



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA PROSOPOPEYA EN LAS *SOLEDADES* DE LUIS DE GÓNGORA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS  
(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA

David Galicia Lechuga

Asesor: Leonor Guadalupe Fernández Guillermo  
Facultad de Filosofía y Letras

México, D. F., Mayo de 2015

Investigación realizada gracias a las becas proporcionadas por la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM (febrero-octubre de 2013) y el Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (noviembre de 2013-diciembre 2014)



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Verónica,*

*“aun a pesar de las tinieblas bella,  
aun a pesar de las estrellas clara”,*

*“... cuya frente  
carro es brillante de nocturno día”*

[...] Hice que cada  
estrofa fuera un arduo laberinto  
de entretejidas voces, un recinto  
vedado al vulgo, que es apenas, nada.  
Veo en el tiempo que huye una saeta  
rígida y un cristal en la corriente  
y perlas en la lágrima doliente.  
Tal es mi extraño oficio de poeta.  
[...]

Quiero volver a las comunes cosas:  
el agua, el pan, un cántaro, unas rosas.

Jorge Luis Borges, “Góngora”, *Los Conjurados*.

## AGRADECIMIENTOS

A través del tiempo que ha tomado la investigación, e incluso antes (cuando no había más que algunos esbozos), he recibido una ayuda inconmensurable y generosa de varias personas, tanto en aspectos que han enriquecido este texto, como en el apoyo moral a lo largo del periodo en que se ha gestado. En las siguientes páginas quiero expresar mi gratitud a los profesores, amigos y familia que han sido parte de este proceso que ya toca a su fin.

A Verónica por todo el tiempo en que hemos compartido nuestro amor y nuestras vidas. Por el apoyo y la empatía que mostró a través del duro trámite burocrático. Por ser siempre esa interlocutora paciente, comprensiva y admirable. Por ser mi faro y mi puerto a través de las dificultades de la existencia. Por ser mi compañera de vida en las buenas y en las malas. Porque ya sabes que “si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido”.

A mi tutora, Leonor Fernández, por la paciencia demostrada en la investigación, por ser siempre comprensiva, por las atinadas correcciones y las sabias aportaciones a este trabajo, que sin ella sería sin duda menos de lo que es.

A mi familia, recientemente ampliada en gran magnitud. A mi mamá por el apoyo siempre incondicional y en cualquier forma posible. A mi hermana, Victoria, que además de hermana también ha sido maestra de la literatura, de la comida, de la bebida y de la cultura. A mis cuatro suegros, Javier y Lulú, Juan y Felipa, por todas sus atenciones, por permitirme formar parte de sus vidas y de la de su hija. A mis cuñados, Alex, Arturo, Juan, Maribel y Marisol, por compartir la alegría de sus vidas.

Debo un agradecimiento especial a dos profesores, de quienes surgieron algunos de los planteamientos que dieron lugar a esta investigación. A Aurelio González, cuya conferencia en una muy lejana Jornada Gongorina de 2009 me movió a estudiar la prosopopeya en la poesía de Luis de Góngora. A Georgina Barraza, cuya clase de Español 3, en un también lejano 2010, me dio un nuevo acercamiento a las maravillas que el poeta cordobés era capaz de hacer. A ambos por ser formadores, guías y faros del camino a seguir.

A Teresa Miaja, por tantas cosas, que la siguiente enumeración es sólo una muestra del paño: por la atención que siempre demuestra en sus alumnos, por la inteligencia con que nos escucha y nos castiga (en sentido medieval).

A Ana Castaño, por las importantes lecciones sobre estilo (incluyendo la cuidadosa revisión y las muchas y oportunas correcciones), por las clases ilustrativas de poesía gongorina, por el apoyo siempre constante y por la amistad. Por ayudarme a ver en qué puntos mis interpretaciones debían ser repensadas o reforzadas a través de nuevos argumentos. Por ser la clase de profesor, con quien, a pesar del tiempo y la distancia, al cariño y al conocimiento que comparte “ni habrá distancias que estorben, / ni mares que les impidan”.

A Joseph Snow, por ser ese ser encantador, amable y sabio, por compartir con amor y alegría su conocimiento celestinesco.

A Antonio Carreira por su muy ilustrativo curso, por su amabilidad al compartir muy importantes lecturas y materiales, sin los cuales esta investigación sería imposible. Por seguir siendo siempre una referencia iluminadora de los estudios gongorinos.

A Nieves Rodríguez por las risas y la atenta lectura de este trabajo. A Israel Ramírez por el tiempo dedicado a pesar de sus muchas ocupaciones (lo cual me obliga incluso a pedirle una disculpa por las no pocas molestias que le ocasioné), por su paciencia constante y gentil trato.

A los nuevos profesores: A Tatiana Bubnova por las lecciones impartidas sobre muy complejos aspectos de la teoría de la literatura. A Roger Friedland por enseñar con tanta emoción y claridad la poesía épica ibérica. A Margit Frenk por compartir su sabiduría cervantina y por su inmensa generosidad, por lo mucho que me ha enseñado a través de su persona y de sus escritos. A Antonio Pérez Lasheras por las clases gongorinas y gracianescas, por su ayuda a dilucidar las complejidades de la poesía conceptista.

A Ana “Chief”, por seguir siendo, después de tantos años, compañera de estudios y amiga siempre cercana. A Adam por ser ese interlocutor tan obstinado como inteligente, por su apoyo omnipresente a través del tiempo y la distancia y por sufrir juntos el proceso de titulación. A Víctor, por la amistad, por el apoyo, por la alegría, por el esfuerzo de ser *bestman*. A Jorge, por la amistad, por la poesía y por sor Juana, por ser siempre un interlocutor brillante y divertido, y ser uno de los grandes apoyos intelectuales y personales de mi vida. A Jorge Rodrigo Limón, amigo invaluable. A María Luisa por “confesión, confesión” y otras cosas de las clases y de la vida. A Chayo por la amistad y el cuidado, por todas las veces que ha perdonado mi desobediente e inconveniente lengua que no siempre controlo. A Gerardo y Rafa por esas horas compartidas de clase de Tere. A María “Yod” por todas las clases y momentos en que su presencia siempre ha hecho todo más interesante y entretenido. A Nayeli por ser compañera de clases, de sor Juana, de teatro y de viajes, por su amistad constante.

Debo, además, un agradecimiento enorme a la Coordinación del Posgrado en Letras, que en dos ocasiones ofreció su apoyo monetario para presentar trabajos en sendos congresos internacional: AITENSO (Aix en Provence, septiembre de 2013) y AISO (Venecia, julio de 2014), tales experiencias enriquecieron esta investigación y mi propia formación académica.

## Índice

Presentación	7
Introducción	13
1. La prosopopeya como recurso de creación poética	28
1.1 La prosopopeya dentro del sistema de figuras retóricas	28
1.2 Ontología de la prosopopeya	31
2. Forma y función de la prosopopeya en las <i>Soledades</i>	35
2.1 Construcción formal de la prosopopeya	36
2.2 Función poética de la prosopopeya en las <i>Soledades</i>	55
2.2.1 Función mimética	55
2.2.2 Función magnificadora	68
2.2.2.1 Magnificación del discurso artístico y poético	73
2.2.3 Función retórica-estética	78
3. La prosopopeya y su relación con el tema de la naturaleza y la apreciación de lo bajo	82
3.1 La valoración poética de los objetos bajos en las <i>Soledades</i>	83
3.2 La valoración de lo humilde en el arte y en la sociedad de los siglos XVI y XVII	87
3.3 La naturaleza como objeto poético: las <i>Soledades</i> y la tradición	92
3.4 La naturaleza y el tema alabanza de aldea y desprecio de corte en las <i>Soledades</i>	102
3.5 La prosopopeya y el tema de la naturaleza	104
Conclusiones	112

## PRESENTACIÓN

Cuando se habla de la poesía barroca, las *Soledades* de Luis de Góngora son inmediatamente un referente ineludible. Desde el siglo XIX, cuando el estilo barroco fue defenestrado, hasta nuestros días, se ha considerado al poema gongorino como una de las muestras más significativas de lo que fue la poesía barroca. Como tal, ha sido estudiada desde numerosas perspectivas y ha permanecido en el ojo del huracán de la crítica moderna de la literatura aurisecular, pese al difundido mito, aún hoy persistente, de su oscuridad y a su indudable dificultad.

El presente trabajo busca ser un humilde acercamiento con el fin de dilucidar uno de los múltiples recursos que Góngora utilizó para constituir su más grande poema: la prosopopeya. Lo que se plantea aquí es que la prosopopeya forma una parte fundamental en la constitución de las *Soledades*, particularmente en relación con el tema de la naturaleza y con la valoración poética de lo que era considerado bajo y humilde desde la perspectiva de los siglos XVI y XVII. Considero que, al darles características animadas o humanas a entidades no animadas y no humanas, Góngora las eleva de categoría, con lo que aumenta así su importancia al equipararlas con una entidad animada o humana, y de esta manera se convierten en el núcleo temático del gran poema gongorino.

La importancia de la prosopopeya dentro de la poética gongorina y la estética de su tiempo ya la ha abordado Aurelio González con respecto a la *Fábula de Polifemo y Galatea* en un trabajo desafortunadamente no publicado aún. En él ha planteado la relación que existe entre la prosopopeya y la estética del Barroco, donde considera que “[...] el poeta del Barroco puede ser un creador de mundos, mundos poéticos en los que todo es posible y que están en



correspondencia con su propia y personal visión del mundo”.<sup>1</sup> La prosopopeya, en consecuencia, se muestra como un recurso mediante el cual el poeta crea su propio y particular universo: dentro de la creación poética, y la estética que ésta implica, la prosopopeya es fundamental para el entendimiento de los poemas en que se exalta la naturaleza.

Para tratar de probar estas afirmaciones, he conformado un *corpus* de fragmentos en que aparece la prosopopeya en las *Soledades* y los he analizado. Dado que me centro en la relación de este recurso con el tema de la naturaleza, sólo consideraré aquellas prosopopeyas de entidades concretas, ya sean animadas, pero no racionales, como los animales, ya sean del todo inanimadas, como las piedras, los ríos, las plantas, etc. Por lo mismo, no he incluido las prosopopeyas de entidades abstractas, como el Amor, el Pensamiento, la Envidia, etc.

Para entender estos planteamientos que he de desarrollar en las próximas páginas, me ha parecido sumamente importante hacer primero una aproximación a las circunstancias en las que Luis de Góngora elaboró las *Soledades*. A partir de un somero estudio de la recepción de este poema por los contemporáneos del poeta, quizás sea posible entender un poco mejor el papel que la prosopopeya adopta dentro de las *Soledades*, y en general dentro del ambiente poético de los siglos XVI y XVII. Dicho estudio ha quedado planteado a manera de introducción en este trabajo; en él se apreciará que Góngora vino a traer con sus *Soledades* una estética novedosa frente a la ya admitida en el campo, la cual causó polémica debido a la difundida aceptación de los preceptos clasicistas. Asimismo, se verá que las *Soledades* son la culminación de una trayectoria poética en la que don Luis había jugado permanentemente

---

<sup>1</sup> AURELIO GONZÁLEZ, “La vitalización barroca en el *Polifemo*”, ponencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, durante la Jornada gongorina en octubre de 2009. Agradezco su confianza y generosidad al proporcionarme una copia.

con los elementos del canon, en primer lugar adoptándolos y conociéndolos a profundidad, para después trastocarlos, mediante su ingenio. De esta manera, las *Soledades* se presentan como un poema que aspira al arte de lo sublime, el cual se plantea en términos de un lenguaje artificioso que hasta entonces se había reservado para los grandes temas, como los héroes y la religión, pero que ahora Góngora usará para exaltar lo humilde y lo bajo, para presentar a la naturaleza bajo una nueva lupa, formando así una estética en la que también se puede observar lo hermoso en lo común.

En el primer capítulo de este trabajo se plantean los elementos teóricos que constituyen la prosopopeya. Se ha partido de la propuesta retórica de la organización de tropos, en la que la prosopopeya se clasifica dentro de las figuras del lenguaje que configuran el discurso, de este modo se apreciará la importancia que esta figura puede tener dentro de la elaboración de la obra literaria. Al mismo tiempo, se ha planteado que la prosopopeya se constituye a partir de una clara idea del mundo: la escala de animacidad, en la que los seres humanos ocupan el lugar superior, escala que va descendiendo hacia los animales, plantas, minerales, conceptos abstractos, etc. Se propone que esta forma de jerarquización procede de la manera en que el ser humano organiza su mundo a partir de las similitudes que los objetos tienen con él mismo. De esta manera, la prosopopeya atenta contra esta forma de organización, ya que hace que los objetos se muevan de su lugar asignado en la escala a uno más cercano al ser humano; lo que con ello se consigue es un acercamiento al receptor, quien, al presentarle dichos objetos como similares a él mismo, puede apreciarlos y comprenderlos de una mejor y más acabada manera. Estos aspectos básicos son los que conforman el punto de partida de nuestro análisis de la prosopopeya en las *Soledades*.

En el segundo capítulo he analizado la prosopopeya en la obra estudiada a partir de su forma y de su función. En primer lugar, se ha partido de la esencia de la poesía barroca:

el arte de ingenio y el conceptismo. Se ha observado que la prosopopeya forma parte de esta elaboración que busca ejercitar la agudeza del poeta, puesto que vincula a dos objetos prototípicamente lejanos entre sí como es lo animado y lo inanimado. Así, se ha observado la compleja elaboración poética a la que puede llegar la prosopopeya en la obra de Góngora, y su participación dentro de una poética conceptista. Del mismo modo, se ha analizado la relación de la prosopopeya con la metáfora, puesto que ésta se convierte en la poesía barroca en el tropo principal en el que se desarrolla el ingenio. La prosopopeya suele coincidir con el pensamiento metafórico y la elaboración de este pensamiento se construye a partir de la búsqueda de la agudeza.

Posteriormente se han analizado los elementos sintácticos que pueden generar la prosopopeya, como los adjetivos y los verbos usualmente referidos a humanos o a las actividades que éstos realizan; junto con ellos, se ha revisado la construcción del símil, en el que la prosopopeya consiste en la comparación de un objeto inanimado con uno animado. A su vez, he tratado de resaltar la profunda relación existente entre el nivel formal y el contenido poético; de esta manera, se ha mostrado que en la organización sintáctica del poema se manifiesta la prosopopeya, pues elementos que ocuparían lugares menores dentro de la jerarquía gramatical, como el objeto directo, ahora se desplazan a ser sujetos, de modo que se los constituye formalmente en generadores de la acción.

A continuación se ha procedido a una cuidadosa clasificación de las funciones de la prosopopeya en las *Soledades*. Se propone una división en tres: descriptiva, magnificativa y estético-retórica. Dentro de la primera, la prosopopeya se utiliza con el fin de dar más claridad al objeto descrito: al plantearlo en forma similar a lo humano, el receptor es capaz de comprender dicho objeto de mejor manera. Al vincularse frecuentemente con la perífrasis, la

prosopopeya ofrece imágenes muy precisas al lector, quien ahora es capaz de detenerse en ellas y apreciar los sutiles detalles de los objetos que el poeta le presenta.<sup>2</sup>

Por otra parte he planteado la presencia de una función magnificadora en la prosopopeya. A través de dicho tropo, una persona u objeto que tiene relación con un objeto prosopopeyizado adquiere una mayor relevancia; por ejemplo la *obediencia* de entidades inanimadas a la voz de un hombre, eleva la categoría de éste, pues sus órdenes son seguidas incluso por objetos que no poseen características animadas y por ello serían incapaces de *obedecer* en sentido estricto, pero la prosopopeya confiere esta licencia y así exalta la capacidad de ese hombre de ser obedecido, incluso por los elementos inanimados. Por otra parte, y dentro de la misma función, se encuentra la magnificación de los discursos artísticos: los elementos inanimados, incapaces naturalmente de apreciar el valor estético presente en el arte, a través de la prosopopeya pueden hacerlo, de manera que esa obra artística cobra mayor valor, puesto que su fuerza es tal que es capaz de animar lo inanimado.

Por último, se encuentra la función retórica estética: se plantea que los tropos retóricos son una forma de darle dignidad al lenguaje y acercarlo al arte de lo sublime. De esta manera, la prosopopeya en tanto que tropo participa de esta búsqueda de elevar el lenguaje y configurar una estética sublime, en la que se pone a prueba al lector, quien encuentra placer al poder descodificar el tropo y encontrar la similitud existente entre elementos lejanos, entre el ser humano y las entidades no humanas.

En el tercer capítulo he tratado de ligar la prosopopeya con dos elementos de profunda novedad en las *Soledades* frente al canon tradicional: el lenguaje sublime utilizado para hablar de los objetos humildes y la naturaleza como tema poético. He explorado en este

---

<sup>2</sup> Tal forma de descripción se ha asociado a la mimesis homérica, que también busca un efecto similar y utiliza la prosopopeya del mismo modo.

capítulo las bases de la preceptiva, en la que se consideraba que sólo lo grandioso, es decir, hombres importantes como reyes, guerreros o santos, era tema propio de un lenguaje sublime y artificioso; mientras que lo humilde quedaba desterrado a una poesía burlesca, de estilo bajo. En contraste, Góngora encuentra lugar en su gran poema para detenerse en lo humilde, y la prosopopeya se encarga de convertir a estos elementos humildes en sujetos de acción del poema, al equipararlos a seres humanos. De este modo, la prosopopeya exalta lo bajo y lo pone en un mismo nivel con lo que era considerado digno del lenguaje sublime: lo humano.

Igualmente, he profundizado en la novedad temática de las *Soledades*. Frente a los poemas en los que lo humano era temático y la naturaleza tenía meramente un papel accesorio, Góngora configura un mundo en el que se invierten las relaciones. Si bien en las *Soledades* existe un núcleo narrativo enfocado en las actividades humanas, constantemente el poeta se desvía de esas actividades para enfocarse en la naturaleza y su belleza, convirtiéndola en el eje temático de su poema. De igual modo, la prosopopeya se encarga de animar a esa naturaleza, de modo que pueda ser partícipe en la narración y se convierta en uno de los elementos más importantes del poema. Gracias a este tropo retórico es posible configurar el mundo natural como el centro de la gran obra gongorina.

La prosopopeya se convierte así en un elemento que proporciona novedad frente a la tradición y la preceptiva, ya que, como señala Emilio Orozco: “Que lo inanimado se compare con lo humano, y que se lo contemple de cerca con amor y hasta con admiración es algo contrario e incomprensible para la mentalidad clasicista”.<sup>3</sup> De este modo, la prosopopeya se presenta como uno de los tropos más importantes en la configuración de las *Soledades*. Su estudio permitirá apreciar con más cuidado la belleza del poema y su profunda novedad.

---

<sup>3</sup> EMILIO OROZCO DÍAZ, *Manierismo y Barroco*. Salamanca: Anaya, 1970, p. 54

## INTRODUCCIÓN

Mucho se ha hablado en el último siglo sobre el papel y la recepción que tuvieron las *Soledades* entre sus contemporáneos.<sup>4</sup> Conocemos de sobra qué decían todos aquellos que en algún momento opinaron sobre ellas en el siglo XVII. Sin embargo, creo que este conocimiento no ha sido suficientemente contextualizado. Para entender lo que opinaron los contemporáneos de Góngora sobre este poema, sería útil recurrir al concepto de “campo literario” para observar qué papel jugaron las *Soledades* con respecto a los miembros de este campo y sus distintas tomas de posición, incluyendo, por supuesto, la de Góngora. Pierre Bourdieu define de esta manera el concepto de campo literario:

El campo literario [...] es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan [...], al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o transformar ese campo de fuerzas. Y las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.), que se pueden y se deben tratar como “sistema” de oposiciones para las necesidades de análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este “sistema” es la propia lucha.<sup>5</sup>

Al hablar aquí de oposiciones no se pretende revivir la clásica forma de oposición dualista de la poesía barroca española bajo las etiquetas de conceptismo y culteranismo,<sup>6</sup> sino hablar de que cada toma de posición, es decir, la propuesta estética propia de un miembro particular del campo literario, se define en relación con las tomas de posición de los demás miembros del campo literario; por ejemplo, la posición de Góngora frente a la de Quevedo,

---

<sup>4</sup> Véase al respecto el resumen que hace ROBERT JAMMES en la “Introducción” de su edición de las *Soledades*. Madrid: Castalia, 2001, pp. 84-101, y su apéndice II “La polémica de las *Soledades*”, pp. 607-719.

<sup>5</sup> PIERRE BOURDIEU, *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995, pp. 344-345.

<sup>6</sup> Véase MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*. México: Porrúa, 1985, pp. 580-585.

Lope de Vega, Medrano y los Argensola, en la que cada cual representa una distinta toma de posición dentro del campo literario.<sup>7</sup>

Estas posiciones se contraponen y enfrentan dentro de una búsqueda de reconocimiento de cada poeta como parte sustancial del campo literario (o mejor, su canonización o consagración como poeta), de lo cual se hablará más adelante. Sin querer reavivar la teoría de Menéndez Pelayo sobre las dos escuelas enfrentadas, se pueden mencionar las tomas de posición de Góngora, Quevedo y Lope, en los poemas que contraponen y critican las propuestas estéticas respectivas de los rivales. Por ejemplo, en un soneto Góngora critica la llaneza excesiva de Lope de Vega:<sup>8</sup>

Patos de la aguachirle castellana,  
que de su rudo origen fácil riega,  
y tal vez dulce inunda nuestra Vega,  
con razón Vega por lo siempre llana [...].  
(*Sonetos completos*, XXII, vv. 1-4)<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 345. En el presente trabajo se abordarán principalmente las tomas de posición contrastantes relacionadas con la obra poética de Luis de Góngora, con todo, sería útil señalar algunas de las diferencias entre otros poetas, con el fin de indicar los constantes enfrentamientos en el campo literario. Un ejemplo muy concreto podría ser la crítica de BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA a Lope, en sus tercetos “Pues hablar de las cosas propriamente...”, donde atacaba los romances de Filis y Belardo, en los que Lope novelizaba (o mejor dicho, poetizaba) sus amores: “Hoy estuvimos yo y el Nuncio juntos, / y tratamos de algunas parlerías, / echando cantollano y contrapuntos. / Mas no se han de contar como poesías, / pues no eres Filis tú, ni yo Belardo, / enfado general de nuestros días” (vv. 58-63, en *Rimas*, t. 2, ed. José Manuel Blecua. Madrid: Espasa Calpe, 1974, pp. 148, también recogido en la edición crítica de las obras de ambos hermanos, *Rimas de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola*, t. 2, ed. José Manuel Blecua. Zaragoza: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1950-1951, pp. 459-462). A esta crítica, LOPE DE VEGA había de contestar, creyendo que el poema era de Lupercio (véase la explicación que da ANTONIO ALATORRE, “De Góngora, Lope y Quevedo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28 [2000], pp. 316-317), con bastante sentimiento: “El mismo amor me abrasa y atormenta, / y de razón y libertad me priva. / ¿Por qué os quejáis del alma que le cuenta? / ¿Que no escriba decís, o que no viva? / Haced vos con mi amor que yo no sienta, / que yo haré con mi pluma que no escriba” (*Rimas*, soneto 66, vv. 9-14, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1983, pp. 61-62). Por cierto que no sólo a los Argensola les molestaba la costumbre de Lope de hacer poesía con su vida, también Góngora en su romance “Ensíllenme el asno rucio...”, parodia uno atribuido a Lope, a la vez que la misma manía lopesca de representar su vida en los romances moriscos.

<sup>8</sup> Sobre el estilo de Lope, considérese la siguiente observación de ALFONSO REYES: “Lope no siempre corregía mucho: monstruo poético, en quien, como decía Saavedra Fajardo, la naturaleza parece enamorada de su misma abundancia, componía muchas veces a las volandas, y los versos manaban de él con una fluidez de fuente abierta” (“Sabor de Góngora”, en *Obras completas*, t. 7. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 185). Sobre la relación entre Góngora y Lope puede resultar ilustrativa la opinión de ANTONIO ALATORRE: “Para Góngora, que limaba despacio y con primor cuanto hacía, tenían que ser inaguantables la grafomanía y la ramplonería de Lope (y el aplauso popular que lo rodeaba)” (art. cit., p. 306).

<sup>9</sup> Todas las obras poéticas y teatrales se citan aquí entre paréntesis, con el número que le asigna el antologador o bien la división comúnmente aceptada y establecida (acto, jornada, canto, etc.), así como el número de versos.

Por otra parte, el mismo Lope, a la par de Cervantes (véase *infra*), criticará el estilo hiperculto que se estaba poniendo de moda: en la comedia *La dama boba*, sobre un soneto de alusiones neoplatónicas (I, vv. 525-538), los personajes comentan:

NISE Ni una palabra entendí.  
DUARDO Pues en parte se leyera  
que más de alguno dijera  
por arrogancia: “Yo sí”.  
(I, vv. 539-542)<sup>10</sup>

Más tardíamente, en el *Laurel de Apolo* incluiría un soneto, cuyo epígrafe reza “A la nueva lengua”, en que Boscán y Garcilaso llegan a Castilla, pero no entienden nada de un lenguaje de léxico típicamente gongorino:

–Boscán, tarde llegamos. –¿Hay posada?  
Llamad desde la posta, Garcilaso.  
–¿Quién es? –Dos caballeros del Parnaso.  
–No hay donde nocturnar palestra armada.  
–No entiendo lo que dice la criada.  
Madona, ¿qué decís? –Que afecten paso,  
que obstenta limbos el mentido ocaso  
y el sol depinge la porción rosada.  
–¿Estás en ti, mujer? –Negose al tino  
el ambulante huésped. –¡Que en tan poco  
tiempo tal lengua entre cristianos haya!  
Boscán, perdido habemos el camino,  
preguntad por Castilla, que estoy loco,  
o no habemos salido de Vizcaya.  
(*Poesía selecta*, 109)

Igualmente en *El castigo sin venganza* incluirá un largo comentario sobre el estilo de los poetas contemporáneos (I, vv. 18-32). Al mismo tiempo, consta el reconocimiento que tiene Lope del lugar que ocupaba Góngora en su campo literario, baste como ejemplo el soneto que escribió a las grandes obras del poeta cordobés, recogido en *La Filomena*:

---

Igualmente, se hace referencia al título de la obra y su autor, cuyos datos pueden verse detalladamente en la bibliografía.

<sup>10</sup> Este mismo soneto lo incluirá al final de *La Filomena* (*Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecha. Barcelona: Planeta, 1983, p. 913), y comentará al respecto de su recepción entre el público culto en *La Circe*: “Yo tengo lástima a los círculos y ambages con que se escurecen, por llamarse *cultos*, tan lejos de imitar a su inventor, como está del primer cielo de la luna el lucidísimo impírio” (*Obras poéticas*, p. 1318).



Canta, cisne andaluz, que el verde coro  
del Tajo escucha tu divino acento,  
si, ingrato, el Betis no responde atento  
al aplauso que debe a tu decoro.

Más de tu *Soledad* el eco adoro  
que el alma y voz del lírico portento,  
pues tú solo pusiste al instrumento,  
sobre trastes de plata, cuerdas de oro.

Huya con pies de nieve Galatea,  
gigante del Parnaso, que en tu llama,  
sacra ninfa inmortal, arder desea.

Que como, si la envidia te desama,  
en ondas de cristal la lira orfea,  
en círculos de sol irá tu fama.

(*Obras poéticas*, pp. 887-888)

En la misma obra, un párrafo más adelante Lope defenderá su toma de posición de un estilo poético simple y llano, así como del papel que ocupan las referencias cultas en su poesía: “Muchas cosas se pudieran decir acerca de la claridad que los versos quieren para deleitar [...]. Yo hallo esta novedad como la liga que se echa al oro, que le dilata y aumenta, pero con menos valor, pues quita de la sentencia lo que añade de dificultad”.<sup>11</sup>

Quevedo, en cambio, ataca y parodia directamente el estilo y léxico gongorino en sus obras satíricas *La culta latiniparla*<sup>12</sup> y *Aguja de navegar cultos*,<sup>13</sup> que contiene el famoso soneto “receta para hacer *Soledades* en un día”:

Quien quisiere ser culto en sólo un día,  
la jeri (aprenderá) gonza siguiente:  
*fulgores, arrogar, joven, presiente,*  
*candor, construye, métrica armonía;*  
*poco, mucho, si no, purpuracia,*  
*neutralidad, conculce, erige, mente,*  
*pulsa, ostenta, librar, adolescente,*  
*señas traslada, pira, frustra, arpía;*  
*cede, impide, cisuras, petulante,*  
*palestra, liba, meta, argento, alterna,*  
*si bien disuelve émulo canoro.*

Use mucho de *líquido* y de *errante*,  
su poco de *nocturno* y de *caverna*,

---

<sup>11</sup> LOPE DE VEGA, *Obras poéticas*, p. 887.

<sup>12</sup> Recogido en FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 2001, pp. 131-145.

<sup>13</sup> Recogido en FRANCISCO DE QUEVEDO, *op. cit.*, pp. 127-130.

anden listos *livor, adunco y poro*.  
Que ya toda Castilla,  
con sola esta cartilla,  
se abrasa de poetas babilones,  
escribiendo sonetos confusiones;  
y en la Mancha, pastores y gañanes,  
atestadas de ajos las barrigas,  
hacen ya cultedades como migas.  
(*Obra poética*, 825)

Estas tomas de posición deben ser puestas en contexto con parodias juveniles de Quevedo de varios poemas de Góngora: el estribillo de una letrilla gongorina “*Vuela, pensamiento, y diles / a los ojos que te envió / que eres mío*” (*Letrillas*, XI), serán reformulados por Quevedo así: “*Vuela, pensamiento, y diles / a los ojos que más quiero / que hay dinero*” (*Obra poética*, 659), en este caso se trata de la toma de posición de un poeta joven que busca, a través del ataque al modelo consagrado, un lugar dentro del campo literario de su tiempo, como indica Amelia de Paz: “[estos poemas] dan fe, entre otras cosas, del conflicto que debió padecer Quevedo intentando abrir brecha detrás de Góngora en el filón agotado de la poesía [...]”.<sup>14</sup> En todos estos casos, no se trata de “escuelas poéticas” enfrentadas, como lo entendía Menéndez Pelayo, sino de *tomas de posición individuales*, las cuales a menudo no estaban exentas de cierta aversión personal de un poeta contra otro.

La novedad y originalidad del poeta dentro de su campo literario se establece, pues, a través de esas tomas de posición que se generan a partir del espacio de los posibles; es decir, toda novedad estética dentro del campo literario es una toma de posición del poeta que la realiza, y a su vez es generada de ciertas circunstancias que la hacen posible (el espacio de posibilidades) dentro de ese campo literario; tales innovaciones igualmente requieren ser

---

<sup>14</sup> AMELIA DE PAZ, “Góngora... ¿y Quevedo?”, *Criticón*, 75 (1999), pp. 31-45. Un resumen útil de los poemas en que Quevedo parodia y ataca a Góngora, aunque denostado (quizá demasiado) por Amelia de Paz, es el capítulo “Góngora y Quevedo” de JAURALDE POU, de su trabajo biográfico *Francisco de Quevedo*. Madrid: Castalia, 1998, pp. 899-924

aceptadas por al menos algunos de los miembros pertenecientes al campo literario para formar parte del sistema y consagrar a su autor dentro del mismo campo.<sup>15</sup>

Así, por ejemplo, se ha de ver que existe dentro del campo literario de Góngora, una corriente bastante desarrollada que busca encontrar la excelencia del lenguaje poético, de modo que éste se separe del lenguaje común. Esta excelencia sólo se puede lograr a través del ingenio aplicado a lograr un lenguaje artificioso, lo cual implica la elevación y separación de ese lenguaje del común. Semejante ideal de lengua implica no sólo el aspecto formal del lenguaje, sino también una determinada elaboración del contenido que impida que ese lenguaje sea entendido por alguien no familiarizado con el campo poético. Dicho ideal era ya expresado por Fernando de Herrera hacia 1580, al hablar sobre la dignidad del soneto, en una obra preceptiva sobre la lengua poética que revela el ideal estético sostenido por el campo literario, en general, de aquella época:

I en ningún otro género se requiere más pureza i cuidado de la lengua, más templança y decoro; donde es grande culpa cualquier error pequeño; i donde no se permite licencia alguna ni se consiente algo que ofenda a las orejas; i la brevedad suya no sufre que sea ociosa o vana una palabra sola. [...] I en este pecado caen muchos, que piensan acabar una grande hazaña cuando escriben de la manera en que hablan, como si no fuesse diferente el descuido y llaneza, que demanda el sermón común, de la observación que pide el artificio i cuidado de quien escribe. [...] i no se puede dexar de conceder que regala mucho al sentido ver que ningunos vínculos i ligaduras de consonancias impiden el pensamiento para no descubrirse con delgadeza y facilidad.<sup>16</sup>

Este ideal de dificultad y elegancia es el “caldo de cultivo” que proporciona la materia prima a Góngora para crear su poesía en general, y es a la vez producto de la existencia de una serie de receptores que, bajo estas premisas estéticas, serían capaces de aceptar y apreciar la obra de Góngora dentro del campo literario. En este sentido, se puede decir que las posiciones de todos los miembros del campo literario poético coinciden de manera general:

---

<sup>15</sup> Cfr. P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 349.

<sup>16</sup> FERNANDO DE HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, fol. 67, ed. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 267-268.

buscan dar al lenguaje una elevación, así como demostrar su ingenio y agudeza al decir las cosas de un modo distinto.<sup>17</sup> Así, podemos ver dentro del campo literario intentos de llevar hasta el límite el lenguaje y demostrar el ingenio en la forma a través de la sátira que realiza Cervantes, en *El coloquio de los perros*, sobre algunos poemas, como uno escrito “[...] todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo, en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno”.<sup>18</sup> El hecho de que esto se trate de una parodia (es decir, una copia exagerada y ridícula de un modelo poético), revela claramente que este tipo de búsquedas eran algo muy generalizado dentro del campo literario. En fin, el ideal de expresión novedosa produce las lagunas estructurales que propician la creación de las *Soledades* y su novedad poética.

Cuando se habla de la novedad en el campo literario, esto implica una ruptura con los hábitos de la literatura consagrada, es decir, con el canon, con lo que se espera que un poeta haga, siguiendo los modelos establecidos por sus antecesores consagrados y reconocidos por el resto de los miembros del campo. La novedad de las *Soledades* es un fenómeno complejo. A continuación se abordará únicamente la modificación de tópicos venidos del canon petrarquista y del uso del lenguaje sublime para hablar de las cosas bajas. El segundo tema es el más evidente y el que suscitó mayores problemas en la recepción contemporánea. Dice Antonio Carreira: “[...] la mayor novedad de las *Soledades* es posible que se encuentre en el asunto. Góngora hace coexistir los dos polos de la tradición pastoril y piscatoria: lo rústico y lo refinado [...]”.<sup>19</sup> Así, mediante un lenguaje culto y refinado, Góngora habla al mismo

---

<sup>17</sup> Véase ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 397.

<sup>18</sup> MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005, p. 618.

<sup>19</sup> ANTONIO CARREIRA, “La novedad de las *Soledades*”, en *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998, p. 299.

tiempo de las cosas sublimes y de las bajas; las *Soledades* incluyen tanto una solemne narración de las conquistas marítimas de España y el descubrimiento del Nuevo Mundo, como esta descripción de una cabra ahora cecina:

El que de cabras fue dos veces ciento  
esposo casi un lustro (cuyo diente  
no perdonó racimo aun en la frente  
de Baco, cuanto más en su sarmiento:  
triunfador siempre de celosas lides  
lo coronó el Amor, mas rival tierno,  
breve de barba y duro no de cuerno,  
redimió con su muerte tantas vides),  
servido ya en cecina  
purpúreos hilos es de grana fina.  
(*Soledades*, I, vv. 153-162)<sup>20</sup>

Nótese la complejidad del lenguaje: se usa una perífrasis larguísima para hablar de la cabra, que incluye un largo paréntesis para describir sus acciones previas a estar servido en cecina, acciones que equivalen a batallas y en las que intervienen dioses mitológicos. Hasta cierto punto podríamos hablar de una parodia de lo heroico, ya que se usan elementos como la complicación gramatical y la descripción de una batalla para hablar de un macho cabrío. Asimismo, Góngora usa en el poema la silva, combinación de endecasílabos y heptasílabos, para hablar de todo, incluidas las cosas bajas; estos metros se reservaban dentro de la práctica del campo literario únicamente para asuntos serios,<sup>21</sup> en tanto que los versos de arte menor,

---

<sup>20</sup> Cito siempre entre paréntesis por la siguiente edición: LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 2001. En años más recientes, Antonio Carreira ha publicado varias ediciones de las *Soledades*, cuyo texto es el mismo: LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas*, t. 1. Madrid: José Antonio de Castro, 2000; *Antología poética*. Barcelona: Crítica, 2009; y *Soledades*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009 (acompañada del *Primero sueño* de SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, editado por Antonio Alatorre). Dado que en la última edición, Antonio Carreira declara que “su texto sigue en lo esencial al establecido por Robert Jammes” (p. 27), he preferido seguir el texto de Robert Jammes, en el que he actualizado el uso de mayúsculas. Ya que la diferencia entre ambas ediciones corresponde en su mayor parte a la puntuación, he preferido la de Jammes por tener una puntuación más parca que, según mi opinión, permite una lectura más fluida. Sobre la puntuación de las *Soledades*, véase ANTONIO CARREIRA, “Las *Soledades*: Guía de lectura”, en Luis de Góngora, *Soledades/sor Juana Inés de la Cruz, Primero sueño*, pp. 18-20 y la nota previa de Robert Jammes a su edición de las *Soledades*, pp. 177-178.

<sup>21</sup> Sobre esta convención entre forma y asunto, véase MERCEDES BLANCO, *Góngora heroico*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, p. 54.

como el octosílabo o el hexasílabo, podían ser usados en asuntos jocosos. Es esta ruptura entre el tono y las cosas que se describen en ese tono lo que ocasiona la polémica sobre este poema; no era aceptable para los que seguían el modelo canónico que se hablara con un lenguaje complejo y hermoso sobre cosas bajas como las cabras o la cecina. Así, señala Mercedes Blanco: “[...] esta oscuridad de Góngora sorprende y molesta porque para el modesto argumento no se estima apropiado el estilo ‘sublime’ y ‘heroico’, al que muchos reconocen el derecho a ser arduo o incluso oscuro”.<sup>22</sup>

Las opiniones que señalan esto son bien claras: amigos y enemigos de Góngora censuran la utilización del estilo sublime para hablar de cosas humildes. Así, el Abad de Rute, a quien Góngora pidió su parecer, escribe:

[...] el hablar figurado, demasiadamente y con palabras peregrinas (como no de enigma, ni barbarismo) engendra el estilo sublime; testigos Aristóteles, Escalígero, Torcuato y otros, que en varios lugares varias veces lo afirman; pero eso se entiende según ellos en poema grave, trágico, heroico, o otro semejante; que siendo de su naturaleza ilustres piden estilo, y modo de decir fuera del vulgar, como lo hiciera Vm. si aplicara su ingenio, y genio, a lo épico, de que diera mejor que otro ninguno. Pero un poema (cuando no lírico de materia humilde) bucólico en lo que se descubre hasta ahora, no ha de correr parejas con lo heroico [...].<sup>23</sup>

Si bien el abad de Rute notaba claramente la ruptura con el paradigma de lo deseable dentro del campo literario, reconocía la capacidad de Góngora y su pertenencia al campo, su consagración. Jáuregui, en cambio, usará la censura para negar la pertenencia de Góngora al campo literario y su consagración como gran poeta:

Deviera Vm., según esto, ponderar las muchas dificultades de lo heroico, la constancia que se requiere en continuar un estilo igual i magnífico, tenplando la gravedad y alteça con la dulçura y suabidad intelegible, i apoyando la elocución a ilustres sentencias i nobles i al firme tronco de la buena fábula o cuento, que es el alma de la Poesía. Para los juguetes no son menester tantos aparatos ni esta sosegada prudencia, sino un natural burlesco y estar de

---

<sup>22</sup> M. BLANCO, *op. cit.*, p. 71.

<sup>23</sup> FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora y Argote, contra el autor del Antídoto*, apud M. BLANCO, *op. cit.*, pp. 73-74.

gorja. Por tanto, Vm. se a destruido después que enprende hazañas mayores que sus fuerças [...].<sup>24</sup>

Se puede observar que la censura va por un camino muy similar al del Abad de Rute; Jáuregui no es un tonto y no va rechazar el lenguaje ampuloso que después utilizará en su *Orfeo*, aquí un tema mitológico elevado que sí requiere y merece el estilo sublime, sino que se rehusará a ver este lenguaje dedicado a hablar de cosas humildes. Pero la propuesta de Jáuregui no es inocente, constituye una toma de posición que implica decidir qué es o no poético y por extensión quién o no merece ser llamado poeta. De esta manera Jáuregui ejemplifica la lucha que se da dentro del campo literario por la legítima pertenencia a dicho campo: “Uno de los envites centrales de las rivalidades literarias [...] es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor [...] o incluso decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor [...]”.<sup>25</sup>

Al rechazar esta toma de posición de Góngora, Jáuregui delimita la capacidad del campo, y declara la falta de pertenencia a éste; de este modo, refuerza su lugar dentro del campo al constituirse a sí mismo en autoridad para definir quién sí y quién no pertenece al gremio literario, con lo cual refuerza su propia apuesta poética y su posición como escritor consagrado; al rechazar la propuesta estética de Góngora, Jáuregui apuesta por otra, la suya propia, que para él sí reúne las características necesarias para incluirse dentro del campo. Esta situación explica la posición de Jáuregui más allá de sentimientos humanos como la envidia o simplemente una mala voluntad contra Góngora (que no es que no la tuviese), y presenta de otra manera las causas por las que decidió emprender su furibunda cruzada en

---

<sup>24</sup>JUAN DE JAUREGUI, *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*, §43, ed. EUNICE JOINER GATES, en *Documentos gongorinos*. México: El Colegio de México, 1960, p. 139.

<sup>25</sup> P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 331.

contra de las *Soledades*; su fin es, por contraposición, consagrarse a sí mismo como un representante del verdadero arte poético.

Como otro aspecto del mismo fenómeno, se puede observar el rompimiento con el canon establecido a partir del petrarquismo. Este rompimiento se encuentra en las *Soledades* en plena relación con la mezcla del estilo bajo y alto; así, Góngora utilizará metáforas que en los poetas petrarquistas estaban destinadas exclusivamente a la figura de la *amada*, cuyo origen era siempre aristocrático (es decir, perteneciente a lo sublime), para hacer descripciones de otras mujeres que ya no pertenecen al mismo estamento:

Ven, Himeneo, donde, entre arreboles  
de honesto rosicler, previene el día  
(aurora de sus ojos soberanos)  
virgen tan bella, que hacer podría  
tórrida la Noruega con dos soles,  
y blanca la Etiopia con dos manos.  
Claveles del abril, rubies tempranos,  
cuantos engasta el oro del cabello,  
cuantas (del uno ya y del otro cuello  
cadenas) la concordia engarza rosas,  
de sus mejillas siempre vergonzosas  
purpúreo son trofeo.

(*Soledades*, I, vv. 780-791)

Se puede ver claramente el uso de metáforas petrarquistas como los ojos como soles, la blancura de la piel, el cabello comparado al oro y las mejillas a las rosas; pero toda esta descripción es de una serrana. Góngora no ha tenido el menor empacho en usar el código descriptivo del petrarquismo para describir a una mujer que no estaba incluida en el dicho código. Con ello manifiesta una forma de ruptura con el anterior canon, con lo que subraya su originalidad, así como su pertenencia al campo literario, en el que pretende introducir nuevos patrones.

Cabe aquí preguntarse por qué es en un momento avanzado de la vida de Góngora cuando éste manifiesta su pretensión de ocupar un lugar definitivo y claro dentro del campo



literario, a la vez que propone nuevas formas para actualizarlo, sobre todo si se tiene en cuenta la observación de Bourdieu sobre los agentes del cambio dentro del campo literario:

[...] la iniciativa del cambio pertenece casi por definición a los recién llegados, es decir a los más jóvenes, que también son los que más carecen de capital específico, y que, en un universo donde existir es diferir, es decir ocupar una posición distinta y distintiva, sólo existen, sin tener necesidad de pretenderlo, en tanto en cuanto consiguen afirmar su identidad, es decir su diferencia, que se la conozca y se la reconozca (“hacerse un nombre”), imponiendo unos modos de pensamiento y de expresión nuevos, rupturistas con los modos de pensamiento vigentes, por lo tanto condenados a desconcertar por su “oscuridad” y su “gratuidad”.<sup>26</sup>

Tal es el caso de Góngora, pero él no es ningún recién llegado al campo literario: ¿por qué entonces empieza su revolución poética en este momento? La respuesta es muy sencilla, no lo hace: las *Soledades* son la coronación de una carrera de propuestas que el poeta no había alcanzado a sistematizar dentro de un poema único, grandioso y unificado. La oportunidad para hacerlo es la que le proporciona la libertad económica que adquiere en 1611; pero antes ya se notaban elementos de ruptura con el canon establecido, elementos que buscaban marcar su originalidad e identidad en el campo literario.

Dentro del plano formal, Dámaso Alonso ha mostrado la existencia de las principales características presentes en las *Soledades* en un poema de juventud de Góngora tan temprano como la *Canción a la toma de Larache*.<sup>27</sup> Otro tanto se puede hacer observando la ruptura del joven Góngora con el petrarquismo en sus poemas tempranos.

Antes de emprender el análisis, debemos hacer notar que la ruptura con el canon en el siglo XVI no puede ser como la ruptura que analiza Bourdieu; dentro de un ideal estético que pone por encima la imitación del modelo, la única forma de ruptura posible es el trastocamiento del modelo, como el señalado en las *Soledades*. Pero para realizar tal labor es

---

<sup>26</sup> P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 355.

<sup>27</sup> Véase DÁMASO ALONSO, *Góngora y el “Polifemo”*. 7ª ed., Madrid: Gredos, 1985 [reimpr. 1 vol., 2008], pp. 78-80.

indispensable el conocimiento perfecto del código del modelo, de esta manera los primeros sonetos de Góngora son *imitaciones* de sonetos italianos, pero pronto el joven poeta abandonará el modelo para contradecirlo y así establecer su propia originalidad, como señala Antonio Carreira: “Góngora imita no sólo porque era preceptivo sino porque desea que bajo sus versos se trasluzcan, como en palimpsesto, los lugares imitados para, una vez vencidos, cambiar de rumbo”.<sup>28</sup> Góngora en su traducción busca superar al modelo, y abandona pronto esta imitación para mostrarse rebelde ante el canon y subvertir sus principios.

Así, el poeta subvierte el código amoroso impuesto por el petrarquismo, donde la amada era fría, insensible e inalcanzable, y el amante estaba obligado a llorar por ella día y noche, sin conseguir jamás su piedad. Un ejemplo de ello es el siguiente soneto, donde Góngora compara a un amante con un ruiñeñor que siempre llora:

Con diferencia tal, con gracia tanta  
aquel ruiñeñor llora, que sospecho  
que tiene otros cien mil dentro del pecho,  
que alternan su dolor por su garganta;  
y aun creo que el espíritu levanta  
—como en información de su derecho—  
a escribir del cuñado el atroz hecho  
en las hojas de aquella verde planta.  
Ponga, pues, fin a las querellas que usa,  
pues ni quejarse, ni mudar estanza  
por pico ni por pluma se le veda;  
y llore solo aquél que su Medusa  
en piedra convirtió, por que no pueda  
ni publicar su mal, ni hacer mudanza.

(*Sonetos completos*, 69)

La exageración del ruiñeñor es equivalente a la exageración de las lágrimas que vierten los amantes petrarquistas, y finalmente el soneto termina en una condena del llanto. Frente al amante petrarquista que se lamenta todo el tiempo, Góngora opone un nuevo

---

<sup>28</sup> A. CARREIRA, “Introducción”, en Luis de Góngora, *Antología poética*. 2ª ed., Madrid: Castalia, 1987, p. 31.

modelo de pensamiento: sólo debe llorar quien ha perdido a su amada para siempre convertida en piedra, de otra manera el llanto es inútil. El llanto que en el petrarquismo ennoblecía al amante aquí se ha convertido en un elemento un tanto ridículo.

Otro modo de subversión se aplica al código amoroso que prohíbe la declaración de amor del amante a la amada, dada la naturaleza inalcanzable de ésta. Este código amoroso se convierte en el eje temático de este otro poema:

*Manda Amor en su fatiga  
que se sienta y no se diga;  
mas a mí más me contenta  
que se diga y no se sienta.*

En la ley vieja de Amor,  
a tantas fojas se halla  
que el que más sufre y más calla,  
ése librará mejor;  
mas ¡triste del amador  
que, muerto a enemigas manos,  
le hallaron los gusanos  
secretos en la barriga!

*(Letrillas, XXV, vv. 1-12)*

Aquí la violación voluntaria del petrarquismo es bastante más clara y un tanto burlesca, ya que se halla codificada como una ley. La subversión del modelo es más explícita aquí, ya que la famosa ley de Amor, el código amoroso petrarquista, es declarada como algo hecho por la fatiga, es decir, algo ya caduco; igualmente la segunda parte de la estrofa se contrapone al famoso ennoblecimiento que producía seguir la ley de amor, al señalar que el amante muere por amor sin declararlo. La superación del petrarquismo a la que está llamando Góngora es completamente clara.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Cabe decir que Góngora no es, ni de lejos, el único que siente ya caduco el código petrarquista, se trata un poco de un ambiente de época. MIGUEL DE CERVANTES, en *El licenciado vidriera*, se burla del código metafórico para la descripción de la dama, contraponiendo el nivel metafórico con la realidad: “Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas por la mayor parte eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran sus damas. Que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente; y que lo que lloraban eran líquidas perlas; y más, que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril

Se demuestra así que los elementos subversivos del canon ya se encontraban presentes en la obra anterior de Góngora, y que en las *Soledades* simplemente se encuentran sistematizados, de modo que su novedad resalta de mayor manera.

Dentro de esta toma de posición de Góngora, la prosopopeya ocupa su lugar al convertirse en el recurso mediante el cual los elementos bajos y humildes se convierten en protagonistas de un poema de lenguaje culto y complicado, desafiando así a las normas de la época, que imponían que la temática de un poema de lenguaje alto tuviese igualmente una temática elevada. La prosopopeya se convierte de esta manera en uno de los elementos más importantes dentro de la postura poética que llevó a Luis de Góngora a escribir las *Soledades*, de igual manera participa de la significativa novedad que este poema tuvo para sus contemporáneos. Esta es la postura que trataré de mostrar en las próximas páginas.

---

tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas; y que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalia; y que todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza” (*Novelas ejemplares*, ed. cit., pp. 284-285). Por supuesto que esta toma de posición de Cervantes es bastante tardía; Góngora empieza sus poemas antipetrarquistas treinta años antes.

## **1. La prosopopeya como recurso de creación poética**

En virtud de que este trabajo trata sobre una figura retórica específica, es completamente necesario en primer lugar definirla y establecer bajo qué parámetros, tanto cognitivos como lingüísticos y estéticos, funciona. Para ello, partiré de una definición clara y que se puede tener por aceptable universalmente: la prosopopeya “Consiste en conceder entidad y atributos humanos –por lo general, el don del lenguaje – a seres inanimados, ya concretos, ya abstractos, o a seres irracionales”.<sup>30</sup> Para los fines de esta tesis también se ha de considerar como prosopopeya la atribución de características de entidades animadas a seres inanimados.

Aunque tales criterios pueden parecer claros, es importante reflexionar sobre lo que la retórica, antigua y moderna, ha considerado como prosopopeya, para establecer claramente los parámetros que se utilizarán para el estudio de esta figura en las *Soledades*. Igualmente indispensable es saber bajo qué parámetros, particularmente los lingüísticos, funciona la prosopopeya, y cuáles son los mecanismos de conocimiento del mundo que la hacen funcionar. Por ello, inicialmente se hará un repaso de lo que ha definido la retórica como prosopopeya para, a continuación, indicar los parámetros cognitivos bajo los cuales opera.

### **1.1 La prosopopeya dentro del sistema de figuras retóricas**

Las posiciones de los teóricos tradicionales pueden variar en cuanto a la clasificación de la prosopopeya. Se la ubica habitualmente entre las figuras de pensamiento, es decir, aquellas cuyo valor expresivo se fundamenta en el significado de las palabras.<sup>31</sup> Dentro de las figuras de pensamiento, la prosopopeya se agrupa bajo otra subclasificación conocida como figuras

---

<sup>30</sup> ANTONIO AZAUSTRE y JUAN CASAS, *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 139.

<sup>31</sup> Cfr. HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1967; y A. AZAUSTRE y J. CASAS, *op. cit.*, p. 110.

de ficción o pragmáticas.<sup>32</sup> Se trata de “[...] una serie de artificios estrechamente vinculados con el conjunto de elementos que intervienen en la configuración de un acto enunciativo: emisor, receptor, situación de enunciación, enunciado”.<sup>33</sup> Es decir, conforman el grupo de figuras que se encarga de formular el discurso ficticio en tanto su enunciación, espacio y personajes, así como de hacer esto evidente para el receptor. Dentro de las figuras de ficción o pragmáticas, la prosopopeya cumple la función de instaurar en el espacio del texto un marco enunciativo específico.<sup>34</sup> Dado que se trata de un recurso de creación ficticia dentro del texto, algunos han incluido a la prosopopeya dentro de la *sermocinatio*,<sup>35</sup> la elaboración de una persona ficticia mediante la atribución de discurso,<sup>36</sup> sin embargo la *sermocinatio* se reduce a las personas naturales, en tanto que la prosopopeya se ocupa de entidades no racionales.<sup>37</sup>

La operación de animar una entidad irracional puede llevarse a cabo, según Lausberg, de dos modos principales: por la atribución de la capacidad de discurso y por la personificación en el resto del comportamiento.<sup>38</sup> La primera es, para José Antonio Mayoral, la culminación por excelencia de la figura en tanto que perteneciente a la familia de las figuras pragmáticas cuya función es crear el espacio fictivo.<sup>39</sup> La que más interesa para este estudio

---

<sup>32</sup> La primera clasificación corresponde a A. AZAUSTRE y J. CASAS, *op. cit.*, p. 139. La segunda a JOSÉ ANTONIO MAYORAL, *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 2005, p. 275.

<sup>33</sup> J. A. MAYORAL, *loc. cit.*

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 277.

<sup>35</sup> Sobre esta inclusión véase H. LAUSBERG, *op. cit.*, §826; y J. A. MAYORAL, *op. cit.*, p. 279.

<sup>36</sup> Cfr. H. LAUSBERG, *op. cit.*, §820; A. AZAUSTRE y J. CASAS, *op. cit.*, p. 140. La inclusión de la prosopopeya dentro de la *sermocinatio* o la atribución de discurso es muy antigua, ya la encontramos en el primer autor que utiliza el término prosopopeya, DEMETRIO FALEREO en su tratado *Sobre el estilo*. La exposición del anónimo autor de la *Retórica a Herenio*, quien llama a la figura por el nombre latino de *conformatio*, la define como la atribución de discurso a una persona o cosa muda o informe: “*Conformatio* est, cum aliqua, quae non adest, persona configitur quasi adsit, aut cum res aut informis fit eloquens, et forma ei oratio adtribuitur ad dignitatem adcommotata, aut actio quaedam” (IV.LIII.66. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 162). Más claramente, agrega que este recurso puede utilizarse con cosas mudas e inanimadas: “Haec conformatio licet in plures res, in mutas atque inanimas transferatur” (*loc. cit.*, p. 163).

<sup>37</sup> Dentro de estas entidades, hay quien ha querido incluir también a los muertos; sin embargo, en general para ellos se ha creado una etiqueta aparte de la prosopopeya y la *sermocinatio*, véase H. LAUSBERG, *op. cit.*, §826.

<sup>38</sup> Cfr. H. LAUSBERG, *op. cit.*, §827.

<sup>39</sup> Cfr. J. A. MAYORAL, *op. cit.*, pp. 279-280.

es la presentación de cosas como personas, puesto que esta modalidad de la prosopopeya está estrechamente relacionada con un elemento fundamental para la creación poética: la metáfora.<sup>40</sup>

Dentro de los textos poéticos, la asociación entre metáfora y prosopopeya se presenta naturalmente, debido a la importancia que adquiere la metáfora como configuradora del discurso en este género. En las *Soledades*, como se verá más adelante, existe una abundante cantidad de prosopopeyas que se elaboran mediante el discurso metafórico, sin embargo también observaremos una significativa cantidad de prosopopeyas elaboradas a partir de otros recursos del lenguaje. Con todo, la relación entre prosopopeya y metáfora se presenta como natural, pues ambas, junto con un amplio grupo de figuras, operan sobre una misma base: la traslación.<sup>41</sup> La prosopopeya traslada características de ciertas entidades (las animadas) a otras (las no animadas). El procedimiento también puede ser explicado de una forma semiótica, donde existe un “personificado” y un “personificante”:<sup>42</sup>

[...] the personifier to a standardized narrative actant: s/he [*sic*] is a mobile and active human being, endowed with speech, and representative of a specific psychological, physiological, and ideological constitution. The “personified” can be found among a range of abstract essences, inanimate objects, animals, etc. [...] It is figurally *translated* into de personifier.<sup>43</sup>

La explicación de Paxson es particularmente rica desde el punto de vista de la teoría narratológica, en la que los actantes (lo que llamamos más tradicionalmente personajes) son

---

<sup>40</sup> Cfr. H. LAUSBERG, *op. cit.*, §829. Varios teóricos han considerado a la prosopopeya como una especie de metáfora, por ejemplo HELENA BERISTÁIN, en su *Diccionario de retórica y poética*, s. v. prosopopeya. 9ª ed., México: Porrúa, 2006, remite a metáfora. Sin embargo, aunque en ambos casos hay claramente un ejercicio de traslación, más específico en el caso de la prosopopeya, no se puede decir que todas las prosopopeyas sean un tipo de metáforas, ya que, como se verá *infra*, si bien hay numerosas prosopopeyas que también son metáforas, algunas más se construyen mediante otros elementos formales como el símil.

<sup>41</sup> Cfr. JAMES J. PAXSON, *The Poetics of Personification*. Nueva York: Cambridge University Press, 1994, pp. 38-39.

<sup>42</sup> Traduzco de esta manera los términos usados por PAXSON, *op. cit.*, pp. 39-40, quien adapta la conocida división del signo realizada por Saussure.

<sup>43</sup> J. J. PAXSON, *op. cit.*, p. 40.

quienes configuran la acción narrativa, y por ello mismo deben estar claramente definidos (tanto desde una caracterización fisiológica, como psicológica e ideológica) para que el receptor los identifique de manera sencilla.<sup>44</sup> Así, la prosopopeya traslada no sólo las características del *personificante* al *personificado*, sino también su función narrativa, de manera que las entidades prosopopeyizadas se convierten en conformadores de la narración. En este sentido hay que tener en cuenta que las entidades inanimadas usualmente tienen una función sucedánea en el discurso, ya que no poseen las características básicas para hacerlas sujetos de la acción; mediante la prosopopeya esta situación cambia y se les otorga precisamente dichas características, de modo que ahora sí pueden convertirse tanto en sujetos de discurso como en actantes.

Hasta aquí se ha visto las características básicas de la prosopopeya y su lugar dentro del sistema de figuras tradicional. En el siguiente apartado se analizarán las pautas cognitivas sobre las que se realiza la prosopopeya y la manera en la que éstas la constituyen dentro del discurso literario.

## **1.2 Ontología de la prosopopeya**

La diferencia básica de la prosopopeya con respecto a las otras figuras traslaticias es que se basa en una configuración del mundo muy particular: la división entre animado y no animado. Dicha división es una simplificación de un sistema organizativo mucho mayor; es posible observar que el ser humano ha clasificado las cosas que conforman su universo en una jerarquía de entidades que suele estar encabezada por el mismo ser humano y, a partir de él,

---

<sup>44</sup> Sobre los actantes y sus características dentro de la teoría narratológica, cfr. LUZ AURORA PIMENTEL, *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 1998, pp. 59-94.



desciende hacia otras categorías que se hallan cada vez más lejos de éste. Esta jerarquía fue conocida desde muy antiguo y nombrada bajo la noción de la cadena del ser.<sup>45</sup> En el presente estudio me referiré a ella bajo la etiqueta lingüística de escala de animacidad.

James J. Paxson apunta: “All actants and objects can be categorized according to the six ontological domains [...]: human, non human life form (plant or animal), inanimate object, place, abstract idea, deity”.<sup>46</sup> La prosopopeya consiste entonces en que a cualquiera de las entidades de estas categorías se le otorguen cualidades de una categoría superior,<sup>47</sup> de este modo se traslada la entidad figuradamente a un nivel más alto dentro de la escala.

Este tipo de jerarquización obedece a la manera particular en la que el ser humano clasifica y organiza los objetos del mundo. Toda categorización procede desde la perspectiva del sujeto, desde el *yo*; para el ser humano, todo lo que no es *yo* se clasifica como lo otro;<sup>48</sup> ese grupo de otros se clasificará de acuerdo con su parecido al *yo*. Así, la categoría de lo humano es siempre lo más cercano al *yo*, puesto que se configura a partir de otros seres que poseen las mismas características físicas que el *yo*. De esta manera, se observará que los objetos, en la jerarquía, se localizan más cercanos o alejados de lo humano, en función de su similitud o diferencia con respecto a él. Tal similitud se basa en primer lugar en su animacidad, y también en su definitud.<sup>49</sup> En tanto que los animales son más animados que

---

<sup>45</sup> Cfr. J. J. PAXSON, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>46</sup> J. J. PAXSON, *op. cit.*, p. 44.

<sup>47</sup> También puede ocurrir de manera inversa: a una entidad se le pueden asignar características de una categoría inferior, ya que “A member of any of these six categories can be figurally translated into a member of any other” (J. J. PAXSON, *op. cit.*, p. 44). A este procedimiento se le conoce con varios nombres: *animificación*, si a un ser humano se le atribuyen características animales; *reificación*, si a un ser humano, animal o planta se le atribuyen características de cosa; *ideación*, si se le proporciona características de ideas; y *topificación*, si se atribuye características de lugar (cfr. *loc. cit.*).

<sup>48</sup> Cfr. PAUL RICOEUR, *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 1996, pp. XII-XIII: “La propia identidad [...] desarrolla una jerarquía de significaciones [...] y cuya permanencia en el tiempo constituye el grado más elevado, al que se opone lo diferente [...]”.

<sup>49</sup> La etiqueta de definitud corresponde a una categoría lingüística que señala el grado en que un elemento gramatical está definido para el receptor.

las plantas ocupan un lugar superior en la jerarquía, mientras que las plantas, que son más definidas que las ideas se encuentran en un rango también superior. Es sobre estas bases cognitivas como se construye la jerarquía en la que se basa la prosopopeya.<sup>50</sup>

Esta jerarquización implica una nueva división que depende tanto del tipo de objeto prosopopeyizado, como de la jerarquía cuyas características se le asignen. Así, James J. Paxson clasifica la prosopopeya en tres tipos: 1) *substancialización, materialización o hipostasitación*, que consiste en la traslación de características de una forma corpórea a una no corpórea; 2) *antropomorfización*, se le dan características corpóreas humanas a una entidad no humana; y 3) *personificación*, se le otorga a una entidad no humana características humanas más allá de lo corpóreo, como sentimientos, pensamientos y lenguaje.<sup>51</sup>

Las categorías que emplea Paxson, para el estudio que se propone aquí, pueden resultar de algún modo incompletas. Para fines únicamente de este trabajo se podría proponer una división entre animación y personificación. La animación consistiría en otorgar características animadas no específicas (capacidad de movimiento o sensación) a seres no animados, tales como objetos o ideas; a su vez, la personificación implicaría un grado más alto en la escala, de modo que se les otorgaría cualidades específicamente humanas a entidades no animadas y animales. La personificación a su vez podría subdividirse en dos categorías que dependerían de las características ofrecidas, ya sean físicas (es decir, la antropomorfización) o más profundas como sentimiento, pensamiento y lenguaje (la personificación propiamente hablando).

---

<sup>50</sup> Se podría decir que la prosopopeya rompe con esta categoría cognitiva, puesto que traslada características de un grado a otro, con lo que los acerca entre sí. De igual modo, la prosopopeya hace que lo *otro* sea más parecido al *yo*, de modo que el sujeto puede así tener una mejor comprensión de lo *otro*.

<sup>51</sup> Cfr. J. J. PAXSON, *op. cit.*, p. 42. Tradicionalmente también existen otras categorías como activación y animación, véase T. B. L. WEBSTER, "Personification as a Mode of Greek Thought", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17 (1954), p. 10.

A partir de los parámetros planteados, en las páginas que siguen se explorará la forma en que la prosopopeya conforma el discurso literario de las *Soledades* de Luis de Góngora. En los siguientes capítulos se hablará más específicamente de la construcción formal de la prosopopeya, sus funciones y su relación con el tema del poema gongorino y su novedad en relación a la apreciación de lo bajo.

## 2. Forma y función de la prosopopeya en las *Soledades*

Al aproximarnos a la poesía gongorina será inevitable notar su peculiaridad, el marcado sello personal que Góngora le imprimió al lenguaje. Nuestro poeta es el creador de un verdadero sistema poético, cuya máxima representación se encuentra en las *Soledades*. Es esencial, para ahondar dentro de esta obra, comprender las características de la lengua poética gongorina. Tales características recaen tanto en el sistema formal, ya analizado con minuciosidad por Dámaso Alonso,<sup>52</sup> como en su constitución retórica. Al conocer a profundidad la formación del lenguaje gongorino, se puede establecer una relación concreta entre esa lengua poética y el mensaje transmitido; es decir, observar cómo el lenguaje se convierte en la forma máxima de expresión de un significado.

Las líneas básicas del estudio de las *Soledades* ya han sido marcadas por varios eminentes estudiosos, así que el propósito de este trabajo se limita al análisis de una de las figuras retóricas que utiliza este poema: la prosopopeya que, desde nuestra perspectiva, tiene un papel sumamente significativo en la construcción de las *Soledades*, y por tanto, hay que señalar su peculiar elaboración formal, vinculada sobre todo al *concepto*, y sus respectivas funciones en el texto.

Para abordar el estudio de la retórica en las *Soledades*, parto de un interesante estudio de Robert Jammes, quien se propone “[...] reconstruir el proceso de la creación poética gongorina”.<sup>53</sup> Al analizar la prosopopeya se procederá de forma similar a la manera en que el ilustre gongorista abordó otras figuras retóricas, desde las preguntas: “cómo Góngora las utiliza, para qué las necesita y qué partido saca de ellas”.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Revista de Filología Española, 1935.

<sup>53</sup> ROBERT JAMMES, “Función de la retórica en las *Soledades*”, en B. López Bueno (ed.), *La silva*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991, p. 214.

<sup>54</sup> R. JAMMES, art. cit., p. 213.

## 2.1 La construcción formal de la prosopopeya

Uno de los elementos esenciales para la construcción de esta lengua poética es el conceptismo. Cada vez la crítica insiste más en deshacerse de la oposición culteranismo-conceptismo, e indicar que la poesía de Góngora se encuentra llena de conceptos. Así, encontramos una postura retórica y una postura creativa que dependen del concepto en la elaboración de sus respectivos sistemas. En este sentido, afirma Antonio Carreira que, en el siglo XVII, “[...] el oficio de poeta consiste en hacer conceptos [...]”,<sup>55</sup> y añade que originalmente el vocablo fue aplicado por los tratadistas italianos a las figuras, a las que llamaron *concetti*.<sup>56</sup> Como tales, los conceptos aparecen por todas partes en la poesía barroca, ya como un breve tropo insertado en el poema, o bien como la configuración total de éste: “Los conceptos, en el ápice del siglo de oro, eran criaturas retóricas que podían abarcar desde un vocablo a un poema [...]”.<sup>57</sup>

Sin embargo, el término concepto puede ser más específico de lo que hasta aquí se ha enunciado, se trata de un configurador del lenguaje poético, que a su vez plantea un modo específico de elaboración poética y una recepción estética determinada, del que Góngora será uno de los principales representantes. El concepto se eleva así a categoría estética dentro de la poesía gongorina, pues es reflejo de la correcta y concisa expresión, como indica Mercedes Blanco: “Cuando esa forma idónea informa el mismo lenguaje en su relación con los objetos, el resultado es un concepto, una maquinación o treta literaria [...]”.<sup>58</sup> En tanto que recurso literario, el concepto tiene un fin determinado: conseguir el asombro del receptor, con lo que

---

<sup>55</sup> A. CARREIRA, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *Il Confronto Letterario*, 52 (2009), p. 111.

<sup>56</sup> Cfr. A. CARREIRA, “Introducción”, p. 34, y “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, p. 107.

<sup>57</sup> A. CARREIRA, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, p. 109.

<sup>58</sup> M. BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, p. 19.

el adecuado uso de los conceptos resulta ser un arte de ingenio: “[...] el arte de ingenio es el arte de hallar, en cada caso, los medios de provocar admiración, partiendo del axioma de que lo admirable de los discursos no es otra cosa que su agudeza”.<sup>59</sup> El propósito, pues, de toda la maquinaria de conceptos es conseguir ese asombro en el lector, no es otra la apuesta estética de Góngora.

Si volvemos a la raíz etimológica de *concepto*, veremos que se trata de un participio del verbo *concebir*:<sup>60</sup> los conceptos son un producto que el poeta ha concebido, son parte de su *inventio*. Entendiendo así el concepto: un acto del pensamiento formado en la mente de su creador, Baltasar Gracián lo define de esta manera: “Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que hay entre los objetos”.<sup>61</sup> Más específicamente, el concepto tiene su manifestación específica en las figuras retóricas: “Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas como de instrumentos para expresar cultamente sus concetos [...]”.<sup>62</sup> Así, dentro de la teoría retórica de Gracián los conceptos y las figuras retóricas están estrechamente ligados, es más, la base de todos los tropos, especialmente de la metáfora, son los conceptos.

Este planteamiento se debe a una cualidad especial de la estética: la ya mencionada *agudeza*, que se define de la siguiente manera: “[...] la *agudeza* es la agilidad intelectual que permite ver las similitudes en cosas aparentemente disímiles al descubrir ‘correspondencias’ que no son evidentes por sí mismas, así como la invención que pueden expresar estas ‘correspondencias’ imaginativamente”.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> M. BLANCO, *op. cit.*, p. 18.

<sup>60</sup> Cfr. A. CARREIRA, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, pp. 107-108.

<sup>61</sup> BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, disc. II, t. 1, ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2001, p. 55.

<sup>62</sup> B. GRACIÁN, *op. cit.*, “Al letor”, p. 45.

<sup>63</sup> ALEXANDER A. PARKER, “Introducción”, en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 31.

Al mismo tiempo, la agudeza es una expresión del entendimiento elevado a ingenio, éste es el productor del ámbito estético: “[...] el entendimiento funcionando imaginativa y estéticamente es el *ingenio* (la más sublime facultad humana, según Gracián)”.<sup>64</sup> El ingenio es el productor de conceptos agudos, los cuales vinculan artísticamente dos cosas aparentemente alejadas (mientras más alejadas, mejor). Así, la actividad creadora queda definida de la siguiente manera:

En resumidas cuentas tenemos dos niveles del discurso, el normal en el que el *entendimiento* forma conceptos (ideas), y el nivel de la *agudeza* en que el entendimiento se eleva a *ingenio* y produce un concepto complejo. Mientras que los conceptos corrientes son la materia normal del discurso, los *conceptos agudos* procuran causar maravilla y asombro por lo extraordinario, misterioso, enigmático, etc., que son.<sup>65</sup>

La prosopopeya es propicia, por tanto, para la elaboración de conceptos, debido a que vincula dos objetos que se encuentran sumamente alejados dentro de la escala de animacidad: lo animado y lo no animado, lo humano y lo no humano. Al concederle propiedades de las cosas humanas a las no humanas, se las acerca, se descubre la relación secreta que ocultaban, se plantea una intercambiabilidad que nos muestra que cosas tan alejadas pueden ser semejantes por alguna razón, y este descubrimiento es el que consigue el asombro de los receptores que antes no habían notado la sutil relación entre ambos elementos.

Por ejemplo, el sol se convierte en un ser humano mediante la ejecución de una acción, planteada en el verbo *beber*:

De lágrimas los tiernos ojos llenos,  
reconociendo el mar en el vestido  
(que beberse no pudo el sol ardiente  
las que siempre dará cerúleas señas).  
político serrano,  
de canas grave, habló desta manera  
(*Soledades*, I, vv. 360-365).

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>65</sup> A. A. PARKER, *loc. cit.*, p. 18.

Aquí el concepto se da con base en la similitud que puede encontrarse en el efecto del sol sobre la ropa empapada. La acción que naturalmente realiza el sol: *secar*, es aquí relacionada con la capacidad de un ser animado de beber un líquido, puesto que ambas tienen un mismo efecto: hacerlo desaparecer.

Sin embargo, no todos los conceptos son tan sencillos. Como dice Antonio Carreira, el concepto puede tener su efecto en una sola palabra, pero también puede ampliarse a las frases, e incluso a la totalidad del poema. Tal capacidad se manifiesta en una construcción más compleja, en la que la prosopopeya puede elaborarse mediante las diversas maneras que adopta el ingenio verbal, con el fin de conseguir un asombro que no se debe solamente a la vinculación entre lo animado y lo inanimado, sino a la construcción propia de los poemas, mediante un arte verbal que en conjunto consigue el asombro y admiración de su receptor.

La forma más excepcional de este arte verbal es el encadenamiento de conceptos; es decir, la generación de un nuevo concepto, o de un grupo de ellos, a partir de uno inicial. Esta construcción es característica de la poesía breve gongorina y corresponde al ideal impuesto por los tratadistas de la poesía barroca, según indica Antonio Carreira:

[...] los tratadistas dicen que un poema breve, décima, epigrama, soneto, o cada una de las mudanzas de la letrilla, debe desarrollar solo un concepto. Ahí la palabra no significa ‘figura’, sino ‘idea fundamental’. Esa idea podía expresarse mediante distintos conceptos menores enlazados con habilidad, es decir, sin hacer saltos entre campos semánticos diversos.<sup>66</sup>

Dentro de este tipo de poesía no encuentro mejor ejemplo de cómo se elabora la prosopopeya que uno del *Polifemo*. En este caso, el ideal poético suponía el desarrollo de un solo concepto en cada una de las octavas que constituyen el poema, en tanto que ellas conforman una unidad de sentido. Así, es posible ver la prosopopeya como concepto:

Cercado es (cuanto más capaz, más lleno)

---

<sup>66</sup> A. CARREIRA, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, p. 111.



de la fruta el zurrón, casi abortada,  
que el tardo otoño deja al blando seno  
de la piadosa hierba, encomendada:  
la serba, a quien le da rugas el heno;  
la pera, de quien fue cuna dorada  
la rubia paja, y –pálida tutora–  
la niega avara, y pródiga la dora.  
(*Polifemo*, vv. 73-80)

La complejidad de esta estrofa, debida en gran parte al estrecho entrelazamiento de los conceptos, es tal que sólo me enfocaré en algunos de los aspectos básicos de su construcción.<sup>67</sup> Se tiene en primer lugar un concepto que no es para nada una prosopopeya: el zurrón es una cerca para la fruta, o sea la contiene, la encierra; pero ese zurrón está tan lleno, que la fruta casi se sale de él, por lo que se puede decir que es *casi abortada* por el zurrón. La llenura del zurrón, anteriormente descrito como cercado, se compara con un aborto, de manera que lo que contiene ese zurrón es algo vivo, algo que ya nos había dejado entrever el concepto del zurrón como cercado, pues este sirve para encerrar animales.

A partir de este concepto, creado por el zurrón colmado, dada la asociación del aborto con el nacimiento, se ha vitalizado a la fruta como si fuera un ser humano naciendo y que, por tanto, necesitará una nodriza. A través de esa idea se establece una nueva prosopopeya del otoño, a la vez que de la fruta, pues, como si fuera una madre, convierte a la hierba, en la que se dejaban madurar las frutas, en una nodriza. Y he aquí el nuevo concepto: quien guarda a fruta hasta que está madura puede asimilarse a una nodriza. Aunque en el poema esta imagen ha surgido de manera muy natural, a ninguno de nosotros se nos hubiera ocurrido pensar en la hierba como en una persona a la que se le encomienda el cuidado de los hijos

---

<sup>67</sup> Para un análisis pormenorizado de esta estrofa, remito a DÁMASO ALONSO, “Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora”, en *Poesía española*. 5ª ed., Madrid: Gredos, 1966, pp. 348-538; y en un lenguaje más accesible y ameno, ALFONSO REYES, *El Polifemo sin lágrimas*, en *Obras completas*, t. 25. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 254-257.

hasta que crezcan. Se ha partido, pues, del concepto frutas=hijos, para llegar al de hierba=nodriza.

Pero aquí no se detiene el artificio gongorino. En la misma línea, la pera que se deja en la paja para que adquiriera un color amarillo se asocia con un hijo, y de igual manera, a la paja con una institutriz. Pero aquí el proceso es otro, primero la paja se convierte en otro objeto: una cuna dorada, ya que cumple la función de sostener a la pera, a esta primera analogía se suma el color de la pera que proporciona el adjetivo a *cuna*; de ahí se pasa a la imagen de la tutora, que resulta ser pálida, como una típica institutriz que nunca sale al sol, y a la vez por ocultar a la pera se le considera avara, pues el tiempo que ésta permanece en la paja está alejada del mundo, de modo que parece que es ella quien la retiene, impidiéndole salir. Igualmente, el adjetivo de *pródiga* que se le aplica a la paja proviene de que la pera se vuelve dorada mientras está en la paja.<sup>68</sup> De este modo, un elemento casual de la costumbre de recoger la pera se convierte en la voluntad de la paja, quien adquiere características humanas por medio de esta atribución, creada a partir de relaciones complejas a través de una serie de conceptos que se van superponiendo unos a otros.

En esta prosopopeya Góngora juega ingeniosamente, puesto que en la tradición cultural ya existía el tópico de la asociación del crecimiento de los seres humanos al crecimiento de los vegetales: la ‘maduración de los hombres’ es una expresión que originalmente corresponde al crecimiento de las frutas. Esta idea es trastornada en la construcción de la prosopopeya, en vez de que se atribuyan características vegetales a los seres humanos, aquí sucede precisamente al revés: se atribuyen características humanas a los

---

<sup>68</sup> FEDERICO GARCÍA LORCA llevó en su interpretación aún más lejos la prosopopeya, pues dedujo que el hecho de que la paja *dore* la manzana no significaba sólo que esta última cobrara color dorado, sino que se insinuaba que se le pondría un vestido de oro, equivalente a su cáscara amarilla, cfr. “La imagen poética de don Luis de Góngora”, en *Obras completas*, t. 6, ed. Miguel García Posada. Madrid: Akal, 1994, p. 246.

vegetales. Góngora nos obliga a pensar de manera radicalmente distinta a la que solemos. La prosopopeya nos ha obligado a pensar creativamente a través del ingenio gongorino, y así puede causar el asombro del espectador que ha compartido esta experiencia compleja de construcción verbal y conceptual.

Cabe señalar que en las *Soledades*, un poema de largo aliento, difícilmente puede darse tal concatenación total de conceptos. Pero sí nos encontraremos con largas tiradas construidas de esta forma. Tal construcción es lo que causa la llamada oscuridad de este poema, como ha indicado Antonio Carreira:

[...] la oscuridad no procede del hipérbaton, ni de los cultismos léxicos, ni tampoco del uso de la mitología, que conocía toda persona con un mínimo barniz cultural. Es decir, no proviene de lo que la pereza moderna llama culteranismo sino de los conceptos, de su perfección e intrincamiento, de las metáforas de metáforas [...].<sup>69</sup>

Es posible encontrar dos conceptos fuertemente ligados, dentro de los cuales uno es claramente una prosopopeya. En el siguiente fragmento, Góngora compara la proa de un barco con el cuello de una princesa inca. El concepto se basa en que la proa (hecha de madera oscura, como la piel de la princesa) está rodeada de la espuma, la cual a su vez equivale a un collar de perlas:

Aquél, las ondas escarchando, vuela;  
éste, con perezoso movimiento,  
el mar encuentra, cuya espuma cana  
su parda aguda proa  
resplandeciente cuello  
hace de augusta coya peruana,  
a quien hilos el sur tributó ciento  
de perlas cada hora.

(*Soledades*, II, vv. 61-68)

A la vez, nos encontramos con una segunda prosopopeya derivada de la conjunción de los dos conceptos anteriores: el sur, una región geográfica del planeta, se convierte en

---

<sup>69</sup> A. CARREIRA, "El conceptismo de Góngora y el de Quevedo", p. 116.

tributario (una actividad específicamente humana) de la reina peruana, pues es él quien produce y proporciona las perlas que hay en su cuello. Esta personificación sólo es posible si se ha dado la equivalencia proa = cuello de una coya, y perlas = espuma.

Cabe asimismo destacar la importante relación existente entre concepto, prosopopeya y metáfora. Como ya se ha dicho, desde la antigüedad han existido muchos tratadistas que identifican las dos últimas, de manera que la prosopopeya viene a ser una especie de metáfora. Ya se ha explicado que, más bien, ambos tropos coinciden frecuentemente, de modo que una metáfora puede ser una prosopopeya, y una prosopopeya puede construirse a partir de una metáfora. Queda, pues, por aclarar la relación entre la metáfora y el concepto.

Puede decirse que la metáfora constituye el principal tropo en el que se manifiesta el concepto y se desarrolla la agudeza. Se puede observar claramente la relación entre metáfora y concepto si se considera la siguiente cita de Johannes Pfeiffer: “[...] la metáfora poética logra fundir en unidad convincente imágenes que en la experiencia están separadas, y hasta son incompatibles”.<sup>70</sup> De esta manera, se puede observar que la metáfora es por excelencia el recurso explotador del ingenio y formador de conceptos, ya que se trata del tropo por excelencia que vincula dos objetos, aunque se encuentren completamente alejados uno del otro, hasta el grado de convertirlos en una misma cosa: “[...] las dos series representativas se van transformando gradualmente en una sola, se van fundiendo cada vez más, hasta convertirse en una unidad radicalmente nueva e indestructible”.<sup>71</sup> Igualmente, la metáfora procede, como el concepto, a través del entendimiento: “[...] el entendimiento comparador relaciona esas dos representaciones o series de representaciones de tal modo que el

---

<sup>70</sup> JOHANNES PFEIFFER, *La poesía*. 3ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 39.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 37.

parentesco queda clara y convincentemente revelado”.<sup>72</sup> Dadas estas fuertes relaciones, puede concluirse que la metáfora, dentro del estilo barroco, procede a través del concepto, la metáfora es necesariamente un concepto. Así, para toda elaboración de una metáfora debe intervenir el ingenio del poeta para localizar similitudes entre dos elementos:

The skill of any poet in the invention of metaphors depends to a great extent upon the versability of that poet’s mind and upon his ability to perceive quickly the analogical possibilities lying in an object or in a word, possibilities which remain undiscovered until pointed out by the poet’s superior fancy.<sup>73</sup>

Igualmente, la capacidad artística del ingenio del poeta será mayor conforme logre encontrar correspondencias entre los objetos que se encuentren más alejados: “The foundation of metaphor lies in the existence of a common quality between the subject and the metaphorical object, but for the similitude to be most effective it should not be too close to the idea it expresses [...]”.<sup>74</sup>

Sin embargo, no basta con esto para entender el importante papel que juega la metáfora en la elaboración de las prosopopeyas en la obra poética de Luis de Góngora. Hay que tener en cuenta que la metáfora gongorina posee características específicas que forman parte de su estilo particular. Por lo que convendrá observar algunas de ellas a través de varios ejemplos de la figura estudiada.

En primer lugar, hay que señalar que dentro de la metáfora gongorina existe un grupo de metáforas procedentes de la tradición que se encuentran ya codificadas y en las que el poeta evita enunciar la equivalencia entre ambos términos, pues es ya conocida, como ha indicado Dámaso Alonso:

Estas metáforas triviales, constantemente repetidas, llegan a constituir una *manera*, o mejor aún, en unión de otras singularidades, una lengua poética, no distinta en principio de la

---

<sup>72</sup> *Ídem.*

<sup>73</sup> EUNICE JOINER GATES, *The Metaphors of Luis de Góngora*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1933, pp. 90-91.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 126.

habitual en poesía, diferente sí, por la constancia, por la incesante repetición del procedimiento y además por la frecuencia con que se da el elemento irreal o metafórico, sin que aparezca explícito por ninguna parte el término real de la comparación.<sup>75</sup>

Se puede decir que las metáforas se fosilizan y la identificación metafórica hace que el segundo término sustituya al primero, sin que sea necesario enunciar éste. Así, por ejemplo en vez de decir cabellos rubios se dirá siempre oro, o en lugar de decir río o aguas, se dirá cristal. Será a partir de este vocabulario ya fosilizado que Góngora construirá otra serie de metáforas que constituyen su novedoso universo poético. Así, para reconocer dicha elaboración, es necesario que el lector de Góngora conozca de antemano dicho código:

Vemos, pues, cómo no sólo desaparece lo individual dentro de una idea genérica, sino cómo dos conceptos distintos de material real ascienden a ser un solo concepto estético, una sola imagen. Resulta así en la poética de Góngora unas extrañas series en las que elementos muy dispares quedan reunidos por una sola designación [...]. Cuando el lector encuentra en las *Soledades* una de estas palabras tiene ya la llave –género próximo– para un tropel de conceptos.<sup>76</sup>

Así pues, se construye una metáfora sobre otra metáfora ya dada (al igual que un concepto se elabora a partir de otro). En primer lugar se ofrece una metáfora que sólo indica el segundo término de la relación, sobre este segundo término se elabora una segunda metáfora basada en la similitud del término con otro elemento. A esta elaboración poética, Dámaso Alonso la llamó metáfora de segundo grado.<sup>77</sup>

Junto con esta construcción se da en la poesía gongorina otra característica sumamente curiosa. Al plantearse una metáfora, el término (B) con el que se la presenta adquiere características tanto del elemento que está sustituyendo (A), como de lo que

---

<sup>75</sup> D. ALONSO, “Claridad y belleza de las *Soledades*”, en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955, p. 73.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>77</sup> Cfr. D. ALONSO, “Monstruosidad y belleza en el *Polifemo*”, pp. 372-373. Creo bastante clara la definición de JESÚS PONCE CÁRDENAS: “Dámaso Alonso acuñó la expresión ‘metáforas de segundo grado’ para referirse a una serie de tropos que toman como punto de partida el cifrado metafórico habitual [...] para invertirlo o dotarlo de un segundo plano original [...]”. *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2001, p. 116.

significa el propio término. Si la lógica nos ha implantado como principio de conocimiento del mundo que  $A = A$  y  $B = B$ , y  $A$  no puede ser  $A$  y  $B$  al mismo tiempo,<sup>78</sup> la metáfora gongorina precisamente realiza un proceso en el que  $A$  es  $A$  y  $B$  al mismo tiempo. No se trata en ningún momento de una simple sustitución: el objeto metaforizado se comporta como él mismo y también como el término que lo ha sustituido.

Un ejemplo puede ilustrar ambas propiedades:

Estimando seguía el peregrino  
al venerable isleño,  
de muchos pocos numeroso dueño,  
cuando los suyos enfrenó de un pino  
el pie villano, que groseramente  
los cristales pisaba de una fuente.  
Ella pues sierpe, y sierpe al fin pisada  
(aljófar vomitando fugitivo  
en lugar de veneno),  
torcida esconde, ya que no enroscada,  
las flores que de un parto dio lascivo  
aura fecunda el matizado seno  
del huerto, en cuyos troncos se desata  
de las escamas que vistió de plata.

(*Soledades*, II, vv. 314-327)

La primera metáfora es precisamente una prosopopeya: el árbol tiene pies, pues se encuentra sobre la fuente, como si la pisara. Esta metáfora produce a su vez la metáfora de la fuente como una serpiente, puesto que es proverbial el hecho de pisar a una serpiente con el pie. A partir de aquí la fuente se nos presenta como una serpiente que arroja veneno (líquido, al igual que las gotas de agua de la fuente); pero Góngora no ha expresado así agua, sino que se ha valido de su especial vocabulario, en el que las gotas se asimilan directamente con perlas (aljófar); de esta manera, el origen de la fuente, aunque se trata de una serpiente, sigue siendo una fuente, pues despide gotas en vez de veneno.

---

<sup>78</sup> Cfr. UMBERTO ECO, "Interpretación e historia", en *Interpretación y sobreinterpretación*. 2ª ed., Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 37.

A su vez, el elemento fuente se impone sobre serpiente, puesto que el término torcida, que refleja la forma en la que la fuente fluye, se opone al término enroscada que es una de las formas más prototípicas en las que el ser humano concibe a la serpiente. En todo caso, lo importante es observar que Góngora busca mantener la imagen del arroyo, a la vez que recordar que existe una relación metafórica con la serpiente. La fuente choca con los troncos de los árboles del huerto, donde esparce sus gotas brillantes, pero desde luego que el poeta no lo dice de esa manera: hay que mantener el concepto serpiente-río para establecer un segundo concepto escamas-gotas brillantes. En este último caso, las gotas son a su vez sustituidas por la metáfora fosilizada plata, que en la poesía de Góngora representa a los cuerpos de agua. De esta manera, las gotas dejadas por la fuente en los troncos de la huerta son escamas de las que se ha desprendido una serpiente. Se encuentra así un paralelo entre la acción de la serpiente de mudar de piel y las gotas que resbalan entre los troncos del huerto. Los elementos estaban sin duda muy alejados, pero Góngora, a través de una serie de metáforas, ha logrado llegar hasta este punto para producir una agudeza que asombra por su ingenio y compleja elaboración.

Queda así mostrado el lugar que tiene la prosopopeya dentro del lenguaje gongorino basado en el concepto. Se trata de un lenguaje en el que una construcción muy trabajada es fundamental como ideal estético, un lenguaje construido con base en conceptos, estéticamente apreciable debido a su separación con respecto al lenguaje común y corriente: “El nuevo idioma, la expresión que se aleja al máximo de la banalidad prosaica, y que desnaturaliza lo que el español tiene de más propio, es el medio por el que Góngora se vuelve



a ojos de muchos poeta “grave y heroico” y practica, sabiéndolo o no, un arte de lo sublime [...]”.<sup>79</sup>

Sin embargo, tal sistema de creación retórica no es un fin en sí mismo, se trata tan sólo de un esquema que rige el sistema significante que es el poema, en el que se produce una clara relación forma-contenido:

Góngora demostró con su obra que los recursos, habituales o inusitados, no son adorno ni peso muerto, sino parte esencial del mensaje; que el poema no es una idea revestida de cosas raras y preciosas, sino un organismo significante cuya estructura hace funcionar elementos de todo tipo y origen, gracias a la destreza y al instinto del poeta.<sup>80</sup>

Dada esta fuerte correlación, valdría la pena echarle un vistazo a la forma sintáctica en la que se presenta la prosopopeya, tanto para explorar las posibilidades de esta relación forma-significado como para reconocer de mejor modo la figura estudiada en los ejemplos del próximo apartado.

Hasta aquí se ha trabajado con un concepto dado de prosopopeya ya supuesto en el lector; valdría la pena recordar en este punto algunos de los elementos esenciales para su definición. Como se ha explicado en el anterior capítulo, el tropo estudiado ha sido clasificado entre las figuras de pensamiento, las que afectan directamente al discurso. En consecuencia, puede parecer que preocuparse por la manifestación formal de la prosopopeya es irrelevante; sin embargo, creo que mostrar las principales manifestaciones formales de la prosopopeya puede ayudar a comprenderla y distinguirla con claridad, así como entender su capacidad significativa. En este sentido, es necesario reconocer en la forma significante su relación con el significado, que a veces puede no parecer obvia o mantenerse escondida bajo el nivel formal.

---

<sup>79</sup> M. BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, p. 62.

<sup>80</sup> A. CARREIRA, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, p. 105.

Dado que una de las características más específicas de la prosopopeya es la atribución de acciones humanas o animadas a objetos que no lo son, naturalmente esto se manifiesta en el uso de verbos. Así, por ejemplo observamos la atribución a un escollo de la acción de *mirar*:

deja el albergue y sale acompañado  
de quien lo lleva donde, levantado,  
distante pocos pasos del camino,  
imperioso *mira* la campaña  
un escollo apacible, galería  
que festivo teatro fue algún día  
de cuantos pisan faunos la montaña.  
(*Soledades*, I, vv. 183-189)<sup>81</sup>

Igualmente, dado que los sentimientos son acciones, su atribución también se puede expresar verbalmente:

sellar del fuego *quiso* regalado  
los gulosos estómagos el rubio  
imitador süave de la cera,  
quesillo dulcemente apremiado  
de rústica, vaquera,  
blanca, hermosa mano, cuyas venas  
la distinguieron de la leche apenas  
(*Soledades*, I, vv. 872-878).

Se observa en el anterior ejemplo la atribución del verbo *querer*, que expresa voluntad (característica específicamente humana), al queso. Con todo, en el caso de los sentimientos y pensamientos, son más frecuentes los adjetivos y verboides con función de adjetivos que califican a los sustantivos no animados y no humanos, con unas características que denotan la posesión de sentimientos. Así, Góngora habla del lamento del peregrino náufrago, que provoca que el mar se conduela:

lagrimosas de amor dulces querellas  
da al mar, que *condolido*,  
fue a las ondas, fue al viento

---

<sup>81</sup> El énfasis es mío, como en el resto de los ejemplos propuestos en esta sección dedicada a la forma.

el mísero gemido,  
segundo de Arión dulce instrumento.  
(*Soledades*, I, vv. 10-14)

En la misma secuencia de versos, nos encontramos más adelante:

Del siempre en la montaña opuesto pino  
al *enemigo* Noto  
*piadoso* miembro roto,  
breve tabla, delfín no fue pequeño  
al inconsiderado peregrino  
que a una Libia de ondas su camino  
frió, y su vida a un leño.  
(*Soledades*, I, vv. 15-21)

Aquí hay que notar el adjetivo de *piadoso* que se le concede al leño que salva la vida al peregrino, así como el de *enemigo* que se le concede al Noto. En el primer caso se trata de un sentimiento típicamente humano, en el segundo se trata de establecer una relación que se da prototípicamente entre los hombres, pero que no es posible encontrar en objetos inanimados como el viento o un pino.

Una construcción sintáctica sumamente interesante es aquella en que el poeta utiliza un elemento en vocativo. Su importancia recae en que esta frase nominal asume siempre la función apelativa del lenguaje. Al asumir dicha función, se convierte al objeto apelado en un igual, en un receptor del mensaje, en alguien de quien se espera una respuesta. Se trata así de la forma más fuerte de la prosopopeya, pues obliga a asumir al objeto prosopopeyizado como un igual al yo lírico, como alguien capaz de un discurso y de un entendimiento similares a nosotros, receptores del discurso poético. Este tipo de prosopopeya en las *Soledades* ocurre sólo en los discursos que dirige el peregrino al albergue y al mar; algunos ejemplos de esta situación serán analizados con detalle más adelante.

Una última construcción sintáctica importante es la comparación, que se encuentra ya en el nivel de tropo retórico: el símil. Así como la metáfora, el símil procede por una comparación de términos, sin embargo en el símil dicha comparación es explícita; y no existe

directamente la equivalencia A = B, como ocurre con la metáfora, en la que incluso puede omitirse uno de los términos. Sin embargo, el símil insinúa una equiparación entre éstos; así, al comparar a un objeto inanimado con uno animado, pueden evocarse características animadas en el objeto inanimado, así como el arroyo que se encuentra con el mar es comparado con un novillo que lucha con un toro, y por tanto al mar con este último:

Eral lozano así, novillo tierno  
(de bien nacido cuerno,  
mal lunada la frente),  
retrógrado cedió en desigual lucha  
a duro toro, aun contra el viento armado:  
no pues de otra manera  
a la violencia mucha  
del Padre de las aguas, coronado  
de blancas ovas y de espuma verde,  
resiste obedeciendo y tierra pierde.

(*Soledades*, II, vv. 17-26)

La comparación de términos no se detiene sólo en los objetos, sino que existe un equivalente entre las acciones. Mediante la comparación producida por la construcción que incluye el adverbio “así”, la acción del río es sustituida por la acción de un novillo, de modo que crea la imagen de un río con las características de un novillo, sin llegar todavía al nivel metafórico, donde la sustitución es completa.

El análisis formal no creo que pueda detenerse en la descripción anteriormente esbozada, sino que puede ampliarse hacia un campo en el que los elementos formales son importantes sostenedores del significado. Vale la pena recordar que en la poesía, más que en cualquier otro género de discurso, la relación forma-contenido del lenguaje constituye uno de los elementos más importantes de la expresión. Tal relación no se limita en el plano formal a lo que he venido señalando con respecto a la prosopopeya, sino que se manifiesta en la estructura gramatical, sintáctica, de la oración, como ya señaló Roman Jakobson: “Es

evidente que los conceptos gramaticales [...] encuentran su aplicación más amplia en la poesía, la manifestación más formalizada de la lengua”.<sup>82</sup>

En este sentido, hay que tener en cuenta que Góngora es un poeta muy cuidadoso con todos los elementos que conforman su poema, y por tanto los elementos formales de su poesía deben ser analizados con sumo cuidado.<sup>83</sup> Por esto, me ha parecido importante realizar un análisis de algunas estructuras sintácticas significativas que parecen darle un marco formal más profundo a la prosopopeya, puesto que: “Todo artista tiene que aprovechar los recursos estéticos de su propio idioma. [...] Debemos partir de las posibilidades de esa lengua con todo lo que tenga de flexibilidad o de rigidez, y examinar la obra del artista a la luz de tales posibilidades”.<sup>84</sup> Al analizar algunos aspectos sintácticos de las *Soledades* y ponerlos en relación con la figura estudiada, puede ser que nos llevemos algunas agradables sorpresas.

Recientemente Nadine Ly se ha ocupado de la importancia significativa que tiene la sintaxis dentro de la poesía gongorina. Para dicha estudiosa la sintaxis de las *Soledades* es también un recurso mimético, en el que el referente se representa a través del orden de las palabras en el discurso: “[...] la sintaxis de las *Soledades* edifica, por medio del lenguaje, la representación mimética [...] más estrechamente relacionada con lo real del mundo y lo real lingüístico”.<sup>85</sup> La estudiosa se apoya en el hecho de que la sintaxis corresponde a una visión

---

<sup>82</sup> ROMAN JAKOBSON, “Poesía de la gramática y gramática de la poesía”, en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 61.

<sup>83</sup> Cabe señalar que los aspectos gramaticales que aquí analizaré puede que no hayan sido incluidos en la expresión poética de Góngora conscientemente. Tal característica la comparte don Luis con el resto de los poetas y sus receptores: “[...] todo lector sensible [...] siente instintivamente el efecto poético y la carga semántica de estos instrumentos gramaticales ‘sin el menor intento de análisis consciente’ y, en muchos casos, el poeta mismo se parece al lector en este aspecto” (R. JAKOBSON, art. cit., p. 65). Con todo, lo cierto es que la estructura gramatical que señaló y sus posibilidades de significación se encuentran ahí y no es improbable que fuera una decisión más o menos consciente de ese gran artista del lenguaje que fue Góngora.

<sup>84</sup> EDWARD SAPIR, *El lenguaje: Introducción al estudio del habla*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 255.

<sup>85</sup> NADINE LY, “El orden de las palabras: Orden lógico, orden analógico (la sintaxis figurativa en *Las Soledades*)”, *Bulletin Hispanique*, 101 (1999), p. 233.

del mundo que se manifiesta en la organización mental que damos a las palabras y, en consecuencia, a los referentes de éstas. Concluye, pues, Nadine Ly que en las *Soledades*: “[...] la sintaxis integra el campo de los *objetos* reales y mentales [...], convirtiéndose en el elemento fundamental de una correspondencia ingeniosa entre estructura gramatical y estructura del ‘mundo’”.<sup>86</sup>

Partiendo de estas observaciones, se puede plantear que la prosopopeya se manifiesta y apoya en la compleja construcción sintáctica de las *Soledades*. En este sentido, vale la pena recordar la relación entre prosopopeya y la categoría lingüística de escala de animacidad, mencionada en el capítulo anterior. De igual modo, es significativo que la escala de animacidad tiene una relación directa con la estructura sintáctica de la oración en el lenguaje, como señala Comrie: “En muchos casos, es evidente que la animicidad [*sic*] en sentido literal nos acerca mucho a la ordenación de los sintagmas nominales que encontramos justificada sobre bases estructurales [...]”.<sup>87</sup> Esta estructuración se plantea en un paralelismo con otras escalas de organización sintáctica, que implican el lugar habitual de la palabra en la oración. Así, los sujetos tienden a ser más animados que otras categorías lingüísticas, donde el objeto directo es lo menos animado.<sup>88</sup> La prosopopeya rompe con este orden impuesto y hace que palabras que habitualmente se encontrarían en posición de objeto directo suban de categoría y se coloquen como objeto indirecto y como sujeto. El mejor ejemplo que encuentro de este procedimiento en las *Soledades* es el siguiente:

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido  
oceanico ha bebido

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>87</sup> BERNARD COMRIE, *Universales del lenguaje y tipología lingüística*. Madrid: Gredos, 1989, p. 281.

<sup>88</sup> Por ejemplo, GEORGINA BARRAZA CARBAJAL indica que “[...] los rasgos característicos del OD [objeto directo] son su inanimidad y baja definitud” (*Duplicación del objeto directo en orden no marcado en el español: Un estudio de dialectología comparada*. Tesis de Maestría en Lingüística Hispánica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 4). En el mismo texto, dicha estudiosa incluye un esquema que representa la correlación entre la escala de animacidad y la categoría lingüística (*op. cit.*, p. 5).

restituir le hace a las arenas;  
y al sol lo extiende luego,  
que, lamiéndolo apenas  
su dulce lengua de templado fuego,  
lento lo embiste, y con suave estilo  
la menor onda chupa al menor hilo.

(*Soledades*, I, vv. 34-41)

En este fragmento, las prosopopeyas se elaboran particularmente a través de los verbos, debido a esto se puede observar claramente que los objetos inanimados empiezan a ocupar posiciones de sujeto dentro de las oraciones: el vestido *bebe* y el sol *embiste* y *chupa*. Mucho más significativa es la posición de las arenas en relación al verbo *restituir*, en donde las arenas tiene una posición de objeto indirecto, es decir, se trata del beneficiario de una acción que usualmente ocurre entre seres humanos. Igualmente significativo es que en la misma oración el vestido tenga por referente un *le*, cuando éste se encuentra en posición de objeto directo, ya que dicho pronombre en tal función gramatical sólo se usa cuando refiere a un ser humano.<sup>89</sup> Se puede apreciar que la sintaxis ha sido trastocada y expresa también la animación de las entidades inanimadas.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Es sumamente significativo el mantenimiento del *le*, ya que sabemos por las cartas autógrafas que GÓNGORA, como buen andaluz, no incurría en leísmo, en las que, asimismo, ofrece un uso de *le* y *lo* en todo cercano al usado actualmente en México (véanse las cartas 75, 77, 95, 99, 101-103, 105-108, en *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira. Zaragoza: Libros Pórtico, 1999; o bien 76, 78, 96, 100, 102-104, 106-109, en las *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez y Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar, s.f.); “[...] parecerá que el pedir ayuda de costa es abrir puerta al cohecho. Témo*lo* de su santa malicia de vuesa merced [...]” (*Epistolario completo*, 75, 2 de noviembre de 1621, líneas 24-25, p. 134); “Más he escrito de lo que pensé; paguémelo vuesa merced en pagar trescientos reales al padre fray Alonso de Valenzuela [...]” (*loc. cit.*, líneas 41-43); “Su Majestad, Dios *lo* guarde [...]” (*loc. cit.*, línea 45). Cabe destacar que todas las cartas autógrafas que tenemos se escribieron desde Madrid, lugar donde Góngora estaría más expuesto al uso leísta de la Corte. Sobre el uso del *le* en una construcción similar, considérese la descripción que hace Góngora de un accidente que sufrió el rey mientras iba de caza: “[...] dos lebreles que tenía un lacayuelo de laja, arrastrando al que *lo* tenía, pasaron por Su Majestad, cada uno por su lado, cogiendo, la laja que los tenía, al caballo por las piernas, y haciéndole asentar las caderas, quebrándose a este tiempo la cuerda [...]” (*loc. cit.*, líneas 48-51, p. 134).

<sup>90</sup> En este caso, se podría interpretar que la oración tiene un doble objeto directo, en la que el verbo *hacer* tiene por objeto directo al *le*, que refiere al vestido (hay que notar también que ese mismo vestido aparece referenciado por un *lo* en la oración siguiente, en la que es claramente un objeto de la acción que no puede resistirla), y un segundo objeto en la oración subordinada que depende del verbo *restituir*, la cual a su vez tiene sus propios objetos directo (cuanto océano ha bebido el vestido) e indirecto (las arenas). Igualmente significativo es el uso del verbo *hacer* en el sentido de *obligar*, ya que sólo se puede obligar a entes animados a hacer algo: en este caso es el joven quien, al exprimir el vestido, lo *obliga* a que regrese a las arenas el agua

Hasta aquí he mostrado algunas maneras de la expresión formal de la prosopopeya en las *Soledades*. El siguiente apartado buscará adentrarse dentro de sus funciones en el poema, de modo que pueda apreciarse el valor y la importancia que esta figura tiene en la elaboración del más grande poema de Góngora.

## **2.2 Función poética de la prosopopeya en las *Soledades* de Góngora**

Cuando nos acercamos a las *Soledades*, es imposible no notar que se trata de un poema en el que, en buena parte, el poeta crea un mundo. Este mundo, por supuesto, tiene su referente en la realidad, pero esa realidad aparece idealizada dentro de la elaboración poética que constituye el texto de Góngora. Esta visión del mundo busca enseñar completamente todas las cosas que contiene: “En las *Soledades* se contempla el mundo desde lo más alto a lo más bajo, sin excluir nada. Todo tiene cabida, y todo aparece idealizado por un residuo platónico”.<sup>91</sup>

### **2.2.1 Función descriptiva**

Dentro de esta perspectiva del poema como un “canto al mundo”, no sorprende que el texto haga un uso constante de la descripción para mostrar a su receptor el mundo construido por el poeta. Justamente, será la función descriptiva una de las más importantes de la prosopopeya.

En primer lugar, hay que observar que esta función descriptiva es parte del proceso mimético del lenguaje que construye el poema, es decir, toda descripción implica la

---

del océano que se ha *bebido*. –Sobre el objeto directo duplicado y su relación con la animacidad, véase GEORGINA BARRAZA CARBAJAL, *op. cit.*, pp. 86-91.

<sup>91</sup> A. CARREIRA, “La novedad en las *Soledades*”, en *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998, p. 229.



elaboración poética de un referente que se encuentra en la realidad; sin embargo, tal referente no necesita existir, sino que se trata de un objeto conocido abstractamente por el poeta y por el receptor, y por tanto sus características específicas pueden no estar claramente definidas. La prosopopeya se encarga de describirnos con claridad el objeto al que se hace referencia en el poema. Tal función descriptiva se corresponde con el concepto griego de *enargeia*, según lo explica Mercedes Blanco: “Para indicar el efecto de un texto que impone la presencia de lo que describe produciendo en quien lee o escucha una imagen vívida y nítida, los griegos forjaron la noción de *enargeia* [...]”.<sup>92</sup> Esto se observa, por ejemplo, en la descripción de la corriente de un río:

engazando edificios en su plata,  
de muros se corona,  
rocas abraza, islas aprisiona,  
de la alta gruta donde se desata  
hasta los jaspes líquidos, adonde  
su orgullo pierde y su memoria esconde.  
(*Soledades*, I, vv. 206-211)

El río se describe con características humanas, pero cada una de ellas tiene como finalidad describir lo que hace la corriente. Así, el hecho de que el río rodee rocas y forme islas se expresa bajo las metáforas de ejercer acciones humanas como *abrazar* y *aprisionar*; igualmente, su llegada al mar es descrita bajo la metáfora de *perder el orgullo* y *esconder la memoria*, donde tanto *orgullo* como *memoria* son características propias del ser humano; en este caso, la pérdida de ambas capacidades se asocia con la pérdida del ser, que es lo que ocurre cuando el río llega al mar: deja de ser río.

Otro ejemplo puede ser la descripción de estas ruinas:

Aquéllas que los árboles apenas  
dejan ser torres hoy –dijo el cabrero  
con muestras de dolor extraordinarias–,  
las estrellas nocturnas luminarias

---

<sup>92</sup> M. BLANCO, *Góngora heroico*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, p. 248.

eran de sus almenas,  
cuando el que ves sayal fue limpio acero.  
Yacen ahora, y sus desnudas piedras  
visten piadosas yedras,  
que a ruinas y a estragos  
sabe el tiempo hacer verdes halagos.

(*Soledades*, I, vv. 212-221)

Aquí la prosopopeya consiste en atribuir *desnudez* y *vestidura* a las piedras que conforman la fortaleza abandonada, para expresar que se han cubierto de maleza. Para completar el cuadro, se presenta un tiempo personificado que hace halagos a las piedras que constituyen los muros de la fortaleza. Todo ello para referirse a que el paso del tiempo ha cubierto de maleza la construcción.

Un último ejemplo podría ser la curiosa descripción de la brújula:

Náutica industria investigó tal piedra,  
que, cual abraza yedra  
escollo, el metal ella fulminante  
de que Marte se viste, y, lisonjera,  
solicita el que más brilla diamante  
en la nocturna capa de la esfera,  
estrella a nuestro polo más vecina,  
y, con virtud no poca,  
distante la revoca,  
elevada la inclina  
ya de la Aurora bella  
al rosado balcón, ya a la que sella  
cerúlea tumba fría  
las cenizas del día.

(*Soledades*, I, vv. 379-392)

La descripción recae justamente en las propiedades de la piedra imán: aquí también se expresa la atracción del imán por el hierro (el metal fulminante de que Marte se viste) metafóricamente como un abrazo, pues ambos se juntan y no se separan. Igualmente, la inclinación de la aguja magnetizada por el norte se expresa como una búsqueda lisonjera de la estrella polar.

En estos casos, la expresión metafórica no es un mero tropo retórico para embellecer el discurso o expresar cosas sencillas de forma complicada, sino que se trata de ofrecer una

mejor comprensión de lo que se describe, así como en la intensificación de esa comprensión.

En todo caso, como ha indicado Dámaso Alonso, la metáfora está ligada siempre con la imagen.<sup>93</sup> Así, la función de la imagen queda resumida de la siguiente manera:

Una imagen implica una ecuación,  $A = B$  (A, elemento real; B, elemento irreal), si bien, en Góngora, es lo más frecuente que sólo aparezca B (metáfora), porque en la realidad A haya sido total o parcialmente omitida. Pero, aunque en el fondo exista siempre una vinculación de A con B, las causas de esta vinculación, es decir, su voluntad poética y, por tanto, sus efectos, son diferentes en los distintos casos. [...] [Algunas veces] la vinculación tiene un valor expresivo, no precisamente en esa dirección depuradora (en la dirección de la belleza), sino buscando una impresionante potencialización, una fuerza descriptiva que –cosa curiosa– está mucho más eficazmente en el término no real que en el real [...].<sup>94</sup>

Y esto es porque la prosopopeya implica la identificación del objeto inanimado con un ser humano, le da vida. Este proceso permite una mejor identificación del receptor, que puede, a través del tropo retórico, comprender de mejor manera el elemento inanimado presentado por la prosopopeya. Al aludir al mundo humano se hace referencia a una serie de acciones y características que el receptor identifica fácilmente, pues pertenecen al mundo que le es inmediato y a sus propios sentimientos y actividades. Ninguna de las acciones humanas que se atribuyen a los objetos descritos por el poema es ajena al receptor humano: al invocar un mundo que éste conoce de forma inmediata y mostrar que se parece a uno más lejano, se le posibilita entender de mejor manera ese mundo natural que el poeta busca describir ante su receptor, de modo que éste pueda aprehenderlo completamente.

Este empeño por describir un objeto de modo que el receptor pueda comprenderlo plenamente muestra cómo Góngora adoptó el modo descriptivo de la épica homérica. Tal modo descriptivo se caracteriza por la minuciosidad con que se presentan los objetos, sin dejar nada fuera, de modo que logre “[...] representar los objetos acabados, visibles y

---

<sup>93</sup> Cfr. DÁMASO ALONSO, *Góngora y el “Polifemo”*. 7ª ed., Madrid: Gredos, 1985 [reimpr. en 1 vol., 2008], p. 131, nota.

<sup>94</sup> D. ALONSO, “Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora”, en *Poesía española*. 5ª ed., Madrid: Gredos, 1966, pp. 350-351.

palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales. Con respecto a los procesos internos, se comporta de idéntica forma: nada debe quedar oculto y callado”.<sup>95</sup> Dicha imitación del estilo homérico, así como de otros, ya ha sido señalada por Mercedes Blanco,<sup>96</sup> quien explica más específicamente los mecanismos de este procedimiento: “Se trata sólo de la ilusión de exhaustividad que se produce cuando una narración distingue analíticamente varias fases y puntualiza las circunstancias de una acción que podría muy bien describir de modo sintético, sin que eso perjudicase la claridad, antes al contrario”.<sup>97</sup> En este caso, la narración tiende a verse interrumpida por las constantes descripciones que, al ser tan específicas, rompen el curso continuo de lo narrado. Ya en los poemas homéricos, la prosopopeya aparecía notablemente en esta forma descriptiva:

Cuando hubo llegado a la habitación la divina entre las mujeres  
y puso el pie sobre el umbral de roble (en otro tiempo  
lo había pulido sabiamente el artífice, había enderezado  
con la plomada y levantado las jambas  
colocando sobre ella las resplandecientes puertas)  
desató la correa del tirador y corrió los cerrojos de las puertas.  
Éstas resonaron como el toro que pace en la pradera  
—¡tanto resonó la hermosa puerta empujada por la llave!—  
y se le abrieron inmediatamente.

(*Odisea*, XXI, vv. 42-50)

La prosopopeya aquí se propone en el símil del rechinado de la puerta con el bramido de un toro, y por tanto la equivalencia puerta = toro. En este caso se trata de describir el chirrido de la puerta. El símil con un bramido de toro crea una imagen acústica que sería fácilmente aprehensible para el receptor contemporáneo de los poemas homéricos, puesto que tenía una gran familiaridad con los trabajos del campo. Por otra parte, vale la pena

---

<sup>95</sup> ERICH AUERBACH, *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 12.

<sup>96</sup> Véase M. BLANCO, *Góngora heroico*, pp. 264ss.

<sup>97</sup> M. BLANCO, *Góngora heroico*, p. 285.

detenerse en señalar el paréntesis que da cuenta del origen de la puerta,<sup>98</sup> otro recurso descriptivo del que hará uso Góngora y del que se hablará más adelante.

Asimismo, en Góngora los paréntesis descriptivos son muchísimo más amplios que en los poemas homéricos y a menudo interrumpen la narración. Tal abundancia de ellos, así como su extensión, es lo que pudo dar pie a que se pensara que las *Soledades* no constituían un poema narrativo propiamente dicho;<sup>99</sup> sin embargo, lo que aquí estamos observando es la presencia del modo narrativo épico de tipo homérico llevado al extremo. Tal extensión de los paréntesis explica que no pueda observarse claramente la interrupción de la narración. Un ejemplo lo vemos en la descripción de una isla a la que se dirige el peregrino, después de haberse despedido de los asistentes a las bodas en la *Soledad primera*:

Yace en el mar, si no continuada,  
isla mal de la tierra dividida,  
cuya forma tortuga es perezosa:  
díganlo cuantos siglos ha que nada,  
sin besar de la playa espaciosa,  
la arena de las ondas repetida.

(*Soledades*, II, vv. 190-195)

Hay que prestar especial atención a la forma en que las relaciones espaciales se presentan a través de la prosopopeya. El punto de partida en este caso es la creación de un concepto: la forma de la isla es similar al caparazón de una tortuga. A través de este concepto se irán construyendo las relaciones espaciales entre la isla y lo que la rodea. Pero la forma de la isla no basta para describirla, Góngora necesita explicar su relación espacial con la playa, y así se sirve del concepto de isla-tortuga: la cercanía y a la vez la separación de la isla y la

---

<sup>98</sup> Sumamente interesante es la lectura y análisis a la que lo somete M. BLANCO, *Góngora heroico*, pp. 284ss.

<sup>99</sup> Cfr. R. JAMMES, “Introducción”, en Luis de Góngora, *Soledades*. Madrid: Castalia, 2001, pp. 126-129, en donde habla de estampas que son como lienzos de Flandes y su colocación en el poema. Este mismo estudioso atribuye estas interrupciones en la narración, junto con el uso constante de tropos retóricos como la alusión, la elusión y la perífrasis, que se alejan del lenguaje narrativo o al menos le ponen trabas, a una voluntad de “rehuir a toda costa el tono narrativo, engendrador de prosaísmo hasta en los mejores poemas” (*loc. cit.*, p. 133).

costa se explica porque la metáfora ha convertido a la isla en una tortuga, y como todas las tortugas, se mueve muy lentamente, de modo que se aproxima a la costa sin tocarla nunca, a causa de la pereza de su propio movimiento. Asimismo, la vitalización no se limita meramente a caracterizar la isla como una tortuga para explicar sus relaciones con la costa, sino que ahonda en esta relación al concederle a la primera la posibilidad (aunque negada) de *besar* a la segunda; de este modo tenemos una segunda metáfora vitalizadora que especifica aún más las relaciones entre los objetos.

Otra de las posibilidades que ofrece este modo de descripción es presentarnos al objeto en sus condiciones temporales específicas. Góngora puede mostrar mediante la prosopopeya el desarrollo del fuego desde su surgimiento hasta que se extingue:

Los fuegos (cuyas lenguas, ciento a ciento,  
desmintieron la noche algunas horas,  
cuyas luces, del sol competidoras,  
fingieron día en la tiniebla oscura)  
murieron, y en sí mismos sepultados,  
sus miembros, en cenizas desatados,  
piedras son de su misma sepultura.

(*Soledades*, I, vv. 680-686)

Aquí se nos plantean dos tiempos del estado del fuego, primero se ofrece uno llameante y luego uno extinto, tal cambio ha implicado también un transcurso temporal, que ha sido claramente señalado: algo fue tal cosa y ahora es otra. Se ha vitalizado al fuego al concederle lenguas, basándose en una vieja metáfora ya fosilizada de comparar las llamas a las lenguas; pero estas lenguas no se quedan aquí, sino que adquieren voluntad y acción: son capaces de negar la existencia de la noche, en primer lugar por su resplandor, pero también porque son capaces de proporcionar argumentos para negar alguna cosa. Igualmente han sido dotadas del hábito de mentir, al grado de que pueden *fingir* que es día en medio de las tinieblas.

De igual modo, aprovechándose de esta humanización del fuego, se puede presentar su fin como una muerte. Así, el conjunto del fuego junto con su combustible es concebido como un cuerpo, por lo que posee *miembros* que –ya que seguimos hablando de fuego– se consumen hasta convertirse en ceniza. Literalmente el fuego tiene una vida como la humana: en polvo se convertirá. Los materiales que lo conforman, aquí asociados a sus miembros, al final se volverán en lo que cubrirá los restos del fuego, su propio cuerpo es su misma sepultura. Góngora no se ha limitado en este caso a vitalizar a un objeto y mantenerlo así, sino que al vitalizarlo le ha dado también la capacidad de perecer, como una paradoja, le ha dado vida al fuego para finalmente hacerlo morir; de esta manera, nos ha presentado el objeto desde su principio hasta su fin, y nos lo ha presentado específicamente, en cada una de sus etapas y en todos sus detalles.

Había mencionado anteriormente que una de las características de este estilo descriptivo homérico corresponde a la enunciación del origen del objeto descrito, como sucede con la puerta del fragmento de la *Odisea* antes citado. Ésta también es una característica del poema gongorino que expresa, en la descripción de los objetos (especialmente los creados por la mano de un hombre), su origen a través de la descripción, como ya ha señalado Mercedes Blanco:

[...] muchos de los objetos que el poema se detiene en presentar y que siempre muestra, con toda imparcialidad, como bellos o interesantes, son vistos no mediante una descripción estática de su apariencia, sino remontándose a su historia y reflejando, como por transparencia, en el objeto mismo, su génesis o su producción.<sup>100</sup>

Tal observación ya había sido hecha por Robert Jammes, quien nos indica: “[...] en las *Soledades*, el análisis poético de los objetos se presenta bajo la forma de una exploración de su pasado, de una vuelta a sus orígenes, como para descubrir su secreto y comprender su

---

<sup>100</sup> M. BLANCO, *Góngora heroico*, p. 277.

destino a través de su historia –o su leyenda”.<sup>101</sup> Es decir, este modo descriptivo, mediante la narración del origen del objeto descrito, nos lo da a conocer mejor, pues parte de su esencia recae en su inicio; es de este modo como se vincula directamente al estilo narrativo minucioso de la epopeya homérica.

También en la alusión al origen del objeto descrito, la prosopopeya cumple una función importante:

Limpio sayal (en vez de blanco lino)  
cubrió el cuadrado pino;  
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  
(*Soledades*, I, vv. 143-149).

Aquí tenemos dos alusiones al origen de dos objetos. En primer lugar tenemos un recipiente hecho de boj, cuya madera es adjetivada como *rebelde* debido a la dificultad que supone para el artesano darle forma; de esta manera, ya la adjetivación revela algo del origen del objeto descrito que se continuará con la prosopopeya del torno (metonimia del artesano) que le proporciona la forma a la madera. En segundo lugar, tenemos la descripción del origen de la leche, donde la prosopopeya recae en la alusión a la hora del día en que la leche se recolectó: el alba es animada con el adjetivo *ver*.

Podemos encontrar otro ejemplo similar; en este caso, se trata de una cecina de cabra, aquí no sólo se nos narra su origen, sino que se nos presenta a dicho animal en el desarrollo de su vida, la cual se describe por completo mediante una serie de prosopopeyas:

El que de cabras fue dos veces ciento  
esposo casi un lustro (cuyo diente  
no perdonó a racimo aun en la frente

---

<sup>101</sup> R. JAMMES, “Presentación de las *Soledades*”, en J. Roses (ed.), *Góngora hoy I-II-III*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2002, p. 37. A una búsqueda similar, creo que se debe atribuir el uso del cultismo etimológico (cfr. R. JAMMES, “Introducción”, pp. 107-109).



de Baco, cuanto más en su sarmiento:  
triunfador siempre de celosas lides  
lo coronó el Amor, mas rival tierno,  
breve de barba y duro no de cuerno,  
redimió con su muerte tantas vides),  
servido ya en cecina,  
purpúreos hilos es de grana fina.  
(*Soledades*, I, vv. 153-162)

En este caso, la prosopopeya se manifiesta en medio de la perífrasis al definir como esposo de las cabras al macho cabrío, ya que el matrimonio es una institución humana. Pero no se detiene ahí: el paréntesis que nos informa sobre las actividades del macho cabrío y cuenta cómo llegó a convertirse en cecina está lleno de prosopopeyas. Así, tenemos que las acciones realizadas por el macho cabrío se expresan en forma de relaciones humanas: no *perdona* a las uvas, se dedica a la actividad guerrera (aquí aprovechando una vieja metáfora que identifica el amor con la guerra, y por tanto también el acto sexual),<sup>102</sup> y finalmente el último rival con que se encuentra realiza la acción de *redimir* a las vides que habían sido devoradas por el macho cabrío. Así, la prosopopeya ha cumplido una importante función en este paréntesis que alude al origen de la cabra, por lo que se liga directamente con este recurso de origen homérico. En este último sentido vale la pena señalar la relación existente entre la prosopopeya, el estilo descriptivo homérico y una construcción ampliamente estudiada por Dámaso Alonso: la perífrasis.

Hay que hacer notar que toda la construcción, en la que se incluye la descripción del macho cabrío y la prosopopeya, está dentro de una perífrasis. Según ha señalado Dámaso Alonso, este tropo tiene una función muy especial dentro de las *Soledades*, función que coincide con la mimesis homérica: dar a conocer el objeto completamente acabado:

---

<sup>102</sup> El carácter de prosopopeya de esta metáfora queda remarcado por el hecho de que se usa para hablar de un amor entre seres humanos, aquí la metáfora se extiende para hablar de las relaciones entre animales, y la misma metáfora se sale del dominio que conocía, puesto que refiere también a las peleas entre machos cabríos para acaparar a las hembras.

Góngora siente la necesidad de comunicar a la representación del objeto una plasticidad, un coloreado relieve, un dinamismo que la palabra concreta no puede transmitir. [...] si elude la noción escueta y la palabra correspondiente, es para sustituirlas por una alusión descriptiva que permite atraer a primer plano algunas cualidades del objeto que tienen mayor interés por ser cualidades bellas (o, si no, como hemos de ver más tarde, por ser las que la incluyen dentro de las formas tradicionales del pensamiento grecolatino). En la perífrasis alusiva, pues, se evita la palabra y se conserva la noción; pero ya no la noción escueta, sino compleja, cargada de atributos que la hacen interesante. Resulta, pues, que el rodeo imaginativo no es una vuelta inútil ni una vana hinchazón de palabras; es, por el contrario, un procedimiento intensificativo: evocar una noción de representación poco viva por medio de una serie de nociones más intensas.<sup>103</sup>

Puede notarse claramente en el anterior párrafo de Alonso la coincidencia entre la función de la perífrasis, que consiste en mostrar el objeto acabado en todas sus particularidades, y la función descriptiva de la prosopopeya que busca exactamente lo mismo. Para mostrarlo de forma más clara, convendría revisar la célebre perífrasis con que abre la *Soledad primera*:

Era del año la estación florida  
en que el mentido robador de Europa  
(media luna las armas de su frente,  
y el sol todo los rayos de su pelo),  
luciente honor del cielo,  
en campos de zafiro pace estrellas.  
(*Soledades*, I, vv. 1-6)

Probablemente sean los versos más famosos de todo el poema, se trata de una perífrasis astronómica para indicar la fecha del año;<sup>104</sup> en este caso, más que de una sola perífrasis, se podría hablar de al menos dos (estación florida: primavera; mentido robador de Europa: toro: constelación de Tauro),<sup>105</sup> donde la segunda se amplía mediante un par de aposiciones y la construcción de una oración que extiende el sentido de la perífrasis.

---

<sup>103</sup> DÁMASO ALONSO, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955, p. 96.

<sup>104</sup> Sobre la perífrasis astronómica, véase lo que dice ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 387-388.

<sup>105</sup> Es en la segunda perífrasis donde recae la elaboración de la prosopopeya, ya que la perífrasis vincula a un conjunto inanimado (las estrellas que conforman la constelación de tauro) con un ser animado (el toro en que se transformó Zeus para robar a Europa, y que de hecho pace como un toro real). La perífrasis, a la vez que hace alusión al origen de la constelación, le otorga al conjunto de estrellas las características animadas del toro mitológico.

El ejemplo es complejo e intentaré explicarlo de la mejor manera posible. La perífrasis aquí se produce en la identificación entre el conjunto de estrellas y el mito de Júpiter convertido en toro con el fin de raptar a Europa y sostener relaciones sexuales con ella. En esta identificación recae la prosopopeya, puesto que el conjunto de estrellas (elementos no animados) se identifica con el toro mitológico. Igualmente, hay que observar que en esta identificación se realiza una alusión al origen de la constelación. A su vez, dicha identificación constituye el concepto sobre el que se construye el resto de los elementos de la perífrasis: si la constelación es un toro, el cielo será un campo y, ya que el cielo es azul, habrá una segunda identificación con el color del zafiro, de modo que el cielo se convertirá en un “campo de zafiro”; igualmente, ya que la acción común de los toros es pacer, lo mismo hará este toro-constelación, sólo que ahora devorará las estrellas, pues ellas son lo que constituye el campo-cielo en el que se encuentra la constelación.

Desde el principio, toda la compleja armazón de conceptos que constituyen la perífrasis descriptiva tratan de proporcionarnos plenamente la imagen de la constelación. Así, la metáfora de *campo de zafiro* hace énfasis en el color del cielo; igualmente, la imagen de pacer estrellas nos remite a la acción de la constelación: ésta constituye uno de los signos del zodiaco, pues ocupa la misma posición del sol en el cielo al amanecer y al atardecer; de este modo, se explica que “pace estrellas”, puesto que éstas desaparecen cuando la constelación aparece en el cielo; igualmente, la frase “el sol todo los rayos de su frente” hace alusión al hecho ya explicado del sol colocado sobre la constelación de Tauro, mientras que la imagen de la media luna nos proporciona una imagen de los cuernos que le pertenecen a ese toro con el que se ha asociado a Tauro. A su vez, la segunda aposición, “luciente honor del cielo”, tiene por fin mantener la imagen de que se trata de un grupo de estrellas. Los elementos del lenguaje han sido cuidadosamente trabajados para darnos una descripción completa, una

imagen nítida, que podemos apreciar con toda claridad y asombrarnos ante su compleja constitución verbal.

En todos los casos anteriormente mencionados, la prosopopeya forma parte indispensable de la descripción, pero se trata de una descripción muy particular, ya que esta trabaja dentro de un modelo descriptivo específico: el homérico, que tiene como fin darnos a conocer el objeto con todas sus características, así como en sus relaciones espaciales y su desarrollo en el tiempo. La utilización de la prosopopeya en este estilo trata, pues, de hacernos conocer el objeto de mejor manera; así, se asocian los recursos que nos presentan al objeto en forma acabada con la naturaleza de la prosopopeya de acercar el objeto a la comprensión humana, presentándolo como si fuese algo humano o cercano a éste. Tiene toda la razón Antonio Carreira cuando indica: “Se diría que Góngora humaniza la naturaleza sólo en el grado preciso para que la comprendamos mejor”.<sup>106</sup> La clave del uso de este tropo en la descripción es la búsqueda de una mejor comprensión del objeto.

Dentro de la función descriptiva se puede encontrar una variante en la que, a diferencia de lo que hemos visto, el objeto sobre el que se busca hacer el énfasis no es el prosopopeyizado, sino otro con quien éste sostiene una relación. De este modo, la prosopopeya se concentra en las características de ese objeto.

En el siguiente ejemplo podemos ver que es el sol el personificado, pero el énfasis descriptivo recae sobre las cualidades del océano que la prosopopeya resalta:

---

<sup>106</sup> A. CARREIRA, “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, en F. Cazal (ed.), *Homenaje a/Hommage à Francis Cerdan*. Toulouse: Université de Toulouse-Le-Mirail, 2007, p. 149. Tal concepción es consecuente con la apreciación de CARREIRA sobre la poesía gongorina: “[...] persigue la exactitud, la precisión, la expresión justa y unívoca, es decir, controlada aun en su tendencia polisémica” (“Orientaciones para el estudio de la poesía de Góngora”, en Luis de Góngora, *Antología poética*. 2ª ed., Madrid: Castalia, 1987, p. 354); si bien hay que concordar en lo bien elaborada y precisa que es la construcción de la poesía gongorina, creo que es necesario señalar que muy difícilmente puede un autor, por virtuoso que sea, lograr controlar por completo la capacidad significativa de su obra.

Piloto hoy la Cudicia, no de errantes  
árboles, mas de selvas inconstantes,  
el 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)  
dejó primero de su espuma cano,  
sin admitir segundo en inculcar sus límites al mundo.  
(*Soledades*, I, vv. 403-412)

Aquí, la prosopopeya se construye sobre el recorrido que hace el astro, según se entendía en el sistema ptolemaico. La salida del sol se asocia con un nacimiento y su puesta con la muerte. En ambos casos, se presenta también un mundo poético basado en la antigua mitología que suponía que el sol salía del océano y se volvía a ocultar en él.<sup>107</sup> De esta manera, la prosopopeya establece una relación entre el mar y el sol, al que a su vez se le otorga un segundo elemento de relación con el océano mediante la prosopopeya que se expresa en el verbo *querer*: de esta manera, la amplitud del océano se refleja en esa negativa a querer conocer sus límites por parte del sol, quien es el astro que recorre y conoce el mar de mejor manera.

### 2.2.2 Función magnificadora

Es posible también decir que otra de las funciones de la prosopopeya consiste en la magnificación del objeto no prosopopeyizado. Se trata de una elaboración estética que concede al objeto un valor superior a través de su relación con el objeto prosopopeyizado. Por ejemplo, tenemos en la *Segunda Soledad* la descripción de las hijas de un pescador que habita la isla, quien llama a las jóvenes para presentárselas al peregrino:

Acogió al huésped con urbano estilo,  
y a su voz, que los juncos obedecen,

---

<sup>107</sup> Esta concepción, a su vez se basa en una personificación del sol dentro de la mitología.

tres hijas suyas cándidas le ofrecen,  
que engaños construyendo están de hilo.  
El huerto le da esotras, a quien debe,  
si púrpura la rosa, el lilio nieve.  
(*Soledades*, II, vv. 216-221)

En primer lugar tenemos una magnificación de la voz del viejo pescador. Esta prosopopeya admite que los juncos posean la capacidad de *obedecer* a alguien, pero al mismo tiempo el lector sabe que, como objetos inanimados, no poseen dicha capacidad; por lo que el hecho de que la voz los haga obedecerla, coloca a esa voz en un plano superior, ya que es capaz de hacer que los objetos inanimados actúen como si fuesen animados.

En segundo lugar, la magnificación es de las hijas del pescador. En este caso, se presenta la prosopopeya en la rosa y la nieve, quienes *deben* sus colores a la piel de las muchachas. La relación aquí está basada en un viejo tópico de la poesía petrarquista que compara el color de las mejillas de las mujeres con las rosas y el blanco de su piel con los lirios.<sup>108</sup> Gracias a la prosopopeya los términos de relación se han invertido: ya no son las muchachas las comparables a las flores, sino que las flores deben sus colores a la piel de las hijas del pescador; es decir, mediante la introducción del verbo *deber* se establece una

---

<sup>108</sup> En este tópico, ante todo lo que se impone es el contraste de colores entre rojo y blanco. Así, desde PETRARCA: “Se mai candide rose con vermiglie / in vassel d’oro vider gli occhi miei / allor allor da vergine man colte, / veder pensato il viso di colei / ch’avanza tutte l’altre meraviglie” (*Canzoniere*, CXXVII, vv. 71-75); “o fiamma, o rose sparse in dolce falda / di viva nieve, in ch’io mi specchio et tergo; / o piacer onde l’ali al bel viso ergo, / che luce sovra quanti il sol n escalda” (*op. cit.*, CXLVI, vv. 5-8). Así, también en GARCILASO y los poetas del siglo XVI: “En tanto que de rosa y d’azucena / se muestra la color en vuestro gesto” (*Obra poética y textos en prosa*, soneto XXIII, vv. 1-2); “Volvedle la blancura a la azucena, / y el purpúreo color a los rosales” (FIGUEROA, *Poesía*, XXII, vv. 1-2). Ya en GÓNGORA, el lirio será una de las imágenes más marcadas de la blancura: “mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello” (*Sonetos completos*, 149, vv. 3-4). Sin embargo, la imagen no le es del todo original, puesto que ya CETINA había usado la combinación de lirios y rosas para expresar el color de la piel de la amada: “Ni por mostrarse blanda ni piadosa / la imagen que en el alma Amor me sella, / ni porque ceda a su color más bella / el blanco lirio y la bermeja rosa” (*Sonetos y madrigales completos*, 108, vv. 1-4; *Obras*, soneto CXLV, cito por la primera edición, pero señalo también la numeración de la segunda, debido a que es la más conocida); aunque sí podemos notar una marcada preferencia de GÓNGORA por estos dos elementos: “Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre lilios cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada o nieve roja” (*Polifemo*, vv. 105-108). Sobre la tradición de estas imágenes, véase MARÍA PILAR MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas en la lírica del Renacimiento*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990, pp. 385-392.

relación de subordinación entre las flores y las muchachas: los colores de las flores no provienen así de su naturaleza misma, sino que son producto de un *préstamo*.

En este caso, tenemos una construcción que cumple la función del tópico del sobrepujamiento, pero sin serlo directamente.<sup>109</sup> En lugar de establecer una relación de superioridad mediante una comparación directa a través de la construcción sintáctica “más que” o similar, la prosopopeya establece una relación, pero por medios mucho más sutiles. En alguna otra ocasión Góngora utiliza una construcción en vías de lexicalización: “a pesar de”, pero que aún denota la existencia de un sentimiento de dolor o la presencia de una voluntad, según puede verse en la definición del *Diccionario de autoridades*.<sup>110</sup> Así, para mostrar la superioridad de la luz (aquí bajo la metáfora del carbunco) que observa el peregrino en medio de las tinieblas:

atento sigue aquella  
(aun a pesar de las tinieblas bella,  
aun a pesar de las estrellas clara)  
piedra, indigna tiara  
(si tradición apócrifa no miente)  
de animal tenebroso, cuya frente  
carro es brillante de nocturno día.  
(*Soledades*, I, vv. 70-76)

Vemos aquí que la misma construcción ayuda a construir el sobrepujamiento; en tanto que la relación con las tinieblas es más compleja, pues la expresión *a pesar de* manifiesta

---

<sup>109</sup> Se trata de un modo peculiar de comparación, en el que se indica la superioridad de un objeto sobre otro. Respecto a su desarrollo como tópico literario, véase E. R. CURTIUS, *op. cit.*, pp. 235-239.

<sup>110</sup> Cfr. *Diccionario de autoridades*, s. v. pesar: “Modo adverbial que vale contra la voluntad o gusto de alguno, y por extensión vale contra la fuerza o resistencia”. Es decir, los lexicógrafos del siglo XVIII todavía sentían en la frase la indicación de voluntad o resistencia. Aunque en la lengua de los Siglos de Oro, ya se observa un uso muy extendido de esta expresión relativa acerca de entidades que no presentan voluntad, sobre todo en el caso de abstracciones, todavía hay un matiz que indica el origen de la expresión en seres capaces de voluntad, y esto no sólo lo perciben los autores del primer diccionario de la Academia, sino que podemos encontrar uno que otro ejemplo significativo, por ejemplo, en la gran obra cervantina, Sancho hace alusión por medio de esta expresión a su decisión de elevar a su familia a la nobleza, incluso contra la voluntad de su esposa: “Dos [hijos] tengo yo –dijo Sancho–, que se pueden presentar al papa en persona, especialmente una muchacha, a quien crío para condesa, si Dios fuere servido, aunque a pesar de su madre” (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, XIII, ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, p. 794). De este modo, no creo que sea exagerado, pese a la lexicalización de la expresión *a pesar de*, ver en ella una prosopopeya.

más bien que las tinieblas ofrecen una oposición en contra de esa luz que, sin embargo, las supera.

En el ejemplo de las hijas de los pescadores, se había visto que la magnificación de un objeto se extiende a entidades humanas. El máximo ejemplo de esta forma de magnificación se encuentra en la dedicatoria de las *Soledades*, donde la superioridad del duque de Béjar es construida por la prosopopeya, entre otros elementos. En este caso, es uno de los recursos a los que acude el poeta con el fin de cumplir las intenciones del género de la dedicatoria: alabar a un grande con el fin de captar su benevolencia y favor.

¡Oh tú que, de venablos impedido,  
muros de abeto, almenas de diamante,  
bates los montes que, de nieve armados,  
gigantes de cristal los teme el cielo  
(*Soledades*, dedicatoria, vv. 5-8)

Aquí Góngora realiza una metáfora entre los montes y el mito de los gigantes que se rebelaron contra Zeus. Al proceder de esta manera, eleva la figura del duque de Béjar ya que combate contra montes-gigantes, lo que lo equipara a Zeus. Aquí la prosopopeya se ve complementada por una segunda metáfora que refuerza la identificación de los montes con gigantes y que a la vez cumple una función descriptiva: los montes-gigantes armados con nieve.<sup>111</sup>

La prosopopeya del cielo expresada mediante el verbo *temer*, que complementa la metáfora montes-gigantes, sirve para realizar una magnificación de los montes, pues estos

---

<sup>111</sup> En la lengua de los Siglos de Oro, el verbo *batir* mantiene una significación muy clara de *golpear*, *pelear* (véase *infra* la definición del *Diccionario de autoridades*), igualmente se haya asociado a contexto de violencia, o incluso guerra, como revela la segunda acepción del mismo diccionario: “Se toma muchas veces por echar por tierra, asolar, arruinar, allanando y deshaciendo”. Creo que vale la pena vincular ambos significados con la descripción armada de los montes, lo que convertiría la caza del duque en una lucha metafórica. Asimismo, como un refuerzo de dicha interpretación, podemos recordar que la actividad por excelencia de la nobleza es la guerra, de modo que Góngora, al insinuar la equivalencia metafórica de guerra=caza, alabaría la virtud guerrera del duque de Béjar, presente en la montería. Tal efecto sin duda tendría mucho que ver con la función de la dedicatoria que trata de alabar y presentar al dedicatario como un ejemplo de virtudes; de esta manera, el duque no sólo sería un gran cazador, sino un poderoso guerrero en contra de los elementos.



generan miedo en el cielo que se encuentra muy lejano. Con ello, ocurre una segunda magnificación del duque de Béjar, caza pues éste enfrenta a unos seres que son capaces de generar temor en el cielo. En este sentido, la prosopopeya que hace rivales al duque y a los montes sirve para engrandecer la figura del destinatario del poema. El poeta le configura al duque un rival que es digno de los dioses y que provoca pavor en los elementos naturales, que no son capaces de sentir emociones.<sup>112</sup> La superioridad del duque de Béjar se manifiesta incluso en el plano sintáctico: el duque ocupa la posición de sujeto de la oración, quien realiza la acción del verbo *batir*, el cual connota una acción violenta y fuerte, según sus primeras significaciones en el *Diccionario de autoridades*: “Golpear, dar golpes con una cosa dura contra otra, o para deshacerla, o para apretarla y bajarla, o para otro fin [...]. Se toma muchas veces por echar por tierra, asolar, arruinar, allanando y deshaciendo [...]”. Frente a la fuerza de la acción realizada por el duque los montes, aunque animados, no pueden hacer nada.<sup>113</sup> No sólo eso, sino que al cumplir la función sintáctica de objeto directo, sin ser esta matizada por la preposición *a* que indica persona u objeto indirecto, no puede presentar resistencia a la acción ni siquiera en el plano sintáctico.

La personificación, en la que se ha planteado a los montes como un rival mitológico de grandes proporciones, se expresa de tal manera que dicho rival, que aparenta ser

---

<sup>112</sup> En este caso, el texto permite dos interpretaciones: por un lado, tomar cielo por metonimia del conjunto de los dioses mitológicos, con lo que la metáfora montes-gigantes queda reforzada; por otro, la personificación del cielo mismo como elemento natural. Es en este último sentido el que me ha parecido más útil para resaltar la función de prosopopeya aquí descrita.

<sup>113</sup> Hay que recordar la fuerte relación forma-contenido del lenguaje poético, expresada aquí de forma gramatical. Así, la poca capacidad del objeto directo de resistirse a la acción del verbo refleja la incapacidad de los montes de resistir la acción del duque. Al respecto de esta relación gramática-contenido, vale la pena recordar que “[...] *en la ficción*, en el arte verbal, *las ficciones lingüísticas* se realizan plenamente” (R. JAKOBSON, art. cit., p. 61). En este caso, tenemos aquí la expresión de esa gramática mimética de la que habla Nadine Ly (véase *supra*).

invencible y grandioso, no pueda hacer nada en contra del duque, de modo que este se presenta sumamente engrandecido, pues puede superar a tan impresionante enemigo.

### 2.2.2.1 Magnificación del discurso artístico y poético

Dentro de esta misma función, se pueden observar las magnificaciones de discursos artísticos. La prosopopeya anima a entidades naturales de modo que a través de ellas se exprese la belleza del discurso artístico. Así, el discurso poético se presenta como el que anima a los objetos inanimados, con lo que se le otorga una capacidad que podríamos llamar, metafóricamente, mágica.

Hay varios ejemplos de esta elaboración en nuestro poema. Me detendré en dos. El primero es muy sencillo, expresa la animación de los peñascos a través de la música que una serrana produce al chasquear los dedos. Partiendo del tópico en que las piedras representaban la falta de sentimientos,<sup>114</sup> el poeta nos dice que la belleza de la música producida por la

---

<sup>114</sup> En toda la poesía petrarquista la máxima imagen de crueldad es la piedra, por lo que a menudo es comparada con la bella dama sin merced, o bien el dolor del amante es tal que produce efectos en las mismas piedras (la piedra genérica puede ser más específica, como el mármol o el diamante): “L’anima mia, ch’ofessa / anchor non era d’amoroso foco, / apressandosi un poco / a quella fredda, ch’io sempre sospiro, / arse tutta: e martiro / simil già mai né sol vide, né stella, / ch’un cor di marmo a pietà mosso avrebbe” (PETRARCA, *Canzoniere*, 135, vv. 65-71); “Nulla posso levar io per mi ’ngegno / del bel diamante, ond’ell’ha il cor sì duro; / l’altro è d’un marmo che si mova e spiri” (PETRARCA, *op. cit.*, 171, vv. 9-11); “L’alma d’ogni suo ben spogliata e priva, / Amor de la sua luce ignudo e casso, / devrian de la pietà romper un sasso, / ma non è chi lor duol riconti o scriva” (PETRARCA, *op. cit.*, 294, vv. 5-8); “¡Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!” (GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, égloga I, vv. 57-59); “No hay corazón que baste, / aunque fuese de piedra, / viendo mi amada hiedra / de mí arrancada, en otro muro asida, / y mi parra en otro olmo entretejida, / que no s’esté con llanto deshaciendo / hasta acabar la vida” (GARCILASO DE LA VEGA, *loc. cit.*, vv. 133-139); “Y esta verdad bien clara se parece: / que el corazón que en desamar es fuerte, / de lance en lance, veis que se endurece, / y en piedra, poco a poco, se convierte” (BOSCAN, *Obra poética completa*, CCXXXV, vv. 777-780); “Si contra Amor, señora, andáis armada / de aquel frío saber que Amor contiene, / si os guía la razón, si ella os defiende, / no es gran caso no estar enamorada. / [...] / Pero si permitiese el hado mío, / cosa que podría ser, que Amor hallase / entrada en ese pecho de diamante [...]” (CETINA, *Sonetos y madrigales completos*, 69; *Obras*, soneto CXCIV); “Más dura sois, señora, que un diamante / y muy más brava sois que una leona, / y más hermosa sois que brava y dura” (FIGUEROA, *Poesía*, XXVII, vv. 12-14); “y más que el mármol dura, pues que luego / no fuiste de mi llanto enternecida” (FIGUEROA, *op. cit.*, XXIX, vv. 7-8); “No es corazón humano tan de nieve / (¡oh duro pecho fuerte y de diamante / a quien tanto penar no le conmueve!)” (ALDANA, *Poesías castellanas completas*, IV, vv. 34-36); “No digo más sobre esto, que podría / cosas decir que un mármol deshiciese / en el piadoso humor que el ojo envía” (ALDANA, *op. cit.*, LXV, vv. 25-27). De manera similar, GÓNGORA describe a Galatea como sorda a

serrana es tanta que puede animar y hacer sensible aquello que, de acuerdo con la visión del mundo de aquella época, era lo menos animado y lo más insensible:

Negras pizarras entre blancos dedos  
ingeniosa hiere otra, que dudo  
que aun los peñascos la escucharan quedos.  
(*Soledades*, I, vv. 251-253)

El segundo ejemplo se refiere a un arroyo, que se detiene para escuchar el cántico de una serrana:

Bajaba (entre sí) el joven admirando  
armado a Pan o semicapro a Marte  
en el pastor mentidos, que con arte  
culto principio dio al discurso, cuando  
rémora de sus pasos fue su oído,  
dulcemente impedido  
de canoro instrumento, que pulsado  
era de una serrana junto a tronco,  
sobre un arroyo de quejarse ronco,  
mudo sus ondas, cuando no enfrenado.  
(*Soledades*, I, vv. 233-242)

La primera prosopopeya del arroyo es mimética: el adjetivo *ronco* sirve para describir el sonido que produce. Pero la prosopopeya no se limita eso, al atribuirle la capacidad de quejarse, le otorga al arroyo una capacidad afectiva. Dicha capacidad busca expresar la excelencia de la música, puesto que el arroyo, primero ronco, ahora será mudo: se da entonces una situación en la que el ruido de la corriente es tan suave que apenas se puede oír, este suceso es hiperbolizado al decir que el mismo arroyo se ha callado, o aún más: que se ha detenido; así, esta elaboración poética tiene el fin de expresar el efecto que la música tiene sobre la corriente de agua. El arroyo, ahora con capacidades afectivas, ha detenido su sonido para dejar escuchar el que produce la serrana. La música ejerce así un efecto animador sobre

---

los clamores de Polifemo: “Sorda hija del mar, cuyas orejas / a mis gemidos son rocas al viento” (*Polifemo*, vv. 377-378).

el arroyo, a la vez que lo calma. Con ello, nuevamente se plantea una capacidad sobrenatural de la manifestación artística, que la eleva estéticamente.<sup>115</sup>

En esta misma dirección se puede plantear la magnificación del discurso poético. Así, esta función adquiere un nivel metatextual, pues la prosopopeya dignifica la poesía producida por algún personaje, poesía que a su vez forma parte del gran poema que estamos leyendo. Ocurre de manera semejante a la magnificación de otras expresiones artísticas, como la música producida por las serranas: la prosopopeya, a la vez que busca describir ante el lector la expresión artística, también nos muestra sus efectos sobre el mundo natural, de modo que al presentarla como animadora de lo inanimado, adquiere en esta cualidad una nueva dignidad que la sitúa en un lugar especial. El ejemplo más claro lo podemos ver en el canto del peregrino de la *Soledad segunda*:

El peregrino pues, haciendo en tanto  
instrumento el bajel, cuerdas los remos,  
al Céfito encomienda los extremos  
deste métrico llanto:

Si de aire articulado  
no son dolientes lágrimas suaves  
estas mis quejas graves,  
voces de sangre, y sangre son del alma.  
Fielas de tu calma,  
¡oh mar!, quien otra vez las ha fiado  
de tu fortuna aun más que de su hado.  
¡Oh mar, oh tú, supremo  
moderador piadoso de mis daños!,  
tuyos serán mis años,  
en tabla redimidos poco fuerte  
de la bebida muerte

(*Soledades*, II, vv. 112-127).

Hay mucho de diferente entre esta y las prosopopeyas anteriormente analizadas. Ahora esta figura se elabora de una forma más sutil: al dirigirse el peregrino al mar, lo hace

---

<sup>115</sup> Valdría la pena recordar que los arroyos en la poesía de Góngora suelen presentarse bajo una metáfora musical, como puede observarse en varios ejemplos de las *Soledades* que se verán con más detenimiento *infra*. En este caso, las quejas del arroyo corresponderían a dicha música, con lo que tendríamos un sobrepajamiento de la melodía de la serrana sobre la del arroyo.

receptor de su discurso y, como él, sujeto de discurso. De esta manera, al mar se le hace partícipe (al menos parcialmente, pues sólo puede escuchar) de la mayor de las características humanas: la capacidad del lenguaje. Casi por arte de magia, al hablarle el peregrino al mar lo anima, lo reconoce como un igual que puede recibir ese discurso. De esta manera, el discurso se ve elevado, pues adquiere la capacidad de animar una cosa inanimada y de tener efectos sobre ella, y no sólo sobre el mar, sino sobre toda la naturaleza, como se puede observar en el siguiente fragmento:

No es sordo el mar (la erudición engaña),  
bien que tal vez, sañudo,  
no oya al piloto, o le responda fiero:  
sereno, disimula más orejas  
que sembró dulces quejas,  
canoro labrador, el forastero  
en su undosa campaña.  
Espongioso pues se bebió y mudo  
el lagrimoso reconocimiento,  
de cuyos dulces números no poca  
concentüosa suma,  
en los dos giros de invisible pluma  
que fingen sus dos alas, hurtó el viento;  
Eco, vestida una cava roca,  
solicitó curiosa y guardó avara  
la más dulce, si no la menos clara  
sílabas, siendo en tanto  
la vista de las chozas fin del canto.  
(*Soledades*, II, vv. 172-189)

Góngora se sirve de la prosopopeya para darle una vuelta de tuerca a la tradición: frente al tópico de un mar sordo que no escucha las quejas, Góngora propone que el mar tiene sentimientos muy amplios, pues es capaz de estimar las sentidas quejas amorosas del peregrino; que el mar parece ser sordo porque no responde al piloto, pero en realidad se encuentra enojado, como se manifiesta en su respuesta tormentosa. Sin embargo, el mar vitalizado así posee la capacidad de escuchar y apreciar el canto del peregrino, al grado de no sólo escuchar, sino beberse las quejas del anónimo peregrino. Asimismo, al estado

tranquilo que atribuye Góngora al mar corresponde la percepción del canto: si el mar se encuentra sereno es porque está escuchando con atención cada una de las palabras que salen de la boca del protagonista, el poder de la palabra de su canto tiene ya no sólo la capacidad de animar un objeto inanimado, sino también de tranquilizarlo.

La prosopopeya aquí no corresponde únicamente al mar, sino que también el eco y el viento se nos presentan animados. La aparición de ambos elementos también tiene una función de exaltación del canto de peregrino. En este caso, todos los objetos prosopopeyizados se conjuntan para establecer una serie de conceptos que tiene por fin mostrar el canto como algo sumamente valioso. Así, al llamar *reconocimiento* al canto del peregrino, Góngora juega con los términos para insinuar que se trata de una obligación o deuda entre el peregrino y el mar, es decir, el canto es la manera en la que el peregrino paga la amabilidad del océano. La humanización hace que tal construcción metafórica cobre sentido y establece una relación de paridad entre el elemento humano (el peregrino) y el no humano (el mar).

Una vez establecido el canto como una deuda, es decir, casi un valor monetario, la prosopopeya introduce un segundo objeto: el viento. Así, el viento es prosopopeyizado a través del verbo *hurtar*; sin embargo, tal robo se lleva a cabo a través de maneras sumamente humanas: el viento no es un ladrón común, sino un banquero que logra hacerse con el canto del peregrino a través de una estafa, como explica Robert Jammes:

El Océano se bebió todo este canto, menos lo que le hurtó el viento, que no fue poco: ¿cómo se las arreglaría el viento para robarle esa cantidad, esa suma (“concentuosa suma”)? No como un ladronzuelo de la calle, sino como un hombre de negocios de ahora –y de entonces, que también los había, y la técnica bancaria estaba bastante adelantada–: con una estafa a base de cuentas (es decir, de cifras o de “números”) y de escrituras (o “giros”)... Fue un robo, porque todo lo que hacía y decía el peregrino pertenecía al mar (y no al viento); su canto era un “reconocimiento”, es decir, una declaración por la que el peregrino reconocía

que su vida y su persona pertenecían al mar, y acababa de proclamarlo de una manera que no podía ser más clara.<sup>116</sup>

Una vez concebido, de esta manera, el canto como algo semejante al dinero, se procede a la última prosopopeya, en la que Eco también reconoce el sumo valor del canto del peregrino, pues guarda *avara* las cantidades mínimas del canto ('la menos clara sílaba').

Cabe hacer una última observación sobre este conjunto de prosopopeyas. El valor del canto no está solamente en el juego construido a partir de su concepto como valor, sino que también recae en la animación misma de los elementos. El canto hace que éstos adquieran voluntades para disputárselo, de modo que el mismo texto, a partir de sus procedimientos retóricos, constituye un verdadero autoelogio, puesto que es capaz, por sí mismo, de animar a los objetos inanimados y que estos, que no conocen de bienes materiales, reconozcan el inmenso valor que tienen los bellos versos del peregrino.

### **2.2.3 Función retórica-estética**

Una última función de la prosopopeya sería de tipo retórico-estético, es decir, en cuanto a figura del lenguaje. Así, la función que cumple en el discurso es primordialmente retórica; sin embargo, no debe entenderse esto de una manera simplificadora, sino hay que comprender que el sistema de las figuras es una alteración del lenguaje que busca hacerlo más expresivo: gracias a los tropos retóricos el lenguaje de todos los días se engrandece y cobra un valor estético. Las figuras dan dignidad literaria y configuración estética al discurso. Son ellas quienes convierten el discurso común en discurso sublime.

La prosopopeya es parte fundamental de la configuración artística del lenguaje poético de las *Soledades*, junto con otros elementos estilísticos, los cuales logran que el

---

<sup>116</sup> R. JAMMES, "Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora", *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 115-116.

poema alcance grandes niveles de excelencia y se coloque en el ámbito de lo sublime. Joaquín Roses indica que “[...] encontramos una *elocutio* que aspira a lo más elevado, a la excelencia estilística basada en la aristocracia de la selección léxica, en la ordenación rítmica de la sintaxis y en la proliferación de los recursos retóricos de grandeza y dignidad”.<sup>117</sup> La prosopopeya en esta función es configuradora de ese registro elevado del lenguaje.

Hay que comprender que tal función se ajusta al sistema retórico y estético del Barroco, basado en el concepto y la agudeza, según se ha explicado anteriormente. El efecto estético que se busca es provocar la admiración y sorpresa del receptor mediante el concepto, es decir, mediante la señalización de la existencia de una relación entre dos objetos aparentemente alejados. Tal descubrimiento se convierte en un acto estético, donde el artista demuestra su ingenio, su capacidad de alejarse del lenguaje común y corriente al explotar las relaciones posibles entre los objetos de un modo inusual, con lo que producirá admiración y sorpresa en su receptor:

[...] la novedad o extrañeza de la expresión es el agente principal del efecto de sorpresa, de irritante violencia pero también de arrobó fascinado que las *Soledades* causaron en los lectores. El nuevo idioma, la expresión que se aleja al máximo de la banalidad prosaica [...] es el medio por el que Góngora se vuelve a ojos de muchos poeta “grave y heroico” y practica, sabiéndolo o no, un arte de lo sublime [...].<sup>118</sup>

A su vez, el receptor, al decodificar el mensaje, al reconstruir el proceso por el que el poeta ha encontrado la relación entre los objetos, ejerce también una agudeza similar a la del creador:

La estética conceptista admite como axioma que el esfuerzo —a veces mínimo, a veces considerable, pero nunca igual a cero— requerido para desentrañar los múltiples vínculos tácitos y ausentes entre los términos expresos y presentes, causa, como tal, un intenso deleite, un supremo placer intelectual.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> JOAQUÍN ROSES, “La magnitud estética de Góngora”, en J. Roses (dir.), *Góngora: La estrella inextinguible, magnitud estética y universo contemporáneo*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, p. 104.

<sup>118</sup> M. BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, p. 62.

<sup>119</sup> M. BLANCO, *op. cit.*, p. 77.



Un ejemplo sencillo de ello podrían ser los siguientes versos: “antiguo descubrieron blanco muro / por sus piedras no menos / que por su edad majestuosa cano” (*Soledades*, II, vv. 695-697). Aquí, la prosopopeya se basa en el adjetivo *cano* para describir al muro. El texto mismo explica el concepto establecido: por un lado, se basa en el color de las canas, que corresponden al mármol del que se conforma el muro; por otro, existe un correlato entre la edad del muro y de la de un ser vivo, que ya muestra cabellos blancos. Al explotar dichas similitudes poéticamente, Góngora hace alarde de su ingenio, impresiona al lector y le proporciona satisfacción estética.

Otro ejemplo muy representativo del estilo de Góngora en toda su plenitud, y del papel que juega en él la prosopopeya en su dimensión estética, podría ser el siguiente:

Entre el confuso pues celoso estruendo  
de los caballos, ruda hace armonía  
cuanta la generosa cetrería,  
desde la Mauritania a la Noruega,  
insidia ceba alada,  
sin luz, no siempre ciega,  
sin libertad, no siempre aprisionada,  
que a ver el día vuelve  
las veces que, en fiado al viento dada,  
repite su prisión y al viento absuelve  
(*Soledades*, II, vv. 735-744).

Este pasaje se encuentra inserto en una amplia descripción de un séquito que va de caza. La cetrería es este grupo de halcones que se sueltan para obtener las presas y que luego regresan a manos de los cazadores. En este caso, la prosopopeya consiste en hacer una analogía, esto es un concepto, con un preso. Así, la domesticación de los halcones se compara con una prisión. El término *en fiado* de los versos remite a una metáfora legal: a la acción jurídica de liberar a un preso, manteniendo a un *fiador* en su lugar. De este modo, la prosopopeya se extiende al viento: “Aquí el fiador es el viento: cuando el halcón vuelve a

manos del halconero, con su vuelta absuelve al viento de su fianza, es decir, que el viento ya no debe nada”.<sup>120</sup>

La apreciación estética de este fragmento depende de la capacidad del receptor de decodificar las metáforas legales y comprender el sentido, bastante oscuro, del pasaje. Se puede decir que al realizar este acto, el lector reconstruye, aunque sea mínimamente, el proceso de elaboración estética: el ingenio del poeta y el ingenio de su receptor se colocan al mismo nivel, y este último obtiene un placer estético por haber realizado semejante hazaña. No sólo eso, sino que se admira de la capacidad del poeta de establecer una relación entre situaciones tan lejanas entre sí como lo son la cetrería y la liberación de un preso a través de un fiador.

Cabe señalar que se trata, en todo caso, de una metáfora de origen prosaico para describir una actividad elevada como lo es la cetrería, pues se trata de un entretenimiento puramente nobiliario. Al usar este lenguaje prosaico de modo conceptista, Góngora lo convierte en lenguaje sublime. Al mismo tiempo, el poeta introduce un guiño prosaico en un poema sublime que rompe con el esquema esperado, dentro de una propuesta que Robert Jammes describe en los siguientes términos:

[...] se puede decir que Góngora, intencionadamente, casi sistemáticamente, alterna o mezcla con momentos de alta tensión emocional algunas alusiones burlescas [...] o, si queremos generalizar todavía más, algunos detalles humildes, cotidianos, plebeyos, que para el público de entonces se diferenciaban muy poco de lo burlesco [...].<sup>121</sup>

En esta particular elaboración, donde lo sublime se mezcla con lo burlesco, o bien, lo tradicionalmente bajo, tendrá una participación sumamente especial por parte de la prosopopeya, como se verá en el siguiente capítulo.

---

<sup>120</sup> R. JAMMES, “Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora”, p. 115.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 105.

### 3. La prosopopeya y su relación con el tema de la naturaleza y la apreciación de lo bajo

Hasta aquí se han ido revisando poco a poco los diversos tipos de prosopopeya en las *Soledades*. Quizás esta revisión minuciosa pueda dar la impresión de que el tropo estudiado tiene un valor limitado al *ornatus* del poema, sin relación directa con su configuración global. El propósito de las siguientes líneas es hacer un acercamiento al papel que la prosopopeya ejerce en las *Soledades* como un elemento configurador del poema. La prosopopeya no se ofrece como un mero adorno retórico que da belleza e interés al poema, sino como un verdadero elemento que es central en ciertos elementos constitutivos de las *Soledades*.

Ya Dante señalaba la importancia de la prosopopeya en tanto que elemento configurador del discurso, que no debía ser utilizado sólo como un adorno, sino como una pieza central que diera estructura, significado y comprensión al poema:

Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie e uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non sanza ragione alcuna, ma con ragione la qual poi sia possibile d'aprire per prosa.<sup>122</sup>

La propuesta que se desarrollará en el presente apartado es que la prosopopeya forma parte de la configuración esencial de las *Soledades* en relación con dos aspectos: el uso del lenguaje sublime para hablar de elementos bajos, y la naturaleza como centro del poema.

---

<sup>122</sup> “Por lo tanto, si vemos que los poetas han hablado a las cosas inanimadas, como si éstas tuviesen sentidos y razón, y las han hecho hablar en general; y no solamente a las cosas reales, sino también a las irreales, esto es, que han dicho que hablan las cosas que no existen, y que muchos accidentes hablan, como si fueran sustancias y hombres; justo es que pueda el rimador hacer lo mismo, pero no sin plan alguno, sino con razonamiento que luego sea susceptible de ser explicado en prosa”. DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, xxv, ed. Gianfranco Contini, notas Nicola Maggi, en *Tutte le opere*. Roma: Newton Compton, 2007, pp. 697-698 (trad. esp. Julio Martínez Mesanza. Barcelona: Siruela, 2004, p. 103).

### 3.1 La valoración poética de los objetos bajos en las *Soledades*

En años recientes, la crítica ha ido señalando que una de las características más novedosas de las *Soledades* consiste en la atención que Góngora dedica a objetos considerados como bajos, y por ello no dignos del uso del lenguaje sublime que utiliza el poema.<sup>123</sup> En relación con ello, Joaquín Roses señala:

[...] uno de los principales rasgos de originalidad de las *Soledades*, y también de otras composiciones suyas, consist[e] en la dignificación de lo sencillo (que no simple) mediante la utilización de un lenguaje poético muy elaborado sólo dedicado hasta entonces a los grandes (que no hondos) asuntos.<sup>124</sup>

Cabe recordar que en la época de Góngora había una muy clara división teórica que indicaba que para los objetos y acciones elevados, importantes, se debía utilizar un lenguaje igualmente elevado, mientras que para los objetos y acciones bajas debía emplearse un lenguaje igualmente bajo, así lo ilustra el poeta italiano Torquato Tasso:

---

<sup>123</sup> Se podrían escribir páginas y páginas acerca del gusto de GÓNGORA por las cosas cotidianas, por ejemplo, en una de sus cartas, el poeta se muestra muy interesado por la comida, empieza así la carta hablando de un obsequio que le envió su interlocutor: “Tengo a vuesa merced por tan seguro, que a la hora que llegó su carta la esperaba; y así, no me engaña mi esperanza ni la merced que cuesa merced me hace con su regalo, tanto y tan bueno; por él beso las manos de vuesa merced en mi nombre y de las picazas participantes. Para tres jueves había en las anguilas. [...] No le valdrá a Vuestra merced la excusa de vasija para las alcaparras, que nariz le sacaremos del brazo” (*Epistolario completo*, carta 3, 4 de septiembre de 1614, líneas 1-6, ed. Antonio Carreira. Zaragoza: Libros Pórtico, 1999, p. 7); más adelante, le indica a su interlocutor: “Cómase vuesa merced de aquí al jueves esa caja de calabaza y no me olvide [...]” (*loc. cit.*, líneas 19-20)); y al final, le habla tanto de una carta como de cebollas: “Vuélvame vuesa merced la carta de don Tomás, a que no he respondido, y no se olvide de mis cebollas” (*loc. cit.*, líneas 28-29, p. 8); todo ello acompaña a breves menciones sobre su obra poética, como la carta de Pedro de Valencia, quien ofreció sugerencias para mejorar el *Polifemo*: “Escribiendo esta, entró el señor licenciado Pedro Díaz, acusando a vuesa merced la omisión de la carta de Pedro de Valencia. Restitúyanosla vuesa merced brevemente” (*loc. cit.*, líneas 9-11, p. 7); o bien habla de lo que está escribiendo, o más bien de lo que no está escribiendo: “Nada tengo de nuevo, que la musa creo que está ociosa, haronea” (*idem*). En otra carta habla con agradecimiento del valor que tienen ciertos productos del campo que le envía Cristóbal de Heredia, el administrador de su hacienda: “Las aceitunas acepto y agradezco. Sírvase vuesa merced que se curen bien, de manera que pierdan los resabios del alpechín. Bellotas valen mucho en palacio: si hallare vuesa merced algunas de las más sazonadas de Pedroche que inviarme para cuaresma, sería gran lisonja para quien deseo servir [...]” (*op. cit.*, 108, líneas 17-20, p. 185). Como ejemplo poético de este gusto, puede considerarse la letrilla *Andeme yo caliente*: “Traten otros del gobierno / del mundo y sus monarquías, / mientras gobiernan mis días / mantequillas y pan tierno, / y las mañanas de invierno / naranjada y agua ardiente” (*Letrillas*, XXIV, vv. 3-8). En otra ocasión, considera que un requesón enviado por su amigo Antonio Chacón es merecedor de una décima: “Este de mimbres vestido / requesón de Colmenar / bien le podremos llamar / panal de suero cocido. / A leche y miel me ha sabido: / decidme en otro papel / lo que se confunde en él, / que sin duda alada oveja, / cuando no lanuda abeja, / leche le dieron y miel” (*Antología poética*, 170).

<sup>124</sup> J. ROSES, art. cit., p. 105.

Tres son las formas de los estilos, magnífica o sublime, mediocre o humilde, de las cuales, la primera es conveniente al poema heroico por dos razones; primera, porque las cosas altísimas, que se compromete a hacer suyas el épico, deben ser tratadas con altísimo estilo; segunda, porque todas las partes operan con la misma finalidad que el todo: pero el estilo es parte del poema épico; por lo tanto el estilo opera con la finalidad que opera el poema épico, el cual tiene por fin la maravilla, la cual sólo nace de las cosas sublimes y magníficas.<sup>125</sup>

El poema gongorino no cumplía perfectamente con esta correlación, ya que frecuentemente hace uso de ese lenguaje sublime, sorpresivo, para hablar de objetos y asuntos humildes. El lenguaje sublime se transforma en Góngora en un lenguaje críptico y elaborado, en una supuesta oscuridad; pero lo que molesta a sus contemporáneos no es este estilo por el estilo mismo, sino la falta de correlación entre estilo sublime y asunto humilde. Así lo indica Robert Jammes:

Pero, como saben, las *Soledades* no se dedican principalmente a exaltar las inmensidades, celestes u oceánicas, sino en primer lugar la tierra, los productos de la tierra, y hasta los objetos más modestos que utiliza la gente del campo (labradores, pastores, pescadores). La gran paradoja para el público del siglo XVII —el escándalo para Jáuregui y otros — fue ver que esos temas humildes eran tratados en la misma perspectiva de exaltación estética que los precedentes. No pierdan de vista que la sociedad del Siglo de Oro es una sociedad aristocrática rigurosamente jerarquizada, y que sus esquemas jerárquicos se aplican, casi inconscientemente, a todas las actividades (trabajo mecánico o noble), a todos los sectores del pensamiento [...] y en particular a la literatura, con la clasificación de los géneros: lo rústico existe, pero se tolera sólo en el género burlesco, es decir en forma negativa; o, si es en forma positiva, tiene que ser en géneros menores, escritos en metro corto y estilo sencillo: romances, letrillas, y todo lo que se cantaba con acompañamiento de guitarra.<sup>126</sup>

El tratamiento elevado de los objetos humildes se vuelve una constante dentro del poema y constituye uno de los ejes sobre el que se articula su estructura. En este caso, Góngora trata de demostrar que también los objetos más pequeños e insignificantes pueden ser tema de interés e, incluso, protagonistas de un poema de lenguaje elevado que roza lo heroico. En este último sentido, la prosopopeya cobra un papel esencial, pues al otorgar a los

---

<sup>125</sup> TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema heroico*, apud M. BLANCO, *Góngora heroico*, p. 85.

<sup>126</sup> R. JAMMES, "Presentación de las *Soledades*", p. 34.

objetos una capacidad de acción semejante a la humana, los iguala con los sujetos comunes del discurso y los convierte en personajes importantes del poema.

Un ejemplo puede bastar para ilustrar esta capacidad de la prosopopeya de convertir a los objetos bajos en protagonistas de la acción. En la dedicatoria al duque de Béjar, el poeta le pide a este noble que abandone los ejercicios de la caza para escuchar su poesía. Por supuesto, Góngora incluye una descripción de la cacería que practica el duque, con el fin de mostrar las capacidades venatorias de éste; sin embargo, lejos de hacer al gran noble totalmente protagonista de esta cacería, el poeta anima a una lanza para indicar el talento del cazador que deja el bosque nevado cubierto de sangre:

arrima un fresno al fresno, cuyo acero  
sangre sudando, en tiempo hará breve  
purpurear la nieve  
(vv. 13-15).

Es notorio que, en la estructura sintáctica, no es el duque quien ejecuta la acción en estos versos, sino el acero, que se llena de la sangre de las víctimas el bosque: la punta de la lanza, por sí sola, es la que da caza a las fieras. La prosopopeya no se detiene en esto, puesto que el poeta realiza la personificación del acero indicando que *suda sangre*, con lo cual no solo proporciona una imagen de la lanza bañada de sangre de las presas, sino que también le atribuye un esfuerzo. Es el acero quien realiza con sumo esfuerzo la actividad física hasta el agotamiento que implica la sudoración.

Dentro de este mismo tipo de construcción se puede considerar la revaloración de los objetos bajos. Góngora no sólo los convierte en protagonistas de su excelso poema, sino que demuestra que también ellos poseen una belleza semejante a la de los objetos del discurso sublime. La prosopopeya sirve también aquí como un elemento que ayuda a expresar tal belleza. El ejemplo más claro podría ser el siguiente:

Limpio sayal (en vez de blanco lino)  
cubrió el cuadrado pino;  
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  
(*Soledades*, I, vv. 143-149)

Ya había indicado más arriba la importancia de la prosopopeya como indicadora del origen de los objetos en este pasaje. Tal regresar al origen también implicaba concederles un valor estético. Así, la vasija de madera de boj tiene una forma elegante, pero para indicar esto, el poeta tiene que regresar a su elaboración, indicar su origen, y en este procedimiento la prosopopeya tiene una función importante, así, el torno, un objeto humilde, adquiere la animación de un artesano y se vuelve capaz de concederle esa belleza a la madera del boj. La prosopopeya eleva tanto a la vasija como al instrumento que la elaboró.

El segundo objeto animado por la prosopopeya es la leche. En este caso, la animación consiste en ponerla en competencia con el alba. La competencia se resuelve en la superioridad de la leche. Cabe recordar que la personificación del amanecer era muy antigua y se había formulado en la creación de una entidad mitológica que, dentro de la poesía épica, ocupaba un lugar de suma importancia;<sup>127</sup> de esta manera, la leche no sólo se equipara a un elemento tradicional y cuya belleza era admitida por todos, sino que lo superaba. La prosopopeya, pues, eleva al objeto humilde que es la leche y la coloca en un plano superior incluso al de los elementos reconocidos como objetos de discurso sublime.

---

<sup>127</sup> El alba personificada aparece continuamente en las mismas *Soledades*. Su presencia en los poemas épicos se remonta al mismo origen de ellos, en la *Iliada* ya es frecuente: “Cuando el sol se puso y sobrevino la oscuridad, / se acostaron a lo largo de las amarras de popa de la nave, / y al aparecer la hija de la mañana, la Aurora, de rosados dedos, / se hicieron a la mar hacia el vasto campamento de los aqueos” (I, vv. 475-477).

### 3.2 La valoración de lo humilde en el arte y en la sociedad de los siglos XVI y XVII

La elevación de los objetos humildes como centro del discurso en las *Soledades* no es un hecho aislado, sino parte de un fenómeno que iba cobrando fuerza en la sociedad del siglo XVII. Por ejemplo, en la narrativa de los Siglos de Oro pronto se ve un cambio importante: de narrarse los hechos de personajes elevados, poco a poco se vuelven protagonistas las personas y situaciones más cotidianas, lo cual da origen, primero, a la picaresca y, posteriormente, a la novela moderna, con Cervantes como máximo ejemplo. Frente al idealismo que exaltaba a los nobles en la narrativa caballeresca, Cervantes, contemporáneo de Góngora, muestra el mundo de lo cotidiano y a personajes comunes y corrientes como protagonistas de su narración.<sup>128</sup> Sin embargo, la narrativa no era un género sumamente importante o sublime, lo que hace que refleje más pronto el cambio de visión del ambiente. Lo novedoso, pues, de las *Soledades* es que es el poema más significativo y de los primeros en volver lo humilde en protagonista y objeto de belleza.

Un paralelo sumamente significativo puede darse con la pintura. Ya eminentes gongoristas han señalado la similitud entre la poesía gongorina y la pintura flamenca.<sup>129</sup> En este caso, se puede observar que tradicionalmente en la pintura existe una jerarquía en la dignidad de lo que se pintaba:

---

<sup>128</sup> Cfr. FERNANDO LÁZARO CARRETER, “Las ‘voces’ del *Quijote*”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, t. 1, ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. XXIV-XXV.

<sup>129</sup> La correlación es antigua y ya había sido hecha por el abad de Rute, a quien sigue ROBERT JAMMES, quien señala las semejanzas entre las *Soledades* y los cuadros de Pieter Brueghel, *La caída de Ícaro* y *La mies* (cfr. “Introducción”, en Luis de Góngora, *Soledades*, pp. 126-129). Por otra parte, JESÚS PONCE CÁRDENAS hace énfasis en la relación de la poesía gongorina con el género pictórico del bodegón (cfr. “Introducción”, en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 84ss.) ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ ha analizado esta relación en su texto “Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora”, en E. García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: Formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2009, pp. 191-210. Un artículo que trata de este mismo asunto y que desafortunadamente no he podido consultar es el de EMMANUELLE HUARD-BAUDRY, “En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes”, *Criticón*, 114 (2012), 139-178.



Lo que determina el lugar que se atribuye a esas pinturas es la calidad de los objetos que se pintan. El mundo inanimado, mineral y vegetal está en la parte inferior, a continuación los animales, y en la cima el hombre. Más allá reina Dios. Por lo tanto, la pintura más noble será la que represente escenas religiosas, y después la de seres humanos especialmente virtuosos o heroicos. A continuación se sitúan los retratos de individuos menos notables y las escenas de animales, y por último los paisajes y las naturalezas muertas.<sup>130</sup>

Lo que se observa en la pintura flamenca es un rompimiento con esta jerarquización de los objetos en la pintura. En la misma época en la que Góngora está escribiendo, los pintores empiezan a prestar más y más atención a los objetos y actividades cotidianas, que se convierten ahora en objeto de la representación, en el centro de la pintura:

[...] la diferencia no estriba en que antes no se representaran estas actividades, sino en que anteriormente se consideraba que no bastaban por sí mismas como principio organizador del cuadro, mientras que a partir de este momento pueden llegar a serlo. Lo accesorio ha adquirido el estatus de lo esencial, y lo que estaba subordinado se ha convertido en autónomo.<sup>131</sup>

De esta manera, en la pintura flamenca se da una nueva valoración a los objetos humildes y las acciones cotidianas. La pintura se convierte en una declaración de principios, muestra a su receptor que también esos objetos poco valorados poseen una belleza que debe admirar: “Toda representación pictórica de una persona o de un objeto significa también que son dignos de ser representados, que merecen que se les preste atención, sobrevivir al instante en que aparecen. La pintura es intrínsecamente elogio de lo que se pinta”.<sup>132</sup>

Esto implica no sólo un cambio de temática, sino un refinamiento de la técnica artística, puesto que es ahora el artista quien se encuentra obligado a descubrir lo hermoso de las cosas humildes y plasmarlo adecuadamente en el lienzo: “El pintor constata que la belleza puede estar albergada en el objeto más insignificante, en el gesto más común, siempre y cuando él, el pintor, lo plasme en toda su calidad”.<sup>133</sup> Por supuesto, esto también implica un

---

<sup>130</sup> TZVETAN TODOROV, *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013, p. 12.

<sup>131</sup> T. TODOROV, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 74.

cambio de sensibilidad en el receptor de estos cuadros: para él ya serán objetos estéticos lo cotidiano y lo bajo.

Tales características son plenamente aplicables al arte gongorino: por un lado, el protagonismo que da a los objetos humildes implica su revaloración y una declaración de principios: lo humilde es también objeto del lenguaje sublime, pues guarda una belleza equivalente a la de cualquier objeto elevado. Igualmente, la expresión gongorina se vuelve refinada, puesto que a través de ella es que puede revalorar ese mundo olvidado y elevar su calidad como artista, en creador de mundos.

Pero ¿a qué obedece este cambio de perspectiva estética durante este periodo? Tzvetan Todorov propone que se trata de un reflejo del cambio ético-moral de la sociedad en los Países Bajos:

[...] los significados que descubrimos en los cuadros holandeses tienen que ver con los valores morales, con lo que, en los Países Bajos del siglo XVII, calvinistas, se considera virtud o vicio. [...] Para los holandeses de esta época, poseídos por una auténtica pasión moralizante, la vida cotidiana [...] es cualquier cosa menos un terreno neutro. La pintura pues, en términos retóricos, entra en la esfera del género epidíctico, el del elogio y la censura, incluso del idilio y la sátira.<sup>134</sup>

Para los protestantes flamencos lo cotidiano vinculado a la casa se vuelve admirable porque representa valores morales positivos, en tanto que otras situaciones cotidianas pueden representar lo contrario y también son objeto de la pintura en forma de sátira: “Las actividades domésticas evocan las virtudes de la dedicación, del trabajo, del cumplimiento del deber, y los juegos, la bebida y las escenas de burdel ilustran diferentes formas de disipación”.<sup>135</sup> En este sentido, la belleza se relaciona con lo moral, de manera que aquello que cobra valor moral adquiere una belleza digna de ser representada en la pintura:

---

<sup>134</sup> T. TODOROV, *op. cit.*, p. 43.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 41.

[...] la actitud ética –reconocer el valor de las actividades más insignificantes, incluso de las que son un poco reprobables– encuentra su equivalente pictórico en la belleza de lo pintado (porque la pintura no se limita a reproducir imágenes, sino que también las piensa).<sup>136</sup>

Por supuesto, el pintor no ilustra la realidad como es plenamente, sino en tanto que posee un valor de belleza, determinado por su carácter moral. El pintor alude a una imagen ideal del mundo, que representa los valores admitidos por la sociedad, aunque ahora encontrados no en las vidas de los santos, sino en la vida cotidiana. La realidad adquiere así un valor idealista que es el que se ve representado: “La pintura holandesa del siglo XVII no ilustra el reino solitario de un principio único, sino la interpretación de lo ideal y de lo real, la armonía entre moral y estética”.<sup>137</sup>

Estas manifestaciones estéticas no son exclusivas de la pintura flamenca, sino que podemos encontrarla en otras latitudes: por ejemplo, en el cuadro de Bartolomé Esteban Murillo, *Niños comiendo uvas y melón*, en el que retrata a dos niños harapientos realizando una actividad tan común como almorzar fruta; abundantes ejemplos hay también en las pinturas de Velázquez, como *Vieja friendo huevos* o *El aguador de Sevilla*, en las que retrata elementos cotidianos, que, hasta la aparición de esta nueva estética, ningún pintor hubiera considerado como dignos de pintarse.

Tales manifestaciones, así como el interés de Góngora por lo bajo, deben considerarse dentro de la cultura del Barroco.<sup>138</sup> Así, indica Emilio Orozco Díaz: “[...] lo que más

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>137</sup> T. TODOROV, *op. cit.*, p. 76.

<sup>138</sup> Se entiende el Barroco como una manifestación histórica, un clima de época que se refleja tanto ideológica como estilísticamente en las manifestaciones artísticas (y otras prácticas culturales) de finales del siglo XVI, en el siglo XVII y hasta el siglo XVIII. JOSÉ ANTONIO MARAVALL indica: “[...] el Barroco es una cultura consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en una dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía de ese periodo” (*La cultura del Barroco*. 2ª ed., Barcelona: Ariel, 1980, p. 55). Dentro del actual gongorismo, esta última concepción no es popular, MERCEDES BLANCO indica: “Para explicar lo que es el Barroco en literatura, demasiadas veces nos hemos contentado con vaguedades. Vaguedades pseudo-históricas como decir que es la expresión de una época de crisis, cuando bien sabemos que no hay época que no sea de crisis, si entendemos por ello conflictos y graves inquietudes, al menos en la Europa moderna del cambio histórico acelerado”

sorprende en la temática del Barroco, es la aparición como tema independiente de individualizados trozos de naturaleza o pormenores de la realidad, incluso de lo más humilde y elemental”.<sup>139</sup> Se trata, pues, de una valoración estética completamente novedosa de la época, y que surge a contrapelo de la tradición artística, como se ha venido señalando.

Desde una óptica amplia, para explicar este fenómeno pictórico Maravall indicaba que se trata del “[...] interés del Barroco por conseguir una vía más idónea de penetración en lo real, para asegurarse su captación directiva”.<sup>140</sup> De este modo,

[...] la pintura, para las gentes del Barroco, es un medio especialmente apto para dar cuenta de las experiencias de lo real humano, de lo vivo. [...] se abre paso [...] un tratamiento de temas nuevos y una nueva manera de afrontarlos que ni pretende embellecerlos ni se conforma con imitarlos. Se busca estudiarlos y darlos a conocer como testimonio de lo real. Por eso se entrega a una apasionada y repetida pesquisa de los aspectos de lo real que singularmente se dan en lo feo, lo contrahecho, lo deforme. Sin duda, la preparación para interesarse por este lado oscuro de las cosas les vino seguramente a los hombres del Barroco de su propia posición violentada, sujeta a deformante presión, en el seno de la sociedad de la época. Desde ese nivel se pudo adquirir conciencia de lo contorsionado y retorcido, las mentes de la época se ejercitaron en sus posibilidades de captarlo. Se aprendió que lo real era más complejo de lo que la herencia intelectual recibida les quería hacer creer. Y fue posible de esa manera advertir que, contemplando las cosas en escorzo, bajo el violentado punto de vista de lo irregular, extravagante o anormal, se llegaba a conseguir una visión enriquecedora de la realidad, a la cual [...] la mente barroca aceptó estimarla como variada y cambiante.<sup>141</sup>

A este descubrimiento de los barrocos de la complejidad de la realidad, y a su búsqueda por representarla en las obras artísticas, también corresponde la valoración en la poesía de Góngora de los elementos bajos y su planteamiento como objetos estéticos. Góngora busca describir la realidad en toda su complejidad y en toda su belleza, y así se

---

(*Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, 2012, p. 13); aunque la misma investigadora delimita la dirección de sus observaciones: “Mi crítica por cierto no va enderezada al escuadrón de especialistas de estética, de historia del arte, de historia, de filología, y de música que han perfilado la noción y discutido a sus predecesores. Me refiero más bien a observaciones desperdigadas en estudios dedicados a temas particulares” (*op. cit.*, p. 13, n. 1). Con todo, hay que señalar las crisis económicas que dan origen al Barroco son las primeras después del largo periodo de estabilidad económica de la Edad Media.

<sup>139</sup> EMILIO OROZCO DÍAZ, *Manierismo y Barroco*. Salamanca: Anaya, 1970, p. 55.

<sup>140</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 517.

<sup>141</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, pp. 515-516.

enfoca en objetos comunes y corrientes, como la cecina, o nos presenta la posible hermosura del ojo de Polifemo.

Igualmente dentro de la línea moral que plantea esta visión estética, en la poesía española del XVII puede encontrarse un fenómeno análogo, nacido también de una serie de juicios sociales similares a los que impulsaron a los pintores flamencos, aunque evidentemente se ha de descartar el marco ideológico calvinista que propone Todorov para la pintura holandesa. Sobre todo en la poesía de Góngora, aparece una propuesta moral que ensalza lo bajo y lo natural: se trata de un tópico archiconocido, llamado alabanza de aldea y desprecio de corte. Tal tópico será el punto de partida de la valoración de la naturaleza dentro de las *Soledades*, y en esta valoración, la prosopopeya ocupará un lugar predominante.

### **3.3 La naturaleza como objeto poético: las *Soledades* y la tradición**

La revaloración de lo humilde como objeto de arte está plenamente relacionado con la temática de la naturaleza (y ambos proceden de la propuesta moral que empieza a destacarse en la época que señalamos). En tanto que la revaloración de lo humilde y lo bajo se convierte en el eje a partir del cual se elaboran las *Soledades*, la naturaleza se convierte en su gran tema.

El interés de Luis de Góngora en la naturaleza ha sido observado casi de forma universal por la crítica.<sup>142</sup> Así lo indica M. J. Woods, quien señala que las *Soledades* constituye el primer poema de un nuevo género que tendrá por tema la naturaleza:

---

<sup>142</sup> Por ejemplo, ROBERT JAMMES señala el interés que Góngora en lo natural: “[...] abundan los documentos que atestiguan no sólo su contacto permanente con estas realidades, sino además su verdadero y constante interés por ellas. Aquí están, por ejemplo, los contratos de arrendamiento, como el de la huerta de don Marcos [...], que pertenecía al cabildo. El acta contiene una cantidad de cláusulas que implican por su parte una vigilancia continua, una presencia asidua para que la finca no se desvalorice. Don Luis se comprometía ‘a dar cada año las labores y riegos que es costumbre’, a conservar todos los frutales, a plantar otros en caso de necesidad ‘de manera que no haya plaza vacía’, etc.” (“Góngora en el espacio y en el tiempo (1609-1615)”, en

[...] at this time that a new genre of descriptive poetry appeared, of which Góngora's *Soledades* was one of the first examples, having as its subject the world of nature, or so it seems. Present day critics have no hesitated in seeing nature as the real subject of Góngora's poems [...].<sup>143</sup>

Así como representa una profunda novedad el hecho de que se hable de cosas humildes en un estilo sublime, que Góngora convierta a la naturaleza en el tema central de su máximo poema es un hecho inusitado. Si en la edad antigua la naturaleza, como el resto de los dioses procedentes de la personificación del mundo natural tenía un papel importante, si no primordial,<sup>144</sup> a partir de la Edad Media cobra un papel secundario dentro de la poesía. Sin embargo, algo de la visión de la naturaleza de los romanos pasó al cristianismo. Ludwig Friedlaender nos indica que en la Antigüedad: “Las impresiones sugeridas por la acción libre de la naturaleza fortalecían con un poder extraordinario aquel sentido devoto de los romanos que veía en todas partes el influjo de las fuerzas tutelares del hombre”.<sup>145</sup> De manera semejante, tal pensamiento se ve cristianizado, según indica Antonio Carreira: “El cristianismo heredó esa actitud: el mundo es creación divina, un cosmos, donde cada cosa

---

B. López Bueno (ed.), *El poeta soledad: Góngora 1609-1615*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 19).

<sup>143</sup> M. J. WOODS, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*. Oxford: Oxford University Press, 1978, p. 6.

<sup>144</sup> JAMES GEORGE FRAZER explica la humanización y divinización de la naturaleza por parte de las sociedades más antiguas en los siguientes términos: “Es necesario examinar con atención las ideas en que se funda el culto a los árboles y las plantas. Para el salvaje, el mundo en general está animado y las plantas y los árboles no son la excepción de la regla. Piensa él que todos tienen un alma semejante a la suya y los trata de acuerdo con esto” (*La rama dorada*, cap. 6, I. 3ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 67-68). Posteriormente, da cuenta del paso de este animismo a la divinización de los elementos naturales: “Cuando se llega a mirar el árbol no tanto como el cuerpo del espíritu arbóreo, sino simplemente como su morada, de la que puede prescindir si gusta, se ha hecho un avance importante en el pensamiento religioso: el animismo va caminando hacia el politeísmo. En otras palabras, en lugar de mirar cada árbol como un ser consciente y vivo, el hombre solamente lo ve como una masa inerte y sin vida en la que reside poco o mucho un ser sobrenatural que puede pasar libremente de un árbol a otro, gozando de ciertos derechos de posesión o señorío sobre todo el bosque, y dejando de ser un alma del árbol llega a ser un dios de la selva. Tan pronto como el espíritu arbóreo se ha zafado en cierta medida del árbol en particular, comienza a cambiar su figura y a tomar la humana, en virtud de la tendencia general del pensamiento primitivo a revestir de concreta forma humana a los seres espirituales abstractos” (*loc. cit.*, p. 69). Sobre el papel de la naturaleza en la antigüedad, tanto en su percepción como en su carácter divinizado, cfr. LUDWIG FRIEDLAENDER, *La sociedad romana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947, pp. 468ss., E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, pp. 139ss. y 161ss. y A. CARREIRA, “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, pp. 135-137.

<sup>145</sup> L. FRIEDLAENDER, *op. cit.*, p. 468.

tiene su función, su papel, y el hombre debe aprender a ver en la naturaleza el sensorio de Dios [...]”<sup>146</sup> Así, la naturaleza se convierte en un símbolo más dentro del pensamiento alegórico del hombre medieval.

La naturaleza rara vez ocupa un lugar temático en la literatura medieval, si bien participará como parte del sistema de signos que son los poemas alegóricos, es decir, la naturaleza cobrará principalmente una función alegórica dentro de la poesía medieval. Un ejemplo muy simple de esto puede ser el texto de Gonzalo de Berceo:

Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,  
yendo en romería caecí en un prado,  
verde e bien sencido, de flores bien poblado,  
logar cobdiciaduro pora omne cansado.  
*(Milagros de Nuestra Señora, c. 2)*

Las siguientes cuaderñas las dedica Berceo a describir largamente este prado, con sus árboles, sus frutos y el placer que le proporciona:

Nunca trobié en sieglo logar tan deleitoso,  
nin sombra tan temprada, ni olor tan sabroso;  
descargué mi ropiella por yazer más vicioso,  
poséme a la sombra de un árbol fermoso.  
Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados,  
odí sonos de aves dulces y modulados;  
nunca udieron omnes órganos más temprados,  
nin que formar pudiessen sonos más acordados.  
*(Milagros de Nuestra Señora, cs. 6-7)*

Sin duda, hay una clara apreciación de la naturaleza y su valor en estos fragmentos. Pero pronto nos daremos cuenta de que tal alabanza del mundo natural no se refiere a este en sí, sino que se trata de un símbolo:

Señores e amigos, lo que dicho avemos  
palabra es oscura, esponderla queremos;  
tolgamos la corteza, al meollo entremos,  
prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos.  
*(Milagros de Nuestra Señora, c. 16)*

---

<sup>146</sup> A. CARREIRA, “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, p. 137.

No creo necesario, para ilustrar más el punto, proseguir en la compleja explicación que proporciona Berceo. Basta observar que en su poema, la naturaleza ocupa claramente una función simbólica que remite a las verdades religiosas.

Frente a esta visión de la naturaleza, el Renacimiento empieza a revalorar la naturaleza por sí misma y no ya como meramente un símbolo de la grandeza de Dios, sino que cobra un valor apreciable y disfrutable por sí mismo, sus cualidades son apreciadas como algo benéfico para el hombre y de las que puede obtener un placer.<sup>147</sup> Un reflejo de ello se encuentra en el famoso poema de fray Luis de León, “Vida retirada”:

Del monte en la ladera,  
por mi mano plantado tengo un huerto,  
que con la primavera,  
de bella flor cubierto,  
ya muestra en esperanza el fruto cierto.  
Y como codiciosa  
por ver y acrecentar su hermosura,  
desde la cumbre airosa  
una fontana pura  
hasta llegar corriendo se apresura.  
Y luego, sosegada,  
el paso entre los árboles torciendo,  
el suelo, de pasada,  
de verdura vistiendo  
y con diversas flores va esparciendo.  
El aire el huerto orea  
y ofrece mil olores al sentido;  
los árboles menea

---

<sup>147</sup> Curiosamente, según señala EMILIO OROZCO, esta valoración de la naturaleza se presenta inicialmente en los escritores místicos: “La amplitud temática que supone el Barroco en la pintura, la entrada con un valor independiente, como protagonista, del paisaje, los animales, las flores, las frutas y, en general de todos los elementos de la naturaleza, está ya realizado en algunos de nuestros escritores ascéticos y místicos. Y en una forma que no puede explicarse sólo por la visión simbólica de la naturaleza que ofrecía la tradición literaria medieval, porque va unida a una concepción del espacio y a una situación de punto de vista que supone muchas veces algo nuevo de sentido barroco y otras presupone el conocimiento que de la naturaleza ha conseguido el pensamiento y saber renacentista. / Es, pues, un rasgo común a nuestra mística, junto a su activismo y valoración de las obras, una valoración de la naturaleza y de la realidad toda. De aquí la insistencia en la contemplación próxima y detenida de cualquiera de las criaturas y el llegar incluso al arrebatado observando sus bellezas y perfecciones, considerándolas en su vivir” (*op. cit.*, p. 98). La valoración que ya había realizado la postura religiosa de la naturaleza como reflejo de la grandeza de Dios es lo que permite dar un paso más allá y apreciar la belleza de lo natural por sí mismo; a su vez esto procede de una visión del misticismo: la posibilidad de encontrar a Dios en su creación, ya que cada criatura es reflejo de la mente divina.



con un manso rüido,  
que del oro y del cetro pone olvido.  
(*Poesía*, 1, vv. 41-60)

Los últimos versos citados de fray Luis nos ubican en el contexto en que se va a dar la revaloración de la naturaleza. Se trata de una posición moral en que lo natural cobra valor frente a lo artificial y que tendrá en la poesía de Góngora un fuerte exponente, según veremos. La naturaleza, al representar el orden del universo y por tanto su bondad, cobra un valor moral frente a la artificialidad que el hombre impone mediante la vida cortesana, llena de corrupción. De esta manera, la vida del campo se considera como algo de verdadero valor, puesto que se basa en los valores primeros de la naturaleza, frente a la vida de corte, que se trata de una alteración del orden y, por tanto, genera una sociedad corrupta, que no puede ver lo que es verdaderamente importante. En fray Luis esta postura moral es obvia e implica un modo de vida:

¡Qué descansada vida  
la del que huye el mundanal rüido,  
y sigue la escondida  
senda por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido!  
Que no le enturbia el pecho  
de los soberbios grandes el estado,  
ni del dorado techo  
se admira, fabricado  
del sabio moro, en jaspes sustentado.  
(*Poesía*, 1, vv. 1-10)

La vida retirada que propone el poema se opone a la vida política, en sentido etimológico y en sentido amplio. La escondida senda, y por tanto la sabiduría, que propone fray Luis está en clara contraposición tanto con las obligaciones sociales de los nobles (“los soberbios grandes”, preocupados por su estado social) como con lo artificial de la construcción del moro, que representa el lujo de la vida citadina. En contraste, la vida retirada de fray Luis implica una existencia dentro del mundo natural:

¡Oh monte!, ¡oh fuente!, ¡oh río!  
 ¡Oh secreto seguro, deleitoso!,  
 roto casi el navío,  
 a vuestro almo reposo  
 huyo de aqieste mar tempestuoso.  
 Un no rompido sueño,  
 un día puro, alegre, libre quiero,  
 no quiero ver el ceño  
 vanamente severo  
 de a quien la sangre ensalza o el dinero.  
 Despiértenme las aves  
 con su cantar sabroso no aprendido;  
 no los cuidados graves  
 de que es siempre seguido  
 el que al ajeno arbitrio está atenido.  
 (Poesía, 1, vv. 21-35)

Pese a esta revaloración de la naturaleza, lo que se observa en la poesía renacentista es que la naturaleza tiene funciones muy restringidas.<sup>148</sup> En el caso de fray Luis, la naturaleza funciona como un motivo adjunto al tema central del poema: la vida retirada del sabio. En la poesía amorosa, la naturaleza se convierte en una interlocutora del amante, como indica M. J. Woods:

In love poetry, such imagery usually has the specific function of amplifying the expression of love and of suffering, so that again one can say that the theme of nature is not a rival attraction diverting our attention from the main purpose of the poetry, but a means of intensifying the main theme.<sup>149</sup>

De esta manera, la función de la naturaleza es expresar el dolor del amante rechazado, ya que ésta puede disfrutar de la presencia de la amada. Por ejemplo, después de describir la vida infeliz que lleva alejado de su amada, el yo lírico del *Canzoniere* petrarquesco alaba el país donde se encuentra Laura, al que llama el único feliz del mundo:

Solo al mondo paese almo, felice,  
 verde rive fiorite, ombrose piagge,  
 voi possedete, e io piango, il mio bene  
 (226, vv. 12-14).

---

<sup>148</sup> En esta exposición descartamos los usos de metáforas procedentes del mundo natural, ya que en ellas su función es meramente retórica.

<sup>149</sup> M. J. WOODS, *op. cit.*, p. 14

De modo similar, Bernardo Tasso alaba la naturaleza en la que se pasea su amada y que puede disfrutar sus pensamientos, mientras él se encuentra alejado de ella:

Apriche piagge, ombrosi colli ameni,  
Ne' quali il mio bel Sol virtute infonde,  
Fioriti lidi, chiare e lucid' onde,  
Tutti d'amor, e di dolcezza pieni:  
Beati voi, ch' ognor fatti sereni  
Da quelle luci a null'altre seconde,  
Possedete colei che mi nasconde  
Il Cielo avaro de maggior miei beni.  
Quanto v'invidio così lieta sorte,  
Ché con voi parte i suoi dolci pensieri  
Sì bella donna, e l'alte oneste voglie.  
Voi del tesor che 'n lei Natura acoglie  
Ricchi e felici ve ne gite alteri,  
Et io mendico pur cheggio la morte.

(*Rime*, I, XI)

Por otra parte, en la poesía narrativa, en cuya tradición se ubican las *Soledades*, la naturaleza tiene una función bien definida: ubicarnos cerca o en el lugar y tiempo de los hechos narrados: “For example, introductory descriptions of the kind one finds in Virgil’s Eclogues were a more or less obligatory feature of all poetry with a narrative content. It was the author’s duty to inform his reader of the time and the place of the events recounted”.<sup>150</sup> El mundo natural en la poesía de Garcilaso sirve como un marco, por cierto obligado por el género, en el que se ubica la narración de los hechos:

Saliendo de las ondas encendido,  
rayaba de los montes el altura  
el sol, cuando Salicio, recostado  
al pie d’una alta haya, en la verdura  
por donde una agua clara con sonido  
atravesaba el fresco y verde prado;  
él, con canto acordado  
al rumor que sonaba  
del agua que pasaba,  
se quejaba tan dulce y blandamente,  
como si no estuviera de allí ausente  
la que de su dolor culpa tenía,

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 11

y así como presente,  
razonando con ella, le decía  
(*Obra poética*, égloga I, vv. 43-56)

El ambiente natural se presenta en Garcilaso como escenario de la narración. La descripción obedece a la necesidad de ubicar en algún lugar los hechos narrados y se trata de un elemento que se sujeta a lo verdaderamente importante del poema: el canto de los pastores.<sup>151</sup> En cambio, en la poesía gongorina la naturaleza acapara el espacio que debería dedicarse a la narración principal, las continuas descripciones y perífrasis llaman la atención no sobre lo que ocurre al peregrino, sino sobre su entorno:<sup>152</sup>

At times so much attention will be given to these peripheral objects that it seems more appropriate to say that is they that are being described. We have, then, a poetry which has its roots in the physical world, and which is in that sense descriptive, but which has a density of metaphor which tends to disturb the continuity of situation, whereas one normally expects description to offer a sustained presentation of a particular situation.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> RAFAEL LAPESA, a propósito de la égloga II de Garcilaso, ha indicado una importante originalidad con respecto a la percepción de la naturaleza: “El sentimiento de la naturaleza esbozado en la canción III, es tema primordial en la égloga II. Siente Garcilaso la placidez de los valles, la claridad de las aguas, la reparadora frescura del viento, los rumores de la floresta” (*La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Istmo, 1985, p. 110). Con todo, podemos todavía ubicar este sentimiento de admiración en la misma línea que la postura de fray Luis. La naturaleza en la égloga II, pese a su importancia, sigue siendo un marco alrededor del tema de la poesía garcilasiana: el sentimiento humano, como indica el mismo Lapesa: “El drama humano tiene como escenario un paisaje lleno de color, sonido, aromas y roce de auras tenues” (*loc. cit.*). Se puede observar claramente esto en los vv. 13-15: “El dulce murmurar deste rüido, / el mover de los árboles al viento, / el suave olor del prado florecido / podrian tornar d’enfermo y descontento / cualquier pastor del mundo alegre y sano: / yo solo en tanto bien morir me siento”. Lo que resalta es la correspondencia entre el mundo natural y el sentimiento: se trata de una naturaleza cuya función es primordialmente corresponder al sentimiento humano; se trata de un rasgo ideal, en el que la belleza de la naturaleza puede mejorar al hombre; esa naturaleza idealizada se contrapone con los fuertes sentimientos de abandono y desamor de la voz lírica. Así, el mundo natural sigue encontrándose sujeto a la percepción humana.

<sup>152</sup> Se encuentra aquí un rasgo barroco de la poesía gongorina, que desplaza al protagonista, el náufrago, como centro del discurso al enfocarse en elementos del paisaje que eran tradicionalmente secundarios. Un fenómeno análogo ocurre en la pintura barroca, por ejemplo en *Las Meninas*, donde el tema central del cuadro, el retrato de los reyes, ocupa un pequeño espacio, en tanto que el cuadro desarrolla en un espacio mayor a los observadores de dicho retrato; otro ejemplo, podríamos encontrarlo en las pinturas de Caravaggio, donde se desplaza el tema de la pintura, que según la tradición debía ocupar el centro del cuadro, a otro lado del cuadro, por ejemplo, en la *Caída de san Pablo* el apóstol se encuentra abajo, mientras que es su caballo el que ocupa el centro del lienzo.

<sup>153</sup> M. J. WOODS, *op. cit.*, p. 45.

De ahí la extrañeza que suscitó entre sus contemporáneos y la novedad que representa:  
“In terms of this classical tradition, a poem consisting solely of a description of nature would have been meaningless –a preparation for nothing, leaving the reader in suspense”.<sup>154</sup>

Igualmente el tratamiento de la naturaleza en Góngora es notablemente diferente de los demás poetas españoles. En fray Luis o en Garcilaso hay una serie de elementos naturales que ya está tipificados por la tradición (los árboles, el río, las flores...), Góngora en cambio se detiene en los elementos más pequeños y menos esperables, al mismo tiempo que habla de otros más tradicionales y sublimes, y todo ello con el mismo lenguaje complejo. Ya García Lorca lo había señalado con su impresionante intuición poética:

Pero lo interesante es que tratando formas y objetos de pequeño tamaño lo haga con el mismo amor y la misma efusión poética. Para él una manzana es tan intensa como el mar y una abeja tan sorprendente como un bosque. Se sitúa frente a la naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas. Entra en lo que se puede llamar mundo de cada cosa y allí proporciona sentimiento a los sentimientos que lo rodean. Por eso le da lo mismo una manzana que un mar, porque adivinó, con todos los verdaderos poetas, que la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo. [...] Y un poeta debe saber esto. La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos.<sup>155</sup>

Cuando Góngora aborda la naturaleza como un tema digno de un lenguaje heroico está proclamando que la calidad estética del mundo natural, incluso en los más nimios de sus elementos, es equiparable a cualquier gran tema digno de ser cantado en un largo poema. No cabe duda de que tal posición deriva de su particular visión de mundo, como señala Antonio Carreira:

[...] Góngora no sólo era buen observador, sino también amante del campo y sus productos, como lo manifiesta ocasionalmente en su epistolario. Si lo evoca tan a menudo en sus mejores momentos es porque lo considera, como Lope de Vega, digno de figurar en lo más alto de la lírica [...].<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>155</sup> FEDERICO GARCÍA LORCA, “La imagen poética de don Luis de Góngora”, en *Obra completa*, t. 6, ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994, p. 245.

<sup>156</sup> A. CARREIRA, “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, p. 143.

Desde esta posición estética, ya no se trata de tomar objetos elevados, considerados como estéticos tradicionalmente, y desarrollar su belleza dentro del discurso poético, sino que a través de este descubrir la hermosura que guarda cada elemento natural, una cualidad estética de la que nadie se había percatado hasta que el poeta nos la muestra por medio de sus versos:

Góngora, contrariamente a lo que suele afirmarse, no pretende enriquecer poéticamente una realidad mediocre añadiéndole toda clase de evocaciones espléndidas pero exteriores: es en esa misma realidad en la que encuentra, la mayoría de las veces, el origen de su emoción estética porque sabe, infinitamente mejor que todos sus contemporáneos, descubrirla y saborearla. Hasta Góngora, puede decirse que la poesía, cuando se ocupa de animales, plantas o cosas, se contenta con quedarse en la superficie: colores y formas constituyen poco más o menos lo esencial del mundo poético conocido en este dominio. Con Góngora asistimos al descubrimiento de un universo hasta entonces inexplorado por los poetas, que él es el primero –y durante mucho tiempo será el único– en conocer.<sup>157</sup>

Cabe decir que ese mundo natural descubierto por Góngora no es plenamente referencial, sino que se trata de un mundo idealizado, un mundo que corresponde a la tradición poética y que se mueve dentro de las pautas del neoplatonismo, que postulaba la belleza y bondad inherentes de la naturaleza.<sup>158</sup>

Góngora ha podido ser sensible a la belleza de las gallinas, 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 bien observados–, sin que esto quiera decir que aceptase ver ni expresar fielmente la realidad rural tal y como era en el plano económico y social. Góngora fabrica con todos esos elementos sencillos y reales una campaña soñada, unos bosques idílicos y un mundo rústico más cercano, al fin de cuentas, de la pastoral que de la realidad.<sup>159</sup>

Lo que hace Góngora no es romper plenamente con la tradición, sino incluir en ese mundo ideal, que había recibido como herencia poética, elementos que antes no le pertenecían. De esta manera, el poeta crea una postura sumamente personal y original, sin romper con la tradición, muestra que los objetos no contemplados por ella también eran

---

<sup>157</sup> R. JAMMES, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987, p. 515.

<sup>158</sup> Sobre el neoplatonismo, el mundo natural y Góngora, el estudio fundamental es el de R. O. JONES, “Neoplatonism and the *Soledades*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1963), pp. 1-16.

<sup>159</sup> R. JAMMES, *La obra poética*, p. 518.

dignos de incorporarse a esa construcción retórica y poética, puesto que ve en ellos detalles no tomados anteriormente en cuenta y los presenta a la vista de su receptor.

### **3.4 La naturaleza y el tema alabanza de aldea y desprecio de corte en las *Soledades***

Se ha revisado en las anteriores páginas la propuesta estética de Góngora alrededor de la naturaleza como objeto poético. Junto a esta postura estética se encuentra una serie de implicaciones éticas, que se enlazan con las que Todorov ofrecía para la valoración de lo humilde y común. Es en este sentido que vamos a hablar de que el tema de la naturaleza se enlaza con el de la “alabanza de aldea y desprecio de corte”.

La “alabanza de aldea” constituye el tema verdadero de las *Soledades*, el que la estructura de un extremo a otro. Este tema, el más abundante quizá en la literatura española del Siglo de oro, Góngora lo desarrolla en dos planos: el plano ético y el plano estético.

En el plano ético, el autor insiste sobre el valor moral (entendido en un sentido amplio) de la vida en el campo por oposición a la vida en la ciudad, y más particularmente a la de la Corte.<sup>160</sup>

Las *Soledades*, como un poema que exalta la vida del campo, se configura así alrededor de una serie de valores opuestos a los de la Corte. Si el poder humano se concentra en la ciudad, esto empieza a implicar la corrupción que permea cualquier sistema político. Al mismo tiempo, para distinguirse y ganar el aprecio de sus semejantes, y con él poder sobre estos, se genera un grupo de actividades que tienen por fin admirar a los demás, pero que no necesariamente ilustran el verdadero ser de la persona: el valor de la sociedad urbana descansa, pues, en la demostración externa de los valores: riqueza, honra, limpieza de sangre, etc. Así, realmente ya no se hace necesario que una persona ostente estas cualidades en su valor moral, sino lo que importa es que los restantes miembros de la sociedad lo perciban:

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 497.

Si se considera, para tener una imagen clara y bien definida, una “buena sociedad” aristocrática, se ve de inmediato el grado en que un individuo depende aquí de la opinión de otros miembros. Pese a su título nobiliario, sólo pertenece *de facto* a la respectiva “buena sociedad”, en tanto los otros *piensan* así, esto es, lo consideran miembro. En otras palabras, la opinión social tiene un significado y una función completamente distintos de los que posee en toda sociedad profesional-burguesa. Tal opinión fundamenta la existencia.<sup>161</sup>

Sin embargo, para lograr el reconocimiento de sus semejantes, pronto los humanos que habitan la Corte descubren que no es necesario poseer efectivamente los valores apreciados por la sociedad, basta con aparentar que se los posee. Alrededor de la cultura cortesana se genera una artificialidad del valor social. En contraste, el mundo natural representa, para los escritores de los Siglos de Oro, la vuelta a los verdaderos valores. Si la Corte encarna la artificialidad, el campo significa la naturalidad, los valores verdaderamente permanentes e inmutables: “Góngora is praising the purity of country life as opposed to the corruption of the cities. He is asserting that the artificial is transient and that only natural values are permanent in a changing world”.<sup>162</sup>

Igualmente, se observa alrededor de la Corte una necesidad de ascenso social que motiva la necesidad de mostrar el lugar social que ocupa quien desea ascender. Esta misma necesidad conlleva otra serie de recursos para obtener un puesto social mayor, muchos de ellos no lícitos. Así, la Corte se convierte en el lugar donde prolifera la ambición y la corrupción. El deseo de ascender socialmente de los cortesanos los lleva a realizar acciones consideradas como negativas por la sociedad, tales como la adulación o el soborno. La vida del campo, que representa los valores naturales, se concibe así como opuesta a las costumbres cortesanas, en las que sólo se busca ascender, mientras que el mundo natural conlleva verdaderos valores y una vida tranquila, ya que se carece de las preocupaciones materiales.

Góngora no opone ya —o ya no solamente— a la vida de Corte un sistema de valores divertidos o incluso bufos, sino otra cosa más seria: un conjunto de valores humanos que la

---

<sup>161</sup> NORBERT ELIAS, *La sociedad cortesana*. 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 127.

<sup>162</sup> R. O. JONES, “The Poetic Unity of the *Soledades*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 31 (1954), p. 190.



vida cortesana ha hecho desaparecer, y que sólo se encuentra ya entre la gente sencilla del campo.<sup>163</sup>

Quizás no haya nada que ilustre mejor esta serie de concepciones sobre el mundo natural que constituye las *Soledades*, como el discurso en elogio de la vida campesina, pronunciado ya sea por el peregrino o bien por la voz lírica:

¡Oh bienaventurado  
albergue, a cualquier hora,  
templo de Pales, alquería de Flora!  
No moderno artificio borró designios, bosquejé modelos,  
al cóncavo ajustando de los cielos  
el sublime edificio:  
retamas sobre roble  
tu fábrica son pobre,  
do guarda en vez de acero  
la inocencia al cabrero,  
más que el silbo al ganado.  
¡Oh bienaventurado  
albergue, a cualquier hora!  
No en ti la Ambición mora,  
hidrópica de viento,  
ni la que su alimento  
el áspid es gitano;  
no la que, en vulto comenzando humano,  
acaba en mortal fiera,  
esfinge bachillera  
que hace hoy a Narciso  
Ecos solicitar, desdeñar fuentes;  
ni las que salvas gasta impertinentes  
la pólvora del tiempo más preciso:  
ceremonia profana  
que la sinceridad burla villana  
sobre el corvo callado.

(*Soledades*, I, vv. 94-121)

### 3.5 La prosopopeya y el tema de la naturaleza

Dentro de esta elaboración del tema de la naturaleza, conforme se la ha descrito, la prosopopeya ocupa un lugar preponderante. Es por medio de ella como se construye poéticamente este mundo natural. En la dimensión estética del tema, la prosopopeya

---

<sup>163</sup> R. JAMMES, *La obra poética*, p. 498.

proporciona un marco que permite la valoración de la naturaleza como algo bello. En tanto que se trata de un artificio retórico, le concede dignidad a los objetos descritos a través de ella, a la vez que los magnifica, conforme a las funciones que se ha visto que desarrolla. Por el lado ético, la prosopopeya le proporciona características humanas a la naturaleza, de modo que los elementos naturales actúan como seres humanos, y en consecuencia pueden ilustrar los valores morales que les corresponden como entidades humanas.<sup>164</sup>

En el capítulo anterior, se vio que la prosopopeya desempeña una función retórica-estética. Es decir, en tanto que se trata de una figura retórica, convierte al lenguaje común en lenguaje poético. Esta función, conjugada con la descriptiva, puede dignificar el objeto descrito y mostrarlo como hermoso a los ojos del espectador, que se admira tanto de la capacidad ingeniosa del poeta, como de la belleza que ha encontrado en el objeto y le muestra por medio del artificio retórico. Una de las descripciones del espacio natural en la *Soledad primera* tiene un fragmento muy interesante en este aspecto:

Centro apacible un círculo espacioso  
a más caminos que una estrella rayos  
hacia, bien de pobos, bien de alisos,  
donde la primavera,  
calzada abriles y vestida mayos,  
centellas saca de cristal undoso  
a un pedernal orlado de narcisos.

(*Soledades*, I, vv. 573-579)

Estamos ante una descripción plena, todo lo que conforma este fragmento es algo natural. Los seres humanos han desaparecido momentáneamente del poema, y su espacio es

---

<sup>164</sup> Una interesante unión, que además manifiesta el interés de Góngora por esta temática fuera de las *Soledades*, de lo estético y lo ético en la observación de la naturaleza a través de la prosopopeya, podría verse en los tercetos “Mal haya el que en señores idolatra”, en los que animación de los objetos naturales presenta más belleza y valores morales en éstos, que los que se pueden encontrar en la corte; sirvan de ejemplo los siguientes versos: “Arroyos de mi huerta lisonjeros / (¿lisonjeros? Mal dije, que sois claros): / Dios me saque de aquí y me deje veros” (*Antología poética*, 93, vv. 4-6); donde el adjetivo lisonjeros tiene un doble significado, por una parte, remite a lo agradable de dichos arroyos, pero también remite a la *lisonja* de los cortesanos, por lo que el yo lírico corrige el adjetivo y señala que, frente a esos cortesanos, los arroyos son claros, tanto por sus aguas transparentes, como porque no tienen el hábito de mentir para halagar.

ocupado por árboles y un río. La construcción que nos interesa es el concepto que se construye a partir de la personificación de la primavera (“calzada abril y vestida mayo”). Una vez lograda esta personificación, resultar natural atribuirle capacidades humanas como prender fuego; y así nos encontramos puede utilizarse la imagen de una piedra rodeada de narcisos donde nace una fuente para crear un concepto: esta roca es asimilada a un pedernal, ya que éste se usa para prender fuego, por tanto la fuente que nace de la piedra serán las centellas que salen del pedernal. Y, dada la naturaleza del agua, serán centellas de cristal undoso, gracias a la metáfora de segundo grado que identifica siempre un arroyo con cristal en la poética gongorina.

La compleja elaboración retórica, sin duda, causa admiración al receptor que la ha descodificado. Las imágenes que se generan a partir de estos conceptos tiene como fin describirnos, ponernos delante de los ojos, esa fuente con toda su belleza. El lector, una vez que ha descifrado el lenguaje, puede admirar la imagen del conjunto y deleitarse en la belleza que, por medio de la poesía, Góngora ha descubierto en esa fuente.

Para hacer mayor énfasis en este aspecto, cabe hacer mención de otro fragmento donde el procedimiento descriptivo también nos muestra la belleza del mundo natural a través del lenguaje construido por la prosopopeya:

Seis chopos, de seis yedras abrazados,  
tirsos eran del griego dios, nacido  
segunda vez, que en pámpanos desmiente  
los cuernos de su frente;  
y cual mancebos tejen anudados  
festivos corros en alegre ejido,  
coronan ellos el encanecido  
suelo de lilios, que en fragantes copos  
nevé el mayo, a pesar de los seis chopos.

(*Soledades*, II, vv. 328-336)

Nuevamente, nos hallamos ante la función descriptiva de la prosopopeya. En primer lugar, tenemos seis chopos por los que trepan seis yedras, pero expresado todo ello mediante

el verbo que indica acción humana: *abrazar*.<sup>165</sup> En segundo lugar, la imagen es de un campo cubierto de lirios, pero Góngora lo expresa vitalizando el campo: la blancura que proporcionan los lirios se asemeja a las canas. La prosopopeya en su función descriptiva establece estas dos imágenes y nos muestra la belleza de este espacio natural.

Un último ejemplo de esta dimensión estética que la prosopopeya ayuda a construir podría ser el siguiente:

Pintadas aves, cítaras de pluma,  
coronaban la bárbara capilla,  
mientras el arroyuelo para oílla  
hace de blanca espuma  
tantas orejas cuantas guijas lava,  
de donde es fuente a donde arroyo acaba.  
(*Soledades*, I, vv. 556-561)

En este caso, la prosopopeya ya no se usa únicamente para describir, sino que tiene una función de magnificadora. Hay que observar que al arroyo se le da capacidad de escuchar. Pero el artificio es más sutil que eso: cada piedra del arroyo se convierte en una oreja, de modo que lo que está escuchando el arroyo es sumamente importante o hermoso: la capilla de aves, o sea el coro (nótese aquí la personificación que se hace de los pájaros). Mediante la prosopopeya, el canto se convierte en un objeto hermoso, puesto que el arroyo usa cada piedra suya como oreja para escucharlo. A la vez, el canto de las aves adquiere una capacidad cuasi mágica, pues es la necesidad del arroyo por escucharlo lo que lo vitaliza.

Junto con la necesidad de expresar la belleza de la naturaleza, la prosopopeya también pone énfasis en la dimensión ética del mundo natural. Por ejemplo, en el siguiente pasaje, la prosopopeya ayuda a contraponer la belleza y naturalidad del canto de las aves y el susurro del arroyo con las sirenas que constituyen la corte de Neptuno:

---

<sup>165</sup> También vale la pena detenerse en la animación que se genera a través del símil con los muchachos que forman grupos en el campo; esta construcción viene a reforzar la prosopopeya generada por el verbo y a la vez hace más dinámica la imagen al proporcionarle movimiento a entidades que no se mueven.

Rompida el agua en las menudas piedras,  
cristalina sonante eran tiorba,  
y las confusamente acordes aves,  
entre las verdes roscas de las yedras,  
muchas eran, y muchas veces nueve  
aladas musas, que, de pluma leve  
engañada su culta lira corva,  
metros inciertos sí, pero suaves  
en idiomas cantan diferentes,  
mientras, cenando en pórfidos lucientes,  
lisonjean apenas  
al Júpiter marino tres sirenas.  
(*Soledades*, II, vv. 349-360)

La prosopopeya coloca en el mismo nivel de animación a las aves, que usan por instrumento el agua que pasa a través de las rocas, y las sirenas que “lisonjean” a Neptuno. En este caso, el uso del verbo *lisonjear* resulta importante, puesto que denota hábitos de la Corte que se contraponen con ese mundo natural, más puro y más hermoso. La prosopopeya también produce un sobrepujamiento, pues las llama musas y así se convierten en el *non plus ultra* del arte. No existe, por tanto, un canto más bello que el de esas aves con que acompañan su comida los sencillos habitantes del campo.<sup>166</sup>

Quizás uno de los ejemplos más bellos del uso de la prosopopeya para describir y ensalzar el mundo natural sea un pasaje de la *Soledad segunda* donde las abejas son representadas como un reino humano. Esta metáfora procede, sin duda, de la tradición, puesto que Virgilio ya había comparado la actividad de una populosa ciudad de Cartago (más específicamente la construcción de esta urbe) con una colmena:

Qualis apes aestate noua per florea rura  
exercet sub sole labor, cum gentis adultos

---

<sup>166</sup> Es particularmente interesante que esta contraposición entre las sirenas que lisonjean a Neptuno en su Corte y las aves que cantan sea en términos musicales, puesto que para los contemporáneos de Góngora, con un trasfondo neoplatónico, la música representa la armonía del universo: “For Góngora's contemporaries, the ‘harmony’ of the universe was not yet a metaphor. It is clear from the texts that a real stage analogous to music is being described, of which audible music is only one manifestation, albeit the aptest to symbolize the whole (R. O. Jones, “Neoplatonism and the *Soledades*”, p. 7). En este sentido, el canto de las aves es más puro y más cercano a la armonía natural del universo que el canto artificial de las sirenas que buscan con él obtener el favor real de Neptuno.

educunt fetus, aut cum linquentia mella  
stipant et dulci distendunt nectare cellas,  
aut onera accipiunt uenientum, aut agmine facto  
ignauum fucos pecus a praesepibus arcent:  
feruet opus redolentque thymo fragrantia mella.  
(*Eneida*, I, vv. 430-436)<sup>167</sup>

En las *Soledades* se procede exactamente al revés, ya no es comunidad humana la que es asimilada a la colmena, sino que a esta última se le conceden cualidades correspondientes a los seres humanos.

Cabe destacar que el pasaje es muy largo y rompe completamente el *continuum* de la narración. Se trata, pues, de un énfasis en la descripción de las abejas. Si Góngora les dedica tantos versos es porque les concede una importancia enorme, de esta manera el poeta hace énfasis en uno de los elementos más pequeños de la naturaleza y le proporciona un valor especial, equivalente al de cualquier otro tema épico y sublime.

Cóncavo fresno, a quien gracioso indulto  
de su caduco natural permite  
que a la encina vivaz robusto imite,  
y hueco exceda al alcornoque inculto,  
verde era pompa de un vallete oculto,  
cuando frondoso alcázar no de aquella  
que sin corona vuela y sin espada,  
susurrante amazona, Dido alada,  
de ejército más casto, de más bella  
república, ceñida en vez de muros  
de cortezas [...]

(*Soledades*, II, vv. 283-293)

Este pasaje es uno de los más elaborados del poema gongorino. La personificación es el punto de partida para otros artificios retóricos. Hay que notar la serie de correlaciones, algunas quiásmicas, con que se elabora el poema: la abeja es una “susurrante amazona”, pero

---

<sup>167</sup> “Como las abejas, en el verano, por los floridos campos trabajan bajo el sol, y con los adultos sacan a las crías, o con líquida miel y dulce néctar rellenan las celdas, o descargan a las que vuelven, o a los zánganos, en despliegue, expulsan del hogar. Hierve el trabajo y hay en la miel fragancias de tomillo”. Traducción libre.

“sin espada”, y de “ejército más casto”; a la vez, como forma de alusión a la *Eneida*, es una “Dido alada”, aunque “sin corona”, y que dirige una “más bella república”.

Junto a este encadenamiento de correlatos en forma binaria, se encuentra uno de los recursos más sorprendentes de Góngora: la aliteración.<sup>168</sup> Ya Virgilio y Garcilaso habían usado, respectivamente, aliteraciones cuando hablaban de abejas,<sup>169</sup> Góngora sin duda los imita, ya que repite el mismo fono *s* que ellos en la frase: “susurrante amazona”, sin embargo, la elaboración es más sutil y más definida: el zumbido de la abeja no se limita a la aliteración de *s*, sino que la introducción del sonido *rr* a la mitad de la frase da mayor fuerza al simbolismo que el poeta busca. Góngora logra ofrecer a su lector una mejor imagen acústica del sonido que produce la abeja que sus antecesores.

Líneas más arriba ya se ha observado que, dentro de la prosopopeya, Góngora también recurre al sobrepujamiento. Si ya ha humanizado a la colmena, la construcción binaria “de ejército más casto, de más bella república” implica que la colmena sobrepasa a las amazonas y a Cartago. Se establece, pues, una superación de las comunidades humanas por las de las abejas, tanto en su sentido estético (“más bella república”) como ético (“ejército más casto”). Con esta contraposición, Góngora empieza a insinuar el lado ético de su valoración de la naturaleza, que desarrollará en los siguientes versos:

[...] en esta pues Cartago  
reina la abeja, oro brillando vago,  
o el jugo beba de los aires puros,  
o el sudor de los cielos, cuando liba  
de las mudas estrellas la saliva;

---

<sup>168</sup> La aliteración es uno de los recursos más logrados de Góngora para describir y hacer llegar, por medio del sonido que imita a los de la naturaleza, una imagen del mundo natural. Baste con citar dos ejemplos del *Polifemo*: “infame turba de nocturnas aves” (v. 39) en el que la repetición del sonido *u* remite al canto de los búhos; o bien “El ronco arrullo al joven solicita” (v. 321), en el que esta vez se alude a las palomas mediante la aliteración de *rr*.

<sup>169</sup> VIRGILIO: “hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe leui somnum suadebit inire susurro” (*Obras completas*, Égloga I, vv. 53-55). GARCILASO: “en el silencio sólo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba” (*Obra poética*, Égloga III, vv. 79-80).

burgo eran suyo el tronco informe, el breve  
corcho, y moradas pobres sus vacíos  
del que más solicita los desvíos  
de la isla plebeyo enjambre leve.  
(*Soledades*, II, vv. 293-301)

Lo notable es que Góngora pasa de comparar a la colmena con una ilustre república humana a equipararla con un ámbito mucho más humilde: ahora el enjambre tiene “moradas pobres”. Si antes había establecido la superioridad del reino de la abeja sobre los reinos humanos, ahora le otorga los valores de la vida humana del campo. Las abejas adquieren así, a través de la prosopopeya, un valor moral que Góngora estaba sumamente interesado en mostrar a través de su poema. La naturaleza humanizada es más bella y mejor que los propios seres humanos.

Considero que los ejemplos aquí señalados muestran la importancia que cobra la prosopopeya en la elaboración poética del mundo natural en las *Soledades*: “[...] el poeta más enamorado de la naturaleza que ha habido en la literatura española”<sup>170</sup> encontró en la prosopopeya un recurso sumamente útil para mostrar y compartir su profundo amor por el mundo natural.

---

<sup>170</sup> A. CARREIRA, “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, p. 150.



## CONCLUSIONES

El presente trabajo ha sido un primer acercamiento a una de las figuras retóricas más usadas por Góngora en las *Soledades*, la prosopopeya, con el fin de mostrar sus características e importancia en la configuración de esta obra poética. Las anteriores páginas han servido para demostrar que este tropo tiene una importancia capital tanto dentro del terreno formal como en la elaboración del contenido del gran poema gongorino. Cabría, pues, apuntar algunas de las observaciones más importantes a las que llegó esta investigación.

En primer lugar, habría que señalar la relevancia de la prosopopeya en el poema estudiado. Una señalización general sería indicar que parte de su importancia recae en que se trata de un recurso que implica la elaboración del mundo poético. De este modo, una de las funciones principales de la prosopopeya en las *Soledades* es la descriptiva: mediante esta figura se nos presentan los objetos del mundo poético más clara y precisamente, de manera que las imágenes que el poeta pone ante nuestros ojos por medio del lenguaje son más nítidas y completas. Al mismo tiempo, al considerar a los objetos bajo la nueva luz que ofrece la personificación, es decir, presentarlos como seres animados o con características semejantes a los humanos, permite al receptor una mayor identificación y una mejor comprensión de los objetos que describe el poema.

Por otro lado, la prosopopeya a menudo no se detiene en el objeto prosopopeyizado, sino que sirve para señalar la belleza de otro objeto con él relacionado. Así, se utiliza para magnificar a una persona o a una manifestación artística. Por ejemplo, la prosopopeya pone en competencia a los objetos con las personas, esto implica una elevación del objeto de su estado natural a uno más alto, y al salir triunfantes los personajes humanos de dicha

competencia, se ubican, por tanto, en un plano superior al humano, en el que han sido colocados los objetos.

Igualmente importante es la magnificación de las manifestaciones artísticas. La prosopopeya atribuye directamente la animación de los objetos al discurso artístico descrito en la diégesis, sobre todo en cuanto al canto o la poesía. El hecho de que los elementos naturales cobren vida se atribuye directamente al poder persuasivo y estético de la manifestación artística. La belleza de dichas manifestaciones es tal que hasta los objetos inanimados, incapaces de apreciarla, se tornan en dignos espectadores de ella. La manifestación artística adquiere de esta forma el poder de animar lo inanimado debido a su capacidad extraordinaria de generar sentimientos, ya no sólo en humanos, sino también en lo inanimado.

La última función de la prosopopeya que observé en las *Soledades* es de tipo retórico-estética. El lenguaje que hace uso de los tropos se plantea como alejado del lenguaje común y corriente, y de esta manera las figuras retóricas proporcionan dignidad al lenguaje poético. La prosopopeya, en tanto que forma parte de este grupo de tropos, participa de su función en el lenguaje. De igual modo, al introducirse dentro del sistema del arte de ingenio, la prosopopeya obliga al lector a identificar la relación existente entre lo animado y lo no animado, lo humano y lo no humano. Cuando el lector es capaz de encontrar estas correspondencias planteadas por el poeta, obtiene un placer estético.

Por último, se ha podido vincular la prosopopeya a dos elementos importantísimos en la elaboración de las *Soledades* y que forman parte de su novedad frente a la tradición. En primer lugar, hemos hablado de la valoración de los elementos bajos. Una de las grandes diferencias de las *Soledades* con respecto a la poesía de su tiempo es el uso de un lenguaje artificioso y complejo para hablar de objetos y personas humildes, ya que la preceptiva

apuntaba que el lenguaje elevado debía sólo dedicarse a cosas importantes como las gestas bélicas o las vidas de santos. La prosopopeya en cambio se detiene en los pequeños objetos comunes y los presenta como elementos hermosos, dignos de ser cantados en un poema de grandes dimensiones y con un lenguaje culto.

Tal característica de las *Soledades* se vincula con un cambio estético producido en la cultura del Barroco, en la que se ha podido observar, a través de correlatos en la pintura, el creciente interés de los hombres del XVII por mostrar que también los objetos y actividades cotidianas poseían belleza y eran dignos de ser representados. Las *Soledades*, así, se introducen dentro de la nueva perspectiva estética que se inaugura en esta época, y la prosopopeya, como parte de su construcción, permite descubrir en los objetos bajos la hermosura que la tradición anterior les había negado.

De igual modo, se puede hablar de la temática de la naturaleza. En el gran poema gongorino encontramos que la atención se desvía de los seres humanos hacia los elementos del mundo natural, en los que Góngora se detiene y analiza con minuciosidad. La prosopopeya, al presentarlos como entidades animadas y racionales, les otorga capacidad de acción y los convierte así en protagonistas del discurso poético, en el centro del poema. Tal atención en la naturaleza, así como este uso de la prosopopeya, no se habían dado antes en la tradición, puesto que en ella el mundo natural servía más bien de paisaje a la acción, y la prosopopeya animaba a la naturaleza únicamente para darle un receptor posible al discurso amoroso del yo lírico. En las *Soledades*, en cambio, la prosopopeya convierte a los objetos en sujetos que actúan dentro de la narración, formando así parte de la temática principal del gran poema de Góngora.

Creo que en la vinculación con estos dos elementos novedosos de las *Soledades* es donde se destaca más el innovador uso de la prosopopeya por parte de Luis de Góngora en

este poema, así como el lugar que ocupa dentro de la poesía y la cultura del Barroco. La prosopopeya se presenta así como un recurso muy utilizado por Góngora para sostener y proponer su visión del mundo, de lo estético y de lo poético.

Se ha realizado, pues, una aportación para el mejor entendimiento de la compleja elaboración de las *Soledades*, de modo que se ha podido valorar la gran importancia de la prosopopeya. Espero que las páginas escritas formen una primera aproximación que, en un futuro, promueva el estudio la prosopopeya en relación con la estructuración del poema en una forma más profunda de la que aquí se ha apuntado.

Por otra parte, creo que sería relevante para un panorama de conjunto de la obra gongorina realizar estudios más profundos sobre la prosopopeya en el resto de la poesía de Góngora. Por ejemplo, se podrían apuntar las similitudes entre otros poemas gongorinos de la misma época que presentan un similar interés en la naturaleza y los objetos bajos, tales como la *Fábula de Polifemo y Galatea* o los tercetos “Mal haya el que en señores idolatra”. Igualmente útil sería un estudio general del uso de la prosopopeya en la poesía de Góngora. Dicho estudio podría mostrar el modo en que esta figura retórica evolucionó en la trayectoria poética de Luis de Góngora, desde sus primeros poemas hasta las *Soledades*. De esta manera, probablemente se apreciaría muchísimo más la posible novedad que la prosopopeya tuvo en las *Soledades*, así como sus orígenes en otras etapas de la obra de Luis de Góngora.

Asimismo, se podría revisar la utilización del tropo en conceptos abstractos, de modo que se pueda apreciar la similitud o contraste con su uso relacionado con los elementos concretos. Dicho estudio permitiría conocer mejor la importancia que Góngora dio al tropo en su obra poética y la manera en la que lo aprovechó. De esta manera, quedaría bien demostrado que el estudio de la riqueza de la prosopopeya en tanto que recurso de creación poética está muy lejos de haber sido agotado.

Con todo, permítaseme concluir con una valoración estética de la importancia de la prosopopeya en el gran poema gongorino: la gran belleza y novedad que podemos percibir en las *Soledades* sin duda deben mucho a la muy personal forma en que Góngora hizo uso de la prosopopeya para modificar los patrones de su época y generar un interesante y hermoso mundo poético totalmente desconocido hasta ese momento.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, “De Góngora, Lope y Quevedo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48 (2000), 299-332.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido. Madrid: Cátedra, 1985.
- ALIGHIERI, Dante, *Vita nova*, ed. Gianfranco Contini, en *Tutte le opere*. Roma: Newton Compton, 2007.
- ALIGHIERI, Dante, *La vida nueva*, bilingüe, trad. Julio Martínez Mesanza. Barcelona: Siruela, 2004.
- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*. Madrid: Revista de Filología Española, 1935.
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955.
- ALONSO, Dámaso, “Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora”, en *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5ª ed., Madrid: Gredos, 1966, pp. 313-392.
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el “Polifemo”*. 7ª ed., Madrid: Gredos, 1985 [reimpr. en 1 vol., 2008].
- AUERBACH, Erich, *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS, *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997.
- BARRAZA CARBAJAL, Georgina, *Duplicación del objeto directo en orden no marcado en el español: Un estudio de dialectología comparada*. Tesis de Maestría en Lingüística Hispánica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Fernando Baños. Barcelona: Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed., México: Porrúa, 2006.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, 2012.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico: Las “Soledades” y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- BOSCÁN, Juan, *Obra poética completa*, en *Los grandes líricos del Renacimiento español*, ed. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano. Madrid: Cátedra, 2010.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CARREIRA, Antonio, “Introducción”, en Luis de Góngora, *Antología poética*. 2ª ed., Madrid: Castalia, 1987, pp. 25-66.
- CARREIRA, Antonio, “Orientaciones para el estudio de la poesía de Góngora”, en Luis de Góngora, *Antología poética*. 2ª ed., Madrid: Castalia, 1987, pp. 353-366.
- CARREIRA, Antonio, “La novedad de las *Soledades*”, en *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998, pp. 225-237.
- CARREIRA, Antonio, “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, en F. Cazal (ed.), *Homenaje a/Hommage à Francis Cerdan*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, pp. 135-150.
- CARREIRA, Antonio, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *Il Confronto Letterario*, 52 (2009), 99-123.

- CARREIRA, Antonio, “Las *Soledades*: Guía de lectura”, en Luis de Góngora, *Soledades/sor Juana Inés de la Cruz, Primero sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 11-27.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005.
- CETINA, Gutierre de, *Obras*, ed. Joaquín Hazañas y la Rúa. Sevilla, 1895. Edición facsimilar, México: Porrúa, 1977.
- CETINA, Gutierre de, *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno. Madrid: Cátedra, 1990.
- COMRIE, Bernard, *Universales del lenguaje y tipología lingüística: Sintaxis y morfología*, trad. Augusta Ayuso. Madrid: Gredos, 1989.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, 3 vols. Madrid: Gredos, 1963.
- ECO, Umberto, “Interpretación e historia”, en *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. Juan Gabriel López Guix. 2ª ed., Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 33-55.
- ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, trad. Guillermo Hirata. 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- FIGUEROA, Francisco de, *Poesía*, ed. Mercedes López Suárez. Madrid: Cátedra, 1989.
- FRAZER, James George, *La rama dorada: Magia y religión*, nuevo compendio a partir de la segunda y tercera ediciones, ed. Robert Fraser, trad. Óscar Figueroa Castro. 3ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- FRIEDLAENDER, Ludwig, *La sociedad romana: Historia de las costumbres en Roma, desde Augusto hasta los Antoninos*, trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- GARCÍA LORCA, Federico, “La imagen poética de don Luis de Góngora”, en *Obra completa*, t. 6, ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal, 1994, pp. 236-259.
- GATES, Eunice Joiner, *The Metaphors of Luis de Góngora*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1933.
- GATES, Eunice Joiner, *Documentos gongorinos*. México: El Colegio de México, 1960.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar, s.f.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė. 6ª ed., Madrid: Castalia, 1985.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Dámaso Alonso, en *Góngora y el “Polifemo”*. 7ª ed., Madrid: Gredos, 1985.
- GÓNGORA, Luis de, *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira, concordancias Antonio Lara. Zaragoza: Libros Pórtico, 1999.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, t. 1, ed. Antonio Carreira. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 2001.
- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 2001.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira. Barcelona: Crítica, 2009.

- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. Antonio Carreira/sor Juana Inés de la CRUZ, *Primero sueño*, ed. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vols., ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2001.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001.
- HOMERO, *Iliada*, trad. Emilio Crespo. Barcelona: RBA, 2008.
- HOMERO, *Odisea*, trad. José Luis Calvo. Madrid: Cátedra, 1987.
- HUARD-BAUDRY, Emmanuelle, “En torno a las *Soledades*: El abad de Rute y los lienzos de Flandes”, *Criticón*, 114 (2012), 139-178.
- JAKOBSON, Roman, “Poesía de la gramática y gramática de la poesía”, en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, trad. Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 59-70.
- JAMMES, Robert, “Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora”, *Edad de Oro*, 2 (1983), 99-117.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya. Madrid: Castalia, 1987.
- JAMMES, Robert, “Función de la retórica en las *Soledades*”, en B. López Bueno (ed.), *La silva*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991, pp. 213-233.
- JAMMES, Robert, “Introducción”, en Luis de Góngora, *Soledades*. Madrid: Castalia, 2001, pp. 7-157.
- JAMMES, Robert, “Presentación de las *Soledades*”, en J. Roses (ed.), *Góngora hoy I-II-III*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2002, pp. 19-41.
- JAMMES, Robert, “Góngora en el espacio y en el tiempo (1609-1615)”, en B. López Bueno (ed.), *El poeta soledad: Góngora 1609-1615*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 15-32.
- JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1999.
- JONES, R. O., “The Poetic Unity of the *Soledades* of Góngora”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 31 (1954), 189-204.
- JONES, R. O., “Neoplatonism and the *Soledades*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1963), 1-16.
- LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Istmo, 1985.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, trad. J. Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1967.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Las ‘voces’ del *Quijote*”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, t. 1, ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. XXIII-XL.
- LEÓN, Luis de, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño. Barcelona: Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio y Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, 2 vols., ed. José Manuel Blecua. Zaragoza: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1950-1951.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé, *Rimas*, 2 vols., ed. José Manuel Blecua. Madrid: Espasa Calpe, 1974.
- LY, Nadine, “El orden de las palabras: Orden lógico, orden analógico (la sintaxis figurativa en *Las Soledades*)”, *Bulletin Hispanique*, 101 (1999), 219-246.



- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica del Renacimiento*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. 2ª ed., Barcelona: Ariel, 1980.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*. México: Porrúa, 1985.
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 2005.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Manierismo y Barroco*. Salamanca: Anaya, 1970.
- PARKER, Alexander A., “Introducción”, en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 12-129.
- PAXSON, James J., *The Poetics of Personification*. Nueva York: Cambridge University Press, 1994.
- PAZ, Amelia de, “Góngora... ¿y Quevedo?”, *Criticón*, 75 (1999), 31-45.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. Paola Vecchi Galli. Milán: RCS Libri, 2012.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2001.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “Introducción”, en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 9-141.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, 3 vols., ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 2001.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 2001.
- Retórica a Herenio*, bilingüe, intr., trad. y notas Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- REYES, Alfonso, *Obras completas*, t. 7. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- REYES, Alfonso, *El “Polifemo” sin lágrimas*, en *Obras completas*, t. 25. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo, colaboración María Cristina Alas de Tolivar. México: Siglo XXI, 1996.
- ROSES, Joaquín, “La magnitud estética de Góngora”, en J. Roses (dir.), *Góngora: La estrella inextinguible, magnitud estética y universo contemporáneo*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 101-107.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, “Bodegones poéticos: Pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora”, en E. García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: Formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2009, pp. 191-210.
- SAPIR, Edward, *El lenguaje: Introducción al estudio del habla*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- TASSO, Bernardo, *Rime*, ed. Domenico Chiodo y Vercingetorige Martignone. Turín: RES, 1995.
- TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, trad. Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2007.
- VEGA, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1983.
- VEGA, Lope de, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 1984.
- VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 1990.

- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Obras completas*, ed. bilingüe Pollux Hernández. 3ª ed., Madrid: Cátedra, 2008.
- WEBSTER, T. B. L., “Personification as a Mode of Greek Thought”, *Journal of the Warburg Courtauld Institutes*, 17 (1954), 10-21.
- WOODS, M. J., *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*. Oxford: Oxford University Press, 1978.