poesía era por carecer de una poética, por prescindir de una norma estándar o por traducirse, directamente, en su superación. Toda la temática de la dificultad se explica por esta dialéctica barroca. De ahí que Góngora fuerce y exponga sus límites: el lenguaje auténtico debería ser aquel que se leyera a pesar de todas sus dificultades, *aquél que está constituido por ellas*. El lenguaje se lee, por tanto, sólo gracias a los obstáculos que existen para leerlo, a su exceso de significado. Las apariencias son una parte constitutiva de su secreto, al mismo tiempo que el velo que hay que rasgar para acceder al secreto. Tal planteamiento nos permitía explicar esa doble expresión de lo literal y lo figurado, lo cómico y lo serio en un mismo verso, fenómeno del que vimos varios ejemplos y que confirma que el barroco, lejos de constituir dos escrituras diferentes, es la producción de una doble escritura.

En este trabajo, hemos tratado de ofrecer un panorama capaz de recoger elementos sustancialmente dispersos que confluyen, sin embargo, en su caracterización como “barrocos”: desde Herrera hasta Quevedo, desde Góngora hasta Calderón, pasando por Espinosa Medrano, Lezama, Carpentier y Severo Sarduy. Con este ejercicio de síntesis, tratábamos de abordar las diferencias y confluencias existentes entre el Barroco peninsular y el Barroco de Indias. La tentación planeaba, una vez más, sobre la posibilidad de afirmar que ambos eran el mismo Barroco o, de manera complementaria, que se trataba de dos tendencias diferentes e incluso opuestas. El reto, por el contrario, consistía en establecer algunas bases histórico-ideológicas para su consideración conjunta. Pues, si algo estaba claro es que, más allá de la fantasía neoclásica de una “época barroca”, más allá de la vindicación del *telos* de “lo barroco” como “expresión americana”, todas estas figuraciones constataban una preocupación real. Al menos, coincidían en señalar hacia un mismo referente. Comprendimos que todo pasaba por trazar las líneas de fuga que conducían a América por el camino que había labrado el gongorismo. Un nuevo encuadre del Barroco, basado en la contradicción y no en la hegemonía de una “ideología única”, nos permitía establecer un paralelo: Góngora era el excedente ideológico que acabaría por constituir una norma imperial, al mismo tiempo que sentaba las bases de la identidad criolla en tanto exceso.

Faltaba, quizá, explicar lo que de entrada había sido el objeto de este estudio: el carácter, nativo a la cultura del Barroco, de ciertas formas que hoy consideramos humorísticas y que resultan claramente indisociables de lo “serio” para aquellos que

las cultivan en el siglo XVII. Por supuesto, esto significaba encarar el problema de la modernidad en un sentido muy preciso: el giro a lo burlesco de la poesía nueva en el conglomerado ideológico satírico-burlesco del Siglo de Oro se viene entendiendo como un giro al “esteticismo”. Habríamos llegado a un punto en el que, para Góngora, tanto la poesía moral como la burlesca, tanto el endecasílabo como el octosílabo, podían igualarse en tanto productos estéticos. Nos hemos esforzado en mostrar cómo este presupuesto (mayoritario en la crítica gongorista) es en parte cierto y en parte falso. En parte cierto porque este viaje al esteticismo ya estaba, en efecto, en marcha; falso, porque para llegar a buen puerto todavía tenía que rendir sus pleitesías, sus genuflexiones. Todavía tenía que pagar sus peajes. En otras palabras, Góngora no tiene una “estética”, tal y como hoy la entendemos y como la entendieron los miembros de la llamada generación del 27. Lo que existe en Góngora es, antes que una estética, una utopía del saber para la que lo importante es entender, leer, pero sobre todo *saber leer* conforme a los cánones de la discreción. Pero lo que distingue a Góngora de muchos de sus contemporáneos es haber convertido este didactismo en una forma de nostalgia, en una especie de patetismo en la que el lenguaje mismo era el protagonista del entreacto de la transición, funcionando como adorno, reclamando preguntas sobre un origen irrecuperable, un linaje perdido. Porque lo que no se podía mostrar como sujeto, se mostraba como lenguaje. Para el didactismo lo importante es ocultar este sujeto productor y receptor de la experiencia estética. La opacidad del lenguaje de Góngora hace ese trabajo. La imagen de la roca como mordaza de la cueva de Polifemo (la presencia misma de “mordazas” de diferente calibre, todas ellas ligadas a la tercera persona: recordemos los frenos en la boca de los autores arrocinados) puede ilustrar esta idea del lenguaje opaco. Para Góngora se trata de hacer callar a las musas y de inscribir en su silencio la huella de un sujeto que todavía no ha empezado a caminar, cuyos versos son sus pasos. En esa dirección, nos permitimos insistir en que Góngora no sólo escribe opacamente, sino que sobre todo escribe la opacidad. Pero su lenguaje no hubiera sido novedoso si no hubiera introducido algunos resortes, si no hubiera tendido puentes para superar esta opacidad, para decir *algo* más allá de lo que la mordaza omite. Este “inestable puente”, como dice Góngora en las *Soledades*, tiene que ver precisamente con el uso de la tercera persona, pero no sólo de la tercera persona, sino de diferentes elementos de tercería que saturan, interrumpen, sancionan o seccionan el discurso poético de Góngora: desde los apartes a los paréntesis (y al carácter excesivo de la *amplificatio* en los poemas mayores, forma característica de esa poética inflacionaria); desde la *interrogatio* al metadiscurso, desde el traductor al pintor de palabras o a los súbitas instancias de mediación que surgen para convertir el discurso directo en discurso indirecto: voces intradieгéticas, partituras ajenas, intertextualidad, relatos de un relato. Todos estos elementos comparecen ya – no por casualidad – en una obra radicalmente contemporánea como es el *Quijote* de Cervantes. El uso de los apartes era, por lo demás, una manera de discernir realidad y apariencia en el teatro Barroco; resultaba imposible saber cuándo un personaje mentía hasta que no aparecía el criado o el gracioso lopesco para decir: esto no es verdad. Por supuesto, se trataba de un resorte típico de aquello que legisla el reaccionarismo del habla barroca: se trata de decir qué es vana apariencia, de subrayar que todo en el fondo lo es. La pregunta, no obstante, sería: ¿qué sucede cuando la poesía misma es un aparte, cuando todo lo que se dice sucede en un continuo y cauteloso aparte?

Si por algo destaca Góngora es por la irrupción masiva de terceros en su plantel poético y por el cometido que su presencia tiene en el desarrollo de los poemas. Los poemas de Góngora parecen glosar la experiencia de un tercero. Para los poemas

mayores, la monstruosidad misma del lenguaje encarnada en Polifemo; pero ante todo el peregrino como ojo ciego o posibilidad de una voz poética que sólo se concreta en el lenguaje. En los poemas burlescos, “lo popular” o el “tercero” bajtiniano por antonomasia cumplen esta doble función de eclipsar el discurso poético lírico y al mismo tiempo de conducir inexorablemente hacia su campo de inmanencia. Pues la razón de que estas instancias de tercería deambulen por los textos mayores y menores del periodo, la razón de que estos textos menores sean, con tanta frecuencia, textos *mayores*, es esa función de enganche que desempeña el tercero: de enganche entre esa incipiente división entre una esfera privada y una esfera pública, que el organicismo trata desesperadamente de soldar (en esa lábil articulación a la que nos hemos referido como “lo público de lo privado”). Ahora bien, si esta soldadura que produce el Estado Absolutista tiene como objeto retrasar imperativos de la modernidad que tenían que ver con la inexistencia – y la primacía – de esta esfera privada, el puente que tiende hacia la modernidad se podía transitar en las dos direcciones. Se puede presentar la vida privada como parodia, haciendo públicas sus proporciones caricaturescas, insistiendo en su estatuto de cartón piedra; pero también es posible invertir los signos de esta parodia y ofrecer esta realidad como la realidad de un mundo definitivamente y para siempre escrito con minúsculas. Que esta inversión se presentara, en no pocas ocasiones, como “un mundo al revés”, no es algo que deba extrañar al juicio de aquellos críticos que quieren ver formas de subversión vigentes e inherentes a una poética milenaria del grotesco, pero esta presencia de lo grotesco en el Siglo de Oro debe ponerse en el contexto ideológico de su producción y vincularse a sus necesidades, a sus réditos patrimoniales, a sus tensiones internas. La tercería es el resultado de la gestión de soluciones de compromiso en una coyuntura de fisura histórica. Su existencia no garantiza políticas de subversión o movimientos regresivos; antes bien, supone el espacio y la forma en que éstos tienen lugar. Por esta razón, el verdadero problema que plantea la escritura de Góngora no es la producción de una problemática de tercería (que describe, por el contrario, todo el espectro histórico que denominamos transición), sino la manera en que *cierta* forma de tercería se ofrece como mediación para descubrir, destapar o revelar el estado íntimo de las cosas; la posibilidad misma, en el caso de Góngora, de una escritura privada. Los terceros somos nosotros reflejados en el espejo de otro. El precio de muchas mercancías, entre ellas el trigo y la sal, había ascendido en las últimas décadas del XVI como consecuencia de la devaluación de los metales preciosos, postulándose como espejo transitorio e inacabado del valor temporal del resto de los objetos, que se miran en ellos para reconocerse en el mercado. Los procuradores de Cortes no tardaron en notarlo y en ahogar a los pecheros con tasas imposibles. Que Góngora entendiera el reflejo que le devolvía este cristal es algo que ahora podríamos poner en duda; comprendió, sin embargo, que mientras el hombre común no fuera dueño de su trabajo, mientras el poeta no pudiera reclamar la propiedad de sus palabras y su voz, lo único que le quedaba era esto: refugiarse en el fortín de lo impronunciable, insistir en su opacidad.

## *Bibliografía*

ALCOLEA SERRANO, Ana Mercedes, “Nuevas variantes de los romances de Luis de Góngora”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 11, no. 1-2 (1985 Mayo-Dec.): pp. 91-122.

ALEMANY, Bernardo, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, RAE, 1930,

ALTHUSSER, Louis, *Montesquieu, Rousseau, Marx. Politics and History*, París, PUF, 1970.

----- *For Marx*, Londres, Verso, 2005.

ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.

----- *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1961.

----- (con Eulalia Galvarriato), *Para la biografía de Góngora. Documentos desconocidos*, Madrid: Gredos, 1962.

----- *Góngora y el “Polifemo”*, Madrid, Gredos, 1967.

----- “Entre Góngora y el marqués de Ayamonte: poesía y economía”, *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, Londres, Tamesis, 1973, 9-23.

ANDERSON, Perry, *Lineages of the Absolutist State*, Londres, Verso, 1979.

ARELLANO, Ignacio, “El conceptismo de Góngora: más divagaciones sobre los 'déligos capotuncios' del romance 'Diez años vivió Belerma' en *Hommage a Robert Jammes*, I-III; Cerdan, Francis (ed.), Toulouse, PUM, 1994, 45-52.

----- (con Roncero, Victoriano, eds.), *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

----- (con Roncero, Victoriano, eds.) *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

ARRIARÁN, Samuel, *Barroco y Neobarroco en América Latina: estudios sobre la otra modernidad*, México D.F., Ítaca, 2007.

- ASTON, Trevor (ed.), *The Crisis in Europe*, New York, Basic Books, 1965.
- AZAUSTRE, Antonio, “Cuestiones de poética y de retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de Fray Luis de León”, *La Perinola*, 7, 2003, 61-102.
- BAENA, Julio, “Tiempo pasado y tiempo presente: de la presencia a la estereofonía en la *Fábula de Polifemo y Galatea*”, *Caliope*, II (1996), 5-35.
- BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*, México DF, FCE, 2004.
- BALL, Robert, “Poetic Imitation in Gongora’s *Romance de Angélica y Medoro*”, *Bulletin of Hispanic Studies (BHS)*, LVII (1980), 33-54.
- BECHARA, Zamir, “Evolución de las fiestas en la Nueva Granada (periodo barroco)”, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 47, no. 2 (1992 May-Aug), 383-96.
- BÈGUE, Alain, “Los límites de la escritura epidíctica: la poesía jocosera de José Pérez de Montoro”, *Criticón*, Núm. 100, 2007, 143-166.
- BELTRÁN, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Fondo de Intervención Cultural, 2002.
- *Estética y literatura*, Madrid, Marenostrom, 2004.
- *¿Qué es la historia literaria?*, Madrid, Marenostrom, 2007.
- BEVERLEY, John, “The Language of Contradiction: Aspects of Góngora’s *Soledades*”, en *Ideologies and Literature*, 5, Vol.I, enero-febrero 1978, 28-56.
- “The Production of Solitude: Góngora and the State”, en *Ideologies and Literature*, 13, Vol.III, junio-agosto 1980, 23-41.
- *Aspects of Góngora’s Soledades*, Amsterdam, John Benjamins, 1980.
- “Sobre Góngora y el gongorismo colonial”, *Revista Iberoamericana*, XLVII, 1981, 33-44.
- BHASKAR, Roy, *Critical Realism: Essential Readings*, Londres, Routledge, 1998.
- *A Realist Theory of Science*, Londres, Verso, 2008.

- BLANCO, Mercedes, “Le burlesque mythologique de Góngora. À propos de la fable de Pyrame et Thysbé”, D. Bertrand (ed.), *Poétiques du burlesque* (Paris: Champion, 1998), 219-242.
- BOURDIEU, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- “Social Space and Symbolic Power”, *Sociological Theory*, vol.7, N.1, 1989, 14-25.
- BUBOVNA, Tatiana, “Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)”, en Iris M. Zavala (ed.), *Bajtín y sus apócrifos*, Barcelona, Anthropos, 1996, 13-72.
- BRAVO VEGA, Julián, “Fortuna de una rima áurea: Pluma(s)-Espuma(s)” *Cuadernos de Investigación Filológica* 17, no. 1-2 (1991), 35- 87.
- BROWNLEE, Marina (ed.), *Cultural Authority in Golden Age Spain*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- BURKE, Edmund, *The Works and Correspondence of the Right Honourable Edmund Burke*, vol.3, London, Francis and John Rivington, 1852.
- BURKE, Peter, *Varieties of Cultural History*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.
- BUXÓ, José Pascual, *Góngora en la poesía novohispana*, México D.F., Imprenta Universitaria, 1960.
- CALERO, Francisco, “Luis Vives fue el autor del *Lazarillo de Tormes*”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- CARILLA, Emilio, *El gongorismo en América*, Buenos Aires, Instituto de Cultura Latino-Americana, 1946.
- CARO BAROJA, Julio, *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Alianza, 2006.
- CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- CARREÑO, Antonio, “Góngora y el romancero nuevo”, en Luis de Góngora, *Romances*, Madrid, Cátedra, 1988, 15-83.
- CASCARDI, Anthony J., *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997.

- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *Crónica de Nueva España*, Madrid, Hauser y Menet, 1914.
- CHEMRIS, Christal Anne, *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity*, Woodbridge, Tamesis, 2008.
- CIPLIJASKAITÉ, Biruté, «Un comentarista moderno: Jorge Guillén y su contexto», Giulia Poggi (ed.), *Da Góngora a Góngora* (Pisa: ETS, 1997), 253-269.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, “Humor and Satire in Luis de Góngora's Soledades”, en *Studies in the Literature of Spain: Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Michael J. Ruggiero (ed.), Brockport, Dept. of Foreign Languages, SUNY, 1977, 15-35.
- CLOSE, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- COLLINS, Marsha S., *Góngora's Masque of Imagination*, Columbia, University of Missouri Press, 2002.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2008.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Registro de arbitristas, economistas y reformadores españoles(1500-1936): catálogo de impresos y manuscritos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta, 1943.
- CRUZ CASADO, Antonio, “Secuelas de la Fábula de Polifemo y Galatea: Versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino”, *Criticón*, 49, 1990, 51- 59.
- DE LA CAMPA, Antonio y CHANG RODRÍGUEZ, Raquel (eds.), *Poesía hispanoamericana colonial. Antología*, Madrid, Alhambra, 1985.
- DELGADO, “Bibliografía sobre justas poéticas”, *Edad de Oro*, 7, 1988, 189-195.
- DE VRIES, Jan, *The Economy of Europe in an Age of Crisis*, New York, Cambridge University Press, 1976.
- DOBB, Maurice, *Studies in the Development of Capitalism*, Londres, Routledge, 1946.
- EGIDO, Aurora, “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”, *Edad de Oro*, VI, Madrid, 1987, 79-113.
- ELLIOT, J.H., *Spain and Its World: 1500-1700*, New Haven, Yale University Press,

1989.

ESPINOSA MEDRANO, *Apologético en favor de las obras de don Luis de Góngora*, Lima, Universidad de San Martín Porres, 2005.

ÉTIENVRE, Jean-Pierre, «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 1, 2004, 235-252.

FAVERO, María Teresa, “Góngora tra 'veras' e 'burlas': Lineamenti di un'indagine”, *Annali Istituto Universitario Orientale*, Napoli, Sezione Romanza 26, no. 2 (1984), 433-440.

FERNÁNDEZ, Teodosio, “Góngora en la literatura colonial”, Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy*, IV-V (Córdoba: Diputación, 2004), 173-187.

FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad, “El deseo como discurso en la 'Fábula de Piramo y Tisbe'”, *Romance Languages Annual*, 5, (1993): 381-86.

FORD, Robert Martin, *Text, Carnival, Palimpsest: a Stylistic and Semiotic Reappraisal of Góngora's Humorous Verse* (Tesis doctoral. Inédita), 1982.

----- “Colloquy, Folklore, Cancionero tradition, and the Picaresque in Gongora's Romance 'Murmuraban los rocines', *Romance Notes*, 26, no. 2, 1985, 129-134.

GARCÍA MAESTRO, Jesús, *Sobre el diálogo y la "commedia dell'arte" en los entremeses de Cervantes. "La Cueva de Salamanca"*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

GARRISON, David, “The Self-Conscious Intention of Gongora's Fábula de Piramo y Tisbe”, *Journal of Hispanic Philology*, 7, no. 3, 1983, 191-200.

GATES, Eunice Joiner (ed.), *Documentos gongorinos*, México DF, El Colegio de México, 1960.

GONZÁLEZ DE CELLORIGO, Martín, *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España y estados de ella, y del desempeño de estos reinos [1600]*, Edición y estudio preliminar de José L. Pérez de Ayala, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México D.F., FCE, 2000.

GORNALL, J.F., “Gongora's Soledades: 'Alabanza de aldea' without 'Menosprecio de corte'?”, *Bulletin of Hispanic Studies* 59, no. 1, 1982, 21-25.

- GOUX, Jean-Joseph, *Symbollic Economies. After Marx and Freud*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- GRICE-HUTCHINSON, Marjorie, *Early Economic Thought in Spain 1177-1740*, Londres, George Allen & Unwin, 1978.
- GUTIÉRREZ, Carlos, “Las Soledades y el Polifemo de Góngora: distinción, capitalización simbólica y tomas de posición en el campo literario español de la primera mitad del siglo XVII”, *Romance Languages Annual* 10, no. 2 (1998), 621-25.
- HABERMAS, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, MIT Press, 1989.
- HAMILTON, Earl J., “The Decline of Spain”, *Economic History Review*, 1st ser., 8 (1938), 168-79.
- HART, Thomas R., “The Pilgrim’s Role in the First Solitude”, *Modern Language Notes*, 92 (1977), 213-226.
- HILTON, Rodney (ed.), *The Transition from Feudalism to Capitalism*, Londres, Verso, 1978.
- INFANTES, Víctor, “Las primeras letras de la aristocracia renacentista (o la nobleza también sabía leer)”, en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, vol.1. Arellano, Ignacio y Vitse, Marc (coords.), Madrid, Iberoamericana, 2004.
- JAMES, Émile, *Historia del Pensamiento Económico*, Madrid, Aguilar, 1966.
- JAMMES, Robert, “Notes sur ‘La fábula de Píramo y Tisbe’ de Góngora”, en *Les langues néo-latines*, 156 (1961), 1-47.
- *Études sur l’ouvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bourdeaux, Feret et Fils, 1967.
- “Introducción”, en Góngora, Luis de, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980, 7-24.
- “Elementos burlescos en las Soledades de Góngora” *Edad de Oro*, II (1983), 99-117.
- *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- KING, Willard Fahrenkamp, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Silverio Aguirre Torre, 1963.

- KRUGMAN, Paul, *Desarrollo, geografía y teoría económica*, Barcelona, Antoni Bosch, 1997.
- LACADENA, Esther, “El discurso oral en las academias del Siglo de Oro”, *Criticón*, 41, 1988, 87-102.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Situación de la Fábula de Píramo y Tisbe, de Góngora”, en *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1966, 45-68.
- LARRAZ, José, *La época del mercantilismo en Castilla 1500- 1700*, Madrid, Ediciones Atlas, 1943.
- LEVIN, Harry, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.
- LINDE, Luis M., *Don Pedro Girón, Duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Madrid, Encuentro, 2005.
- LÓPEZ BUENO, BEGOÑA, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 1987.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1980.
- MARCOS ÁLVAREZ, Francisco, “Algunas claves semánticas en la Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora”, *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, I-IV; Vilanova, Antonio (ed.), 1992, 135-148.
- MARISCAL, George, *Contradictory Subjects. Quevedo, Cervantes and Seventeenth Century Spanish Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “Literatura bufonesca o del loco”, *NRFH*, XXXIV, 501-528.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- MAS, Pascual, *Academias y justas literarias barrocas valencianas*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- MAZZOTTI, José Antonio, *Agencias criollas: la ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2000.
- MC VAY, Ted E., *Góngora’s Soledades as a problem of Language and Meaning in*

- Seventeenth-Century Spain*, Louisiana State University, 1989 (tesis inédita).
- “The Epistemological Basis for Juan de Jáuregui's Attacks on Góngora's ‘Soledades’”, *Hispanic Journal* 13, no. 2 (1992), 301-307.
- MÉNAGER, Daniel, *Le Renaissance et le rire*, París, Presses Universitaires de France, 1995.
- MERCADO, Tomás de, *Suma de tratos y contratos*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1977.
- MORAÑA, Mabel, “El boom del subalterno”, en TRIGO, Abril, *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham, Duke University Press, 2004, 643-654.
- MICÓ, José María, *La fragua de las soledades: ensayos sobre Góngora*. Barcelona, Sirmio, 1990.
- *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- *El "Polifemo" de Luis de Góngora: ensayo de crítica e historia literaria*. Barcelona: Península, 2001.
- MOLHO, Maurice, *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1977.
- NAREDO, José Manuel, *La economía en evolución: historia y perspectivas de las categorías básicas del pensamiento económico*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Gredos, 2003.
- ONG, Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York, Routledge, 1982.
- OROZCO, Emilio, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- OSORIO ROMERO, Ignacio, “La retórica en Nueva España”, *Dispositio*, 1983, 65-83.
- PARIENTE, Ángel, *En torno a Góngora*, Madrid, Júcar, 1986.
- PARKER, Alexander, *Polyphemus and Galatea: A Study in the Interpretation of a Baroque Poem*, Edimburgh, Edimburg University Press, 1977.
- PEDRAZA, Felipe y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura hispanoamericana (Vol.1, Época Virreinal)*, Pamplona, Cenlit, 1995.

- PERDICES DE BLAS, J.; REEDER, L., *El mercantilismo: Política Económica y Estado Nacional*, Madrid, Síntesis, 1998.
- PERELMUTER, Rosa, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el “Primero Sueño”*, México D.F., UNAM, 1982.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio “La rima como poética: Algunas consideraciones sobre la rima y el cultismo en la Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora”, *Notas y Estudios Filológicos* 4, (1989), 37-73.
- *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.
- “Imágenes emblemáticas gongorinas: La Fábula de Píramo y Tisbe” *Hommage a Robert Jammes*, I-III; Cerdan, Francis (ed.), 1994. 927-938.
- *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.
- POGGI, Giulia, «Mi voz por dulce, cuando no por mía: Polifemo entre Góngora y Stigliani», Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy*, VII (Córdoba: Diputación, 2005), 53-74.
- PONCE CÁRDENAS, *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001.
- PUEO, Juan Carlos, *Ridens et Ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza, Tropelías, 2001.
- POZUELO YVANCOS, José M<sup>a</sup>, “La Fábula de Polifemo y Galatea, de Góngora, como poema narrativo”, *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996), 435-460.
- PROPP, Vladimir, *Theory and History of Folklore*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1984.
- SUREDA, Joan, *The Golden Age of Spain. Painting. Sculpture. Architecture*, New York, The Vendome Press, 2008.
- QUEVEDO, Francisco de, *La hora de todos y Fortuna con seso*, Madrid, Castalia, 1975.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- READ, Malcolm K., *Visions in Exile. The Body in Spanish Literature*, Amsterdam, John Benjamins, 1990.

- *Transitional Discourses: Culture and Society in Early Modern Spain*, Ottawa, Dovehouse, 1998.
- “Ideologies of the Spanish Transition Revisited: Juan Huarte de San Juan, Juan Carlos Rodríguez and Noam Chomsky”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 2, Vol. 34, primavera 2004, 309-343.
- REDONDO, Augustin, “*El Quijote* y la tradición carnavalesca”, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 98-99, 1989, 93-98.
- RESCH, Robert Paul, *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- RICO VERDÚ, José, *La lírica del Barroco. Introducción a Góngora*, Madrid, UNED, 2004.
- ROBBINS, Jeremy, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, Londres, Tamesis, 1997.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1990.
- *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 1994.
- *La norma literaria*, Madrid, Debate, 2001.
- “¿Qué clase de cuento es éste? Para leer el *Quijote*”, en *Riff- Raff. Revista de pensamiento y cultura*, 28, Zaragoza, 2005, 77-92.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José A., “Los comentarios de Espinosa Medrano sobre el hipérbaton gongorino”, *Revista de Lingüística y Literatura*, 12, no. 2 (1988), 125-138.
- RONCERO, Victoriano, “Autobiografías del siglo XVII (Duque de Estrada, Estebanillo González): Poesía e Historia”, *Príncipe de Viana*, LVII, Pamplona, Diputación de Navarra, 1996, 281-296.
- “Lazarillo, Guzmán, and Buffoon Literature”, *MLN*, 2, Vol. 116, 2001, 235-249.
- “El arte de la bufonería en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán”, en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse* (Odette Gorsse, coord.), 2006, 907-921.
- “El humor, la risa y la humillación social: el caso del *Buscón*”, en *La*

- Perinola: Revista de investigación quevediana*, 10, 2006, 271-286.
- ROSES LOZANO, Joaquín (ed.), *Poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Londres, Tamesis, 1994.
- *Góngora Hoy I - II - III*, Córdoba, Diputación, 2002.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SÁNCHEZ, Alberto, “Lo cómico en la poesía de Góngora”, *RFE*, XLIV (1961), 95-138.
- “Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 42 (1965), 217-238.
- SCHULTZ, Uwe (ed.), *La fiesta. De las saturnales a Woodstock*, Madrid, Alianza, 1994.
- SERRA, Antonio, *Breve trattato delle cause che possono far abbondare li regni d’oro e d’argento dove non sono miniere* Milano, Nella G.G. Destefanis, 1848
- SMITH, Paul Julian, “Barthes, Góngora, and Non-sense”, *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 101, no. 1 (1986), 82-94.
- STERN, Steve J., “Feudalism, Capitalism, and the World-System in the Perspective of Latin America and the Caribbean Author(s)”, *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 4 (1988), 829-872.
- THEROS, Xavier, *Burla, escarnio y otras diversiones. Historia del humor en la Edad Media*, Barcelona, La Tempestad, 2004.
- VALENCIA, Pedro de, *Escritos sociales*, Madrid, Escuela social de Madrid, 1945.
- VILAR, Jean, *Literatura y economía: la figura del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1973.
- VILAR, Pierre, *Crecimiento y desarrollo. Economía e Historia. Reflexiones sobre el caso español*, Barcelona, Ariel, 1964.
- *Oro y moneda en la Historia (1450-1920)*. Barcelona, Ariel, 1969.
- VITULLI, Juan, *Instable Puente: una aproximación transatlántica al Barroco colonial a través de la obra de Juan de Espinosa Medrano*, 2007 (Tesis inédita).
- WALLERSTEIN, Immanuel, *The Modern World System*, New York, Academic Press, 1980.

YUN CASALILLA, Bartolomé, *Sobre la transición al capitalismo en Castilla*,  
Salamanca, Junta de Castilla y León, 1987.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, “Lieux et figures dans les *Solitudes*”, Jacques Issorel  
(ed.), *Marges*, 16 (1995), 231-244.