



La forma de la belleza en un soneto de Luis de Góngora

María Elena Ojea Fernández
UNED-Ourense

RESUMEN

El presente artículo analiza la forma de la belleza en uno de los primeros sonetos de Luis de Góngora. El poeta reinterpreta el canon tradicional de la belleza femenina a través de una retórica singular, que ya desde el principio se convierte en signo distintivo de su talento creador.

PALABRAS CLAVE: estructura, lenguaje poético, naturaleza, color, forma.

ABSTRACT

This paper analyzes the form of beauty in one of the Luis de Góngora's early sonnets. The Baroque poet reinterprets the canon of traditional beauty through a singular rhetoric that becomes an instrument of creative freedom and a sign of his talent from the beginning.

KEY WORDS: structure, poetic language, nature, color, form.

Introducción

Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-1627) es uno de los poetas más originales del Siglo de Oro español. Fue el iniciador del culteranismo o gongorismo, corriente literaria caracterizada por la belleza de las imágenes y la extraordinaria complejidad formal. Su talento alumbró tanto poemas extensos (*Fábula de Polifemo y Galatea*, *Soledades*) como letrillas, romances y sonetos varios. Cuando empieza a escribir, la influencia petrarquista sigue vigente, pero el mundo intelectual se ha acogido ya a la Contrarreforma. El tránsito del XVI al XVII, empujado por el desencanto y la insatisfacción, esconde un mundo turbulento que invita al recelo y tiende a «velar lo representado»¹. Esta actitud de alerta alcanzará también al poeta cordobés, aunque en su caso «incluso se puede hablar de anhelo de esconder completamente sus sentimientos, de distanciar su persona de su obra»². Proce-

1.- Ciplijauskaitė, Biruté. Estudio de los *Sonetos completos* de Luis de Góngora. Madrid, Castalia, 1969, p. 13.

2.- Ciplijauskaitė, B. *Sonetos completos*, ed. cit, p. 13

día nuestro autor de un linaje noble que determinó su nombramiento como racionero de la catedral de Córdoba. En razón de su cargo, viaja por distintos lugares de España y en 1617 se dirige a la Corte en busca de un ascenso provechoso que no llega. Muere en 1627 abrumado por la enfermedad y la penuria extrema. Su prestigio fue considerable durante el Barroco, si bien decayó en siglos posteriores. Góngora supo intuir mejor que nadie las inquietudes y tensiones de su tiempo, como se observa en la aristocrática belleza del soneto de nuestro estudio. La imagen femenina en el poema puede resultar impersonal³, sobre todo, si se compara con los poemas amorosos de Lope o Quevedo, sus grandes rivales literarios. Sin embargo, más allá de un distante sentimiento de veneración hacia la amada, lo que nos cautiva es la retórica que trata de reflejar el arquetipo de belleza absoluta. Don Luis recoge del mundo clásico el modelo que le permite mostrar⁴ la belleza como un bien lejano, inaccesible, como una rareza que se contempla en silencio y que parece modelada por manos divinas. En el soneto LXXXVI se impone la visión de la mujer como una diosa que contempla impasible la magnífica escenificación que se hace de su hermosura. Nos interesa el llamativo alarde técnico que impregna esta fascinante recreación de los mitos clásicos, en la que de manera exquisita, Góngora da forma a la belleza sirviéndose de un atuendo literario inundado de color, luminosidad y armonía.

De pura honestidad templo sagrado
 cuyo bello cimiento y gentil muro
 del blanco nácar y alabastro puro
 fue por divina mano fabricado;
 pequeña puerta de coralpreciado,
 claras lumbreras de mirar seguro,
 que a la esmeralda fina el verde puro
 habéis para viriles usurpado;
 soberbio techo, cuyas cimbrias de oro,
 al claro sol, en cuanto en torno gira,
 ornan de luz, coronan de belleza;
 ídolo bello, a quien humilde adoro:
 oye piadoso al que por ti suspira,
 tus himnos canta y tus virtudes reza.

Luis de Góngora⁵

3.- Ciplijauskaitė subraya que no se imagina al poeta detrás de poemas como el que nos ocupa, «de perfecta hechura arquitectónica, que se apoya en contrastes de colores y pone de relieve la sonoridad de las palabras», p. 26. Se atreve incluso a señalar, que si a Góngora hubiera que juzgarle por estas composiciones, «nos inclinaríamos a afirmar que el poeta nunca estuvo enamorado», pues cuando en su madurez regresa al tema amoroso, «vuelve a una estructuración e imaginaria parecidas», p. 26.

4.- García Lorca, Federico. «La imagen poética de don Luis de Góngora». Conferencia a sus compañeros de la Residencia de Estudiantes, en *Revista de Residencia*, número 4, 1932. Lorca pensaba que a Góngora no había que leerlo, sino estudiarlo. Tomamos esta idea a la hora de analizar el poema. Sabemos que el poeta cordobés aspiraba desde el principio a alcanzar la excelencia y que para ello se sirvió de una aristocrática selección léxica, de una ordenada sintaxis rítmica, además de la proliferación de recursos retóricos.

5.- *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Edición de Elias L. Rivers. Madrid, Cátedra, 1981. Soneto amoroso LXXXVI, [1582], pp. 209-210. Para Rivers, Góngora llevó hasta sus últimas consecuencias el culto clasicista de Garcilaso. A su juicio, el empleo del artificio alcanza en el cordobés formas tan extravagantes que pueden «superar la naturaleza de una manera desafiadora, impía», p. 20.

El artículo pretende indagar en el refinamiento constructivo de una composición que traspasa la herencia lírica petrarquista. Para empezar, la *descriptio* femenina va en orden ascendente, de abajo hacia arriba, como corresponde a la escultura de una divinidad. Los versos revelan una sofisticada combinación estética, presente tanto en la construcción sintáctica como en la semántica. Una nota discordante anuncia el advenimiento de una nueva forma barroca: la suntuosidad del color. La dama del soneto gongorino es deslumbrante, pero no habla. Parece demasiado perfecta para ser real. Posee la luz de la mañana, pero está encerrada en una cápsula del tiempo. En este soneto temprano, calificado de petrarquista (Ciplijauskaité) ya se advierte un ingenio singular. La herencia clásica es el punto de partida, los modelos están formalizados, pero el autor los asimila hasta alcanzar el virtuosismo de un músico. El poema no se percibe como un canto al amor íntimo, sino a la belleza como principio absoluto y remota melodía.

Retrato estético

Nuestro poeta reivindica la experiencia de lo bello de forma inequívoca. En el poema es manifiesta la admiración por todo lo que brilla. El color blanco, intensificado en *blanco nácar y alabastro puro*, irradia serenidad y dota a la imagen de una maravillosa gravedad. Hay que tener en cuenta que el alabastro es una variedad de piedra blanca, no muy dura, compacta y marmórea que se usa para hacer esculturas o elementos de decoración arquitectónica. No es la de Góngora una representación de la belleza ni lastimosa ni doliente, sino llena de luz y transparencia, un ejemplo de lo sublime. La descripción que el poeta hace de la belleza de la mujer tiene su origen en el concepto de lo bello en el mundo pagano, idea que sumaba a la proporción el deleite del color y de la luz⁶. La riqueza expresiva del lenguaje gongorino reviste de elegancia el cuerpo femenino al que se compara con una preciosa reliquia. El coral, el verde esmeralda, el oro, y por encima de todo o envolviéndolo todo, la luz que sublima el conjunto. Visto así, el modelo femenino estaría en Góngora sujeto a cánones renacentistas: tez clara, ojos verdes, porte aristocrático. La originalidad, la nota inequívocamente personal se reservaría para el uso del color: «estos sonetos son un verdadero festival de oro, de nieve, de cristal, de plata, de marfil, de pedrerías y de brillos deslumbrantes de todas clases»⁷. El papel de diosa inalcanzable adjudicado a la mujer implica en el amante el rol de adorador sumiso de ese «ídolo bello» al que «humilde adoro». El poeta entiende que una criatura es hermosa si participa de la belleza de la divinidad: «fue por divina mano fabricada» (1981, p. 209). Tal beldad resultaría entonces una especie de obra de arte que se muestra atemporal, como una estatua griega:

La mujer amada al convertirse en ninfa se ve despojada de toda señal de reconocimiento y de toda indicación temporal; es poco más que una estatua. Puede decir que no a su amante, está en su derecho, pero no puede sustraerse a aquella reducción marmórea bajo los cielos embalsamados de la memoria clásica⁸.

6.- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen, 2004, p. 61.

7.- Jammes, Robert. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, Castalia, 1987, p. 301.

8.- Bodini, Vittorio. *Estudio estructural de la literatura clásica española*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1971, p. 215.

La adjetivación con que Góngora adorna la belleza femenina tiene un elemento simbólico que proviene de la tradición poética: la luz. La metáfora de la luz realiza una especie de magia ante nuestros ojos, como ya ocurría en los poemas del marqués de Santillana: «No es humana la lumbre/que de vuestra faz procede»⁹. La belleza de la dama se percibía en ese tiempo tanto de forma moral como estética, equilibrio que de alguna manera también está presente en el poema del lírico cordobés. La mujer es en Góngora un templo, sí, pero sagrado; es un ídolo, sí, pero teñido de honestidad y de «mirar seguro». El retrato femenino en el soneto LXXXVI no solo bebe de la antigüedad clásica sino también de la tradición medieval, cuando Dios y la Naturaleza modelaron el retrato femenino en sentido descendente (de la cabeza a los pies). La dama se presenta inexpugnable en su castidad, un ser único que puede considerarse «como la obra maestra de Dios»¹⁰. Góngora encierra los cánones medievales en un formato pagano (la mujer es vista como un templo clásico, de abajo hacia arriba) para construir metáforas que definen la belleza en ese doble equilibrio moral y estético. Hacia el final del soneto, se contempla a la hermosa con fervor, de la misma manera que se reza y se suplica a una imagen religiosa. La dama, objeto de la adoración de don Luis, no aparece descrita en sus ropajes. No deslumbra por su indumentaria. No hay contraste entre luz y sombra ni elementos añadidos que enturbien la mirada extasiada. Aunque Pedro Salinas decía de Góngora que era un místico, «el místico de la realidad material, como no lo ha sido nadie en la poesía española hasta hoy»¹¹, el poema es interesante porque es algo más que un himno a la belleza percibida como una obra de arte. El retrato muestra un cuerpo idealizado que por su hermosura refleja un ser que se asemeja más a un sueño que a la realidad. Se sabe que el Renacimiento celebró en la belleza «una manifestación sensible de lo divino y en las mujeres la exaltación de esta esencia divina»¹². Góngora penetra en el mundo poético renacentista cuando éste ya ha sido superado por el Barroco, y le da nueva vida elevándolo hasta una posición «más cercana a sus orígenes humanísticos»¹³. El lírico cordobés intensifica los recursos de tradición culta con una técnica que tanto Entrambasaguas¹⁴ como Bodini califican de matemática.

A nuestro juicio, el lírico andaluz fue un poeta cuya obra deja entrever un profundo conocimiento de las líneas estéticas clásicas, cuyos presupuestos personaliza hasta enriquecer el lenguaje literario de su tiempo con la perfección de un virtuoso. Gracián, que lo admiraba más que a Quevedo, lo compara con una cítara cuya armonía era percibida por muy pocos¹⁵.

9.- Pardo, Aristóbulo. «Tres modos de acercamiento a la belleza femenina en la poesía del marqués de Santillana». *Thesaurus*, XXII-3, (1967), pp. 401-426, la cita en p. 410.

10.- Manero Sorolla, M^a Pilar. «El retrato femenino en la poesía medieval castellana. Cánones retóricos y rasgos poéticos». *Anuario de Estudios Medievales*, 29, (1999), pp. 547-560, la cita en p. 557.

11.- Suárez Miramón, Ana. *La renovación poética del Barroco*. Madrid, Cincel, 1981, p. 24.

12.- Desaive, Jean-Paul. «Las ambigüedades del discurso literario» eds. Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, 3. Madrid, Taurus, 2000, pp. 283-319, la cita en p. 285.

13.- Entrambasaguas, Joaquín de. *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*. Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 35.

14.- Entrambasaguas defiende que la obra del lírico cordobés es siempre «exacta» y muy meditada en su quehacer poético (ed.cit, p. 36). Bodini piensa que es «compleja y difícilísima», pero, a su vez, deslumbrante, nunca oscura, «llevada a fuerza de precisión a los lindes de lo matemático», (ed. cit., 1971, p. 253).

15.- Suárez Miramón, (ed. cit., 1981, p. 24)

Armonía estructural

El optimismo del Renacimiento sonaba lejanísimo en la segunda mitad del Siglo de Oro. La época que transita el poeta cordobés es de tormento. La alegría desaparece y todo lo llena la melancolía y la tristeza. Son tiempos sombríos y confusos. La nostalgia de una vida más bella tal vez se esconda tras el elogio que el joven Góngora hace de la hermosura de una dama. Huir de la sordidez para acogerse al mundo de los sueños, extasiándose ante el ilusorio colorido de la belleza perfecta es una forma de evadirse y una manera de sobrevivir. La aversión y el hastío de la vida de la corte todavía no habían hecho mella en un poeta que desea purificar y mejorar la realidad misma. Son raros los sonetos donde no evoca la antigüedad clásica. La sabiduría antigua ya no suscitaba grandes entusiasmos, pero su espíritu aún proporciona gran satisfacción intelectual. Piensa Jammes¹⁶ que el uso que Góngora hace de la mitología pretende «situar el universo de estos sonetos fuera del mundo real y contribuye de forma importante a acentuar su tendencia idealizadora». La lírica culta e ingeniosa del vate andaluz no olvida la belleza terrenal de la que toma ejemplos, como esas piedras preciosas que brillan de forma inigualable.

Una parte importante del efecto poético del poema reside en su armonía interna. El hipérbaton se encarga de distribuir el equilibrio junto con el encabalgamiento (versos 1-3 y 7-8) y las pausas estratégicas (*fabricado*, v. 4; *preciado*, v. 5; *oro*, v. 9; *adoro*, v.12). El poeta observa con rigor el código helénico que otorgaba una primacía especial a la representación del cuerpo humano. La imitación se lleva a cabo mediante una retórica refinada que identifica a la bella con un templo. Y sabemos que la arquitectura griega se resume en el templo: «Existe un lazo entre todas las formas y las dimensiones de un templo, como entre los órganos de un cuerpo vivo; y los griegos acertaron a encontrar ese lazo fijando el módulo arquitectónico»¹⁷.

La renovación poética en Luis de Góngora estudia la capacidad evocadora de las palabras hasta enriquecer considerablemente el vocabulario. Se guía por un nuevo esquema sintáctico dominado por el hipérbaton y logra una originalidad inusual que con el tiempo le valdrá tanto reconocimiento como desprecio. En el soneto de referencia destacamos la exaltación de la belleza a través de la luz y del color: metáforas, comparaciones y adjetivación clásicas van acompañadas de un uso singular de la simetría y de una gran riqueza colorista.

Uno de los rasgos que encontramos más significativos reside en la redundancia que potencia el aspecto cromático de lo que se describe. La delicadeza del coral se enriquece con el verde, que no es un verde cualquiera sino un verde puro. El cromatismo en Góngora es mucho más que un simple ornamento estético, posee un significado superior y profundo; pretende intensificar e individualizar lo auténtico, lo único. Si el verde representa la pureza inalcanzable, el oro encarna lo sublime y la gloria. También está cargado de subjetividad cuando se refiere a los ojos de la bella. El dorado procede de una materia dura y

16.– Jammes, Robert. «Los sonetos amorosos de Góngora», en Ángel Pariente (ed.). Madrid, Júcar, 1987, pp. 284-307, la cita en p. 295. Ciplijauskaité en su edición a los *Sonetos completos* subraya también la tendencia a la idealización en la obra gongorina (ed. cit., 1969, p. 17). Se ha comentado ya que para esta autora los sonetos gongorinos carecen de emoción.

17.– Taine, H. *Filosofía del arte*. Tomo III, 2000, p. 33

puede esculpirse. El blanco encarna la luminosidad y la armonía. Es símbolo de refugio y castidad. También de idealismo.

El sonido como el color alcanzan voz propia. Resulta interesante la música que acompaña la descripción de la dama, de tal forma que el poema viene definido por la ornamentación que corona la palabra poética, por la mezcla de sonidos suaves y fuertes (nasales, laterales y vibrantes) que proporcionan elegancia y profundidad a la composición. Hemos de añadir el vocabulario preciosista. Pensemos, por ejemplo, en la combinación de los sintagmas «verde puro» y «viriles usurpado». El adjetivo *verde* y el sustantivo *viriles* encierran en sí mismos parte del significado último del poema. El vidrio claro y transparente con cerquillo de oro, que guarda reliquias y se coloca en un relicario, se asocia a la pureza de un color y está teñido de reminiscencias religiosas¹⁸ que asocian la belleza al éxtasis que produce lo inefable. El poeta andaluz quiere alcanzar la belleza suprema potenciando la descripción del color en su grado más superlativo. Tal intensificación constituye para Dámaso Alonso uno de los rasgos que definen la obra gongorina: «si se hiciera un recuento de los adjetivos de color que en su poesía ocurren, asombraría que no hay estrofa, y apenas verso, en que no se dé una sugestión colorista»¹⁹. Y es que: «el arte culterano de Góngora en un primer plano de expresión y lectura, es fundamentalmente descriptivo»²⁰. Este soneto juvenil, elegantemente distante²¹ y sereno, está sujeto a una descripción armónica, que muestra una serie de lugares comunes al quehacer poético de nuestro autor. La búsqueda de la belleza y de lo extraordinario o el afán por superar la imperfección del mundo visible son piezas clave de un lírico barroco formado en la cultura humanística²². El soneto nos invita a presentir lo absoluto, tal es la conmoción que provoca la visión de lo sublime: «Lo bello en tanto se va alejando de lo sensible va depurándose hasta alcanzar el estatus de la idea del bien, lo que los griegos entendían como *kalokagathía*»²³. Así pues, la visión de la idea de belleza acontece en una especie de éxtasis místico que reporta beneficios a quien lo experimenta. Esa imagen admirable renace en nuestro lírico y nos transmite la idea de la insignificancia del ser humano, que no es nada sin la magnificencia divina. Al poeta no le queda más que rezar y adorar. No obstante, los principios conceptuales del tratamiento literario del amor, a fuerza de repetirse, conducen al tópico. La influencia de Petrarca y de la filosofía neoplatónica somete la idea

18.- Waissbein, Daniel. «Góngora y su dama. De nuevo sobre *De pura honestidad templo sagrado*», en *Hipopgrifo*, 4-2, (2016), pp. 375-389. El investigador sostiene que la metáfora del templo sagrado representa, no a una mujer, sino a la Virgen de Villaviciosa, cuya imagen se venera en la catedral-mezquita de Córdoba, p. 377. Ciplijauskaité, sin embargo, cree que la poesía de Góngora no «traspasa mucho sentimiento religioso», (ed. cit., 1969, p. 18).

19.- Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970, p. 78. Para este crítico, el poeta andaluz era una individualidad poética que anhelaba superar perfecciones. «Góngora es el último de una poética: resume y acaba; no principia», p. 72.

20.- Ascunce Arrieta José Ángel. «Góngora y Quevedo a la luz de la metáfora y del símbolo» *AISO, Actas V* (1999), pp. 150-160, la cita en p. 155

21.- Dámaso Alonso había criticado la limitación de la poesía gongorina. «Nos deja admirados, pero insatisfechos. No es nuestro poeta, ni mucho menos, el poeta» *Alusión y elusión de la poesía de Góngora* (1928) en *Obras completas*. Madrid, Gredos, vol. VI, 1978, p. 338.

22.- Entrambasaguas, (ed. cit., p. 34). Según esta visión, el poeta andaluz habría continuado y dado nueva vida a la poesía renacentista, creando «lo que debiera llamarse Neorenacimiento». Se trataría de agotar las posibilidades de la cultura humanística y hallar aspectos nuevos en su expresión literaria.

23.- Bedoya, Esteban. «Aproximación a lo bello en Platón» *Ariel*, 9, (2011), pp. 54-58, la cita en p. 56

provenzal de la superioridad de la mujer a un intenso proceso de espiritualización, que el cordobés interpretará desde nuevos presupuestos estéticos. Nuestra intención no es comentar el tema de la veneración de la amada, sino el alarde técnico, los elaborados artificios de los que se vale el autor para comunicar su idea de lo bello como reflejo de lo inexplicable. Porque la belleza no reside solo en la recreación de las facciones de la dama, sino que se encuentra en la estructura misma del verso. Y es ahí donde Góngora innova desde el principio. La experimentación que advertimos en este poema de juventud corrobora la riqueza de su artificio. Sirva como ejemplo la frase bímembre: *ornan de luz/ coronan de belleza*, que ligada «a un ritmo y a una música especiales»²⁴ confiere movimiento al verso y nos transmite toda la suntuosidad y el brillo de su arte estructural. No vemos polos cromáticos absolutos o un destacado contraste a partir de la técnica del claroscuro, como sí existe entre la perla y la noche en la *Fábula de Polifemo y Galatea*²⁵. Lo que percibimos es profusión cromática del blanco y una ausencia aparente del negro. Decimos aparente, porque el negro se reconoce en la humildad del rezo, que requiere soledad, recogimiento y oscuridad. En nuestro soneto, las dos tonalidades parecen fundirse cuando el lírico se aleja de lo real y se abstrae para intuir la luz de la belleza, que entonces se le presenta envuelta en vivos colores. Góngora crea en su mente, de la misma forma que el pintor lo hace en la suya, una imagen que solo ve su entendimiento. La belleza luminosa que se ensalza por medio del vocativo «ídolo bello» encarna un ideal de perfección que el poeta reproduce a través del lenguaje, en concreto por la *hiperbolización* metafórica, rasgo muy común en el Barroco. La forma de la Belleza tiene en nuestro poema imagen de mujer, pero se halla igualmente en otros elementos conformes con el orden natural del Universo, como la sinuosa curva de los caracoles o la elegancia de los pétalos de una rosa. Que toda creación es singular, la poética de Luis de Góngora lo muestra ya desde el inicio. Su obra es ingeniosa, innovadora y radical. Parte de la tradición, pero sigue un camino no transitado por otros. Es capaz de ver la poesía donde nadie más la presiente. La intuición en sus versos se presenta bajo un ropaje espectacular. Quizá por ello su originalidad fue concebida como un sinsentido, cuando no considerada como «el símbolo mismo de la artificialidad oscura y ridícula del barroco»²⁶. Resulta evidente que detrás de la suntuosidad de su verso habla «un poeta de encendido sentimiento. La dificultad está en penetrar en esa *corteza* del estilo que lo envuelve y que además nos envuelve sensorialmente»²⁷. A nuestro entender, Góngora resulta, además de músico, un escultor

24.– Smith, C.C. «La musicalidad del *Polifemo*». *Revista de Filología Española*, XLIV, nº ½, (1961), pp. 139-166, p. 153. Góngora realiza experimentos fonéticos en muchos sonetos juveniles.

25.– Cancelliere, Enrica. «Dibujo y color en la *Fábula de Polifemo y Galatea*», en *Actas X, AIH*, 1989, pp. 789-798. Esta autora subraya la analogía entre los aspectos innovadores de la práctica pictórica de Velázquez y los de la poética gongorina: «Del mismo modo que el pintor barroco para representar la génesis del mundo como representación de los colores emplea el pincel, así Góngora emplea la palabra», p. 791. Pensamos que el color es importante en los poemas largos del vate andaluz, pero en el soneto de estudio, creemos como Cancelliere que no «se entrega a los elementos visuales, antes que a los contenidos», p. 792. Su uso implica un alejamiento de lo superficial.

26.– Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1979, 3ª edición, p. 280. El estudioso portugués subraya cómo la obra de Góngora fue casi siempre juzgada con hostilidad y desdén, de ahí que alabe los esfuerzos de Dámaso Alonso por rescatar con rigor y una «sensibilidad de artista» la «belleza luminosa e ideal de la poesía de Góngora», p. 280.

27.– Orozco, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1975, p. 22. El autor sostiene que la complicación estilística de la obra gongorina actúa «como impulso desmesurador de la realidad», pues el lírico andaluz «nunca se volvió

literario, que ama la sobriedad sin par del equilibrio tanto como la fina decoración. Así pues, su soneto, que nos produce una impresión de exquisita fragilidad, se asemeja a una esbelta columna jónica en cuyos capiteles lucen motivos ornamentales de extraordinaria riqueza. El poema describe un instante privilegiado, donde el estatismo de la contemplación, encierra la emoción que produce la magia de lo insuperable. El lugar de encuentro del poeta con la Belleza se convierte en un espacio de íntima y estética comunicación.

El pensamiento académico oficial censuró durante siglos el estilo de nuestro poeta. La oscuridad o la obstrucción de sentido, que peyorativamente identificó el estilo de Góngora, son aspectos que cierta crítica entiende cercana al Surrealismo y a su «deseo de evasión del entorno para crear otro, propiamente poético»²⁸. Eso explicaría el entusiasmo militante de los poetas que en 1927 tomaron al cordobés como guía, pues la huella metafórica de Góngora influenció a quienes pretendían «romper con la forma poética convencional, abriéndola a nuevas estrategias de composición y creación de imágenes»²⁹. La admiración hacia las estrategias compositivas del maestro andaluz vincula irremediamente el pasado y el presente: «lo viejo ya ha pasado y lo nuevo seguirá renovándose y en lo nuevo queda siempre depositado lo viejo»³⁰. La lengua del poeta del Seiscientos, si bien en su impoluta y exacta perfección se acerca a la poesía pura, en su enrevesamiento barroco produce extrañeza. El lírico de «sinfonías de azul y oro» utilizó de forma inusitada la forma literaria de la metáfora, siendo ahí donde quizá resida la supuesta oscuridad de su verso³¹. Sin embargo, las formas de la belleza gongorina proceden (a nuestro juicio) de la imitación de los antiguos. El poeta busca su realidad a través de la profunda comprensión del original clásico³², que interpreta a su manera, haciendo gala de una agudeza y de un ingenio, que no son privativos del *Polifemo* o de las *Soledades*, sino que se perciben ya desde el comienzo: «Este Góngora riquísimo de ideas, se nos aparece con más nitidez cuando leemos alguno de sus primeros romances»³³.

El gran lírico consigue capturar la forma de la belleza a partir de su fidelidad a los elementos naturales, que se suceden en un recorrido vertiginoso desde la tierra hasta el cielo. De las combinaciones de color celebra el amarillo, el blanco, el naranja o coral, pero sobre todo el verde, que es el color de la naturaleza. Su virtuosismo literario reproduce la forma de la belleza a partir de la armonía de los elementos naturales. El tono inconfundible de su arte, que en su juventud se sirve de un lenguaje heredado, evoluciona en la madu-

de espaldas a la vida, sino que la amó y escuchó de cerca y, así, lo mismo gozó de lo íntimo y elemental que de lo rico y externo; *del color, de la luz y del oro*», p. 32.

28.– Molina Barea, M^a del Carmen. «Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 26, (2014), pp. 99-122, la cita en p. 117.

29.– Molina Barea, (ed. cit., p. 114)

30.– Hocke, Gustav René recoge este pensamiento de J. Görres en su libro *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, p. 412.

31.– Molina Barea recoge la cita del crítico ultraísta Guillermo de la Torre para corroborar el encaje del vate cordobés y su influencia en los movimientos de vanguardia, al tiempo que subraya que el rechazo y las antipatías que Góngora generó ya en su tiempo, se deben a la innovación y a la complejidad de sus metáforas, p. 113.

32.– El lírico cordobés se defendía de sus detractores subrayando que la opacidad de sus versos procedía de las *Metamorfosis* de Ovidio. Molina Barea, (ed. cit., p. 113).

33.– Micó, José María. *Para entender a Góngora*. Barcelona, Acantilado, 2015, p. 130.

rez hasta alcanzar un asombroso idioma propio³⁴, tan innovador como radical. Pero la singularidad que alumbra una obra inesperada no encuentra el aplauso unánime de sus coetáneos. Habrían de pasar siglos para que el estilo creativo de Góngora se librara de los prejuicios de quienes minaron su credibilidad artística. En el soneto LXXXVI descubrimos el talento precoz de quien emplea con profusión la metáfora, tanto del rasgo corporal como de la cosa a él asignada. El bello cimienta, el gentil muro, la puerta de coral... o la luminosidad de unos ojos, que son verdes, pero no de un verde común, sino del color remoto de la esmeralda. Los cabellos rubios despiden tanta luz que iluminan al mismísimo sol. En Garcilaso y durante el Renacimiento, la cabellera dorada de la dama despreciaba el brillo del metal precioso, pero el ingenio de Góngora va más allá. Se sirve del artificio para crear nuevos universos de belleza en los que el rebuscamiento intencionado, la reiterada complicación alumbran una composición dirigida a una minoría exigente. El genio creador del lírico andaluz resplandece en un estilo que siendo continuador de la poética clásica y renacentista busca su propio camino. La intensificación deja su impronta en el soneto, como ocurre con la reiteración de los adjetivos sustantivados, a los que modifica otro adjetivo (*el verde puro*) o los adjetivos o construcciones preposicionales que aportan una cualidad a los sustantivos metafóricos, pero sin que por sí mismos constituyan una metáfora (*templo sagrado, gentil muro, lumbreras de mirar seguro...*). A todo ello, se añaden los sintagmas metafóricos formados por un epíteto, que siendo ya una metáfora modifica a un sustantivo que también lo es: *puerta de coral, cimbras de oro, muro de nácar*. La elegancia que transmite un léxico cuidadosamente escogido eleva la categoría de un poema del que extraemos acordes singulares. La habilidad para captar la magia del color queda como rasgo esencial de la poesía gongorina, de tal manera que las emociones se transforman en colores y estos acaban convirtiéndose en diversas formas. La luz es sinónimo de belleza y nuestro poeta capta su esencia al elegir colores transparentes: el verde, el amarillo, el coral, el blanco, tonos inmaculados que transmiten pureza, integridad y honradez. Llama la atención el predominio de los sonidos sonoros, los laterales, que se elevan cual columna griega: *templo, bello, gentil, blanco, alabastro, coral, lumbreras, esmeralda, sol*, en contraste con la dureza de la vibrante múltiple, presente en distintas posiciones a lo largo del poema, pero significativamente al final del primer verso y del último: «*templo sagrado*» y «*virtudes reza*», como si el caos desafiara la serenidad de la armonía.

La erupción creadora de poesía gongorina se halla ya en poemas como el soneto que nos ocupa. Sus versos no solo interpretan la tradición clásica sino que la transforman. Se trata de un arte complejo, que se mueve hacia lo incógnito y que roza lo indescifrable, porque para nuestro autor la naturalidad era más un defecto que una virtud³⁵. La forma de la belleza gongorina descansa en el uso aristocrático de un lenguaje que busca diferenciarse por medio de la agudeza. Las semejanzas rítmicas logradas gracias a la armoniosa combinación de vocales y consonantes sugieren una elaboración compleja del verso «en

34.- A. Hauser reconocía que las verdaderas revoluciones en el arte, aquellas «que superan los meros programas y proclamaciones, proceden pocas veces de los jóvenes». *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid, Guadarrama, 1975, p. 62. José M^o Micó también piensa que la técnica de Góngora es producto de una constante evolución, (ed. cit., 2015, p. 130).

35.- Arnold Hauser señala que Góngora tenía la naturalidad por pobreza de espíritu y la claridad por falta de reflexión, en *El manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 95-96.

cuya explotación y recursos pocos le han igualado»³⁶. La investigación de nuevas y extrañas formas de belleza da como resultado metáforas radicales y una sintaxis que imita la latina. Este soneto de juventud constituye el entrenamiento idóneo para los grandes poemas, aquellos que sus enemigos denostaron ruidosamente³⁷. En esta composición, donde el *blanco nácar* y el *alabastro duro* pretenden superar la sublime blancura del mármol, el ideal clásico de equilibrio y armonía va dando paso a una lírica densa que el tiempo tornará majestuosa. En la Antigüedad, el mármol pulido se consideraba el soporte adecuado para que la escultura transmitiera vida. El minucioso trabajo de nuestro autor descubre, merced a su virtuosismo lingüístico, la grandeza de una divinidad silenciosa, que envuelta en oro y piedras preciosas, reclama respeto a su dignidad. Por los versos de Góngora transitan tanto la pintura como la escultura o la música en un anhelo constante de alcanzar la excelencia. Su poesía ha sido menospreciada por su aparente frialdad, pero no se puede dudar de que sus versos posean belleza y significado propio. La búsqueda de un lenguaje en su estado más puro o sus lejanas asociaciones sorprenden ya en este soneto juvenil que deja al descubierto el secreto de su maestría.

Conclusiones

A primera vista, el soneto LXXXVI refleja la retórica renacentista que enaltece e idealiza la hermosura de la amada. Sin embargo, aunque el Amor fue tradicionalmente germen de inspiración poética, el poema no parece el resultado de un impulso íntimo. Góngora se sirve de la tradición petrarquista para elogiar la belleza como concepto distintivo. No se trata simplemente de «una pintura metafórica de la belleza femenina»³⁸ al estilo del maestro italiano. El poeta cordobés alumbró una nueva ruta por la que avanzar en aras de una estética radical estudiada con cuidado y minuciosidad. Para modelar el sensualismo barroco que ya recrean sus versos juveniles se necesita concentración y una profunda comprensión de la herencia greco-latina. Góngora realiza un ejercicio de composición poética a partir de moldes clásicos «filtrados invariablemente a través de la lentitud sideral de los siglos: mitología, ciencia antigua y ciencia popular»³⁹. La riqueza expresiva de sus versos nos obliga a preguntarnos qué pensaba cuando abordaba su quehacer poético y si lo hacía desde ángulos que otros ni sabían que existían. Todavía en este soneto temprano no se aprecia la acumulación de cultismos que tantos adeptos como detractores

36.- Arellano Ayuso, Ignacio. «La poesía en el siglo XVII», en *Historia de la literatura española. Renacimiento y Barroco*. León, Everest, 1999, pp. 537-668, la cita en p. 570.

37.- Arellano Ayuso subraya cómo los enemigos del lírico andaluz subrayaron su habilidad para los poemas de arte menor y su incapacidad para los poemas de altos vuelos (ed. cit., p. 569). Antonio Machado tildaba de superfluas las imágenes rebuscadas de Góngora, que creía solo servían para disfrazar conceptos fríos mientras aconsejaba «huir del preciosismo literario que era el mayor enemigo de la originalidad». Mata Induráin, Carlos, en «Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo al fondo*», *RILCE*, 27-1, (2011), pp. 119-143, la cita en p. 131.

38.- Fernández Rodríguez, Natalia. «El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora. Dos reacciones ante el petrarquismo». *Revista de Filología*, 27, (2009), pp. 75-88, la cita en p. 82. La autora insiste en que Góngora no imita a Petrarca sino que intensifica sus «constantes retóricas bajo un prisma de sensualismo y exageración típicamente barroco», p. 87. Creemos que el lírico andaluz personaliza la retórica petrarquista imitando a los clásicos, pues *imitar* resultaba en la época una manera más de admirar y de buscar la perfección.

39.- Robles, Mireya. «Antirrealismo en la poesía de Góngora». *Thesaurus*, XXX-2, (1976), pp. 273-287, la cita en p. 280.

le haría ganar. La luz deslumbradora del color se descompone hasta vislumbrar la forma femenina como un ideal. No percibimos todavía la sofisticada fuga de la realidad, ese refugio excéntrico que permitió a cierta crítica tildar de antirrealista su concepción de la poesía⁴⁰. Lo que sus versos confirman es el denodado esfuerzo de un lírico por alcanzar una retórica egregia que permita reflejar el misterio de lo inefable.

La poesía de Góngora se descubre en la acumulación de expresiones superlativas, representaciones de grandeza que desdeñan la imperfección. Porque nuestro lírico fue un esteta, pero también un místico cuyo concepto de belleza se identifica en el soneto con la luz rutilante de los colores de la naturaleza. La riqueza del color y el brillo de las gemas, que en la Edad Media eran signos de poder y motivo de deseo y maravilla⁴¹, sufren en el soneto una compleja elaboración formal. El resultado es un lenguaje especial, una suerte de «objeto enigmático»⁴² que casi acerca al cordobés al éxtasis místico. Describir la belleza acompañada de acordes musicales y adornada de piedras refulgentes no era en la época una novedad estilística. Lo extraordinario reside en la exquisita expresión que envuelve el lenguaje de esa nueva belleza y que desde el inicio identificará el espíritu poético del autor.

Góngora pretendía la excelencia y no entendía de obstáculos en su aspiración a la perfección. Tal vez por ello se impuso ese exilio creativo del mundo real que tanto denunciaron sus críticos. Este soneto temprano tal vez sugiera no más que «un tímido esbozo de lo que va a ser la compleja técnica elusiva y alusiva de Góngora a partir de 1610»⁴³. Nuestra opinión es que estamos ante un ejercicio poético que busca encontrar un lenguaje nuevo para la belleza suprema. Y esa búsqueda se logra por medio de un estilo que «invita a detenernos en la delectación de lo expuesto»⁴⁴. La forma barroca guarda especial predilección por el movimiento, y concede mucha importancia a la luz, con su «ubicuidad y su deslumbramiento, con sus brillos y reflejos, con sus cambios súbitos»⁴⁵. La luz preside el soneto de un poeta que considera bello todo lo que brilla y atrae, todo lo que nos asombra y nos causa impacto, lo que nos sobrecoge, lo que nos invita a la solemnidad del silencio absoluto.

Esta composición juvenil ya revela el estilo que haría famoso al poeta barroco. La forma de la belleza, revestida del brillo intenso de las piedras preciosas, puede confundirnos al proyectar una imagen tópica y petrificada de la belleza femenina. No obstante, el ropaje que la envuelve, lleno de luz y de equilibrio musical, anuncia un arte poético que alcanzará su plenitud en los poemas mayores. De esa luminosidad surge un orden que refleja la coherencia estética de un lírico que «por su distancia con los moldes imitados,

40.– Robles (ed. cit., 1976) subraya que cierta crítica, desde Francisco de Cascales en el siglo XVII hasta la crítica contemporánea (Pabst, Rocamora o Cossío) han tildado de antirrealista la suprema estilización de la belleza o el anhelo de intensa perfección que anida en el lírico cordobés, páginas 276 a 279.

41.– Eco, Umberto. *Historia de la belleza*, (ed. cit., 2004, p.106).

42.– García Candeira, Margarita. «La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente», *Creneida*, 2, (2014), pp. 375-390, la cita en p. 389. Jorge Guillén no solo definía la poesía del lírico cordobés como un lenguaje construido como un objeto enigmático, sino que destacaba «la dimensión espacial, arquitectónica y material de sus versos», p. 380.

43.– Romarís Pais, Andrés. «Comentario de un soneto de Góngora». MEC, 1983, pp. 103-117, la cita en p. 113.

44.– Romarís, (ed. cit., p. 114). El autor cree que la frecuencia del sustantivo, el llamado estilo nominal, genera en la mayor parte del soneto un dinamismo negativo que resulta muy significativo.

45.– Garay Suárez Llanos, Jesús de. «Lo barroco, según Eugenio d'Ors», en *Comentario de textos literarios. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*. Madrid, Síntesis, 1997, pp. 181-201, la cita en p. 194.

que solo es calibrada por la percepción del docto»⁴⁶, inventa nuevas formas a partir de tópicos clásicos heredados. El resultado es una lengua poética que subvierte con la forma el contenido de la palabra. Su espíritu se asemeja al de un disidente⁴⁷ que penetra en lo desconocido con el objetivo de desprenderse de la herencia recibida (el idealismo renacentista). Su talento modifica la realidad mediocre y deja una estela renovadora, que de por sí constituye un gran descubrimiento⁴⁸ y un logro notable. La erudición gongorina transforma la lengua en «algo ni del todo ajeno ni del todo propio, en una fascinante y familiar extrañeza»⁴⁹. En fin, en este soneto, el gran poeta empieza a prefijar la creación de un idiolecto capaz de unir la herencia clásica con el misterio que encerraban los elementos de la naturaleza, que aquí parecen doblegarse a la imagen de la dama. La forma de la belleza descansa en la luz que irradia la palabra y que se transmite gracias a un andamiaje colorista y sonoro. El soneto que nos ocupa se encuentra al comienzo de un camino a través del cual la palabra se va perfeccionando hasta alcanzar inagotable profundidad. La forma de la belleza sería resultado de un proceso complejo que origina unos versos en los que cada elemento se constituye en composición artificiosa del ingenio⁵⁰. Un ingenio juvenil, que ya mostraba una actitud desafiante y claramente experimental en su refinada retórica. La palabra poética en Góngora sorprende porque es capaz de dar vida, tal como sugiere Heidegger, para quien un poeta es aquel que «experimenta la labor poética en el sentido de una misión hacia la palabra como fuente del ser»⁵¹. Claro está que el verdadero poeta ha de ser receptivo y saber escuchar, porque hacer poesía «aún no significa saber»⁵². En fin, nuestro autor amplía y conduce el repertorio poético hacia su sustancia originaria. En nuestro soneto, la magia de la naturaleza es el atuendo literario que envuelve la descripción de la mujer. El poeta exige silencio para revelar el secreto de la palabra, que, a pesar de la humildad de su ruego (*oye piadoso*), suena abrupta en los versos finales (*tus himnos canta/tus virtudes reza*). Encuentra cobijo en la musicalidad de sus versos y en su laberíntica armonía descubre la esencia del sonido poético que «crece desde la tierra»⁵³ y

46.– Roses, Joaquín. «La magnitud estética de Góngora». *Góngora. La estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, 2012, pp. 101-107, la cita en p. 104.

47.– Roses, (ed. cit., p. 105).

48.– Yoshida, Saiko. «Concepto de la vida en Góngora: una orientación del desengaño barroco». *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, pp. 393-401, la cita en p. 400. La autora entiende que la sensibilidad barroca del vate andaluz le hace sentirse decepcionado de su entorno vital, pero ese desengaño evoca soledad, no para menospreciar lo real sino para valorar la realidad desde su propia perspectiva.

49.– Blanco, Mercedes. «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca». *LECTURA Y SIGNO*, 5-1, (2010), pp. 31-68, la cita en p. 37. Góngora no hace una mera paráfrasis de los clásicos, sino que se va desentendiendo del modelo para concebir su propio idiolecto poético.

50.– Mercedes Blanco en su libro *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, 2016, recoge el pensamiento de Gracián acerca de la agudeza como metáfora arquitectónica de «asuntos y conceptos», p. 98. Naturalmente, todo gira alrededor de la técnica compositiva del poeta cordobés: «Los conceptos se colocan, pues, cada uno en su lugar como las naves o las alas en la planta de un edificio, como los pilares entablamentos, cornisas y vanos en una fachada, o como las pinturas o relieves en un ciclo decorativo», p. 99.

51.– Banush, Susanne. «Heidegger y el conocimiento apofántico de la realidad a través del signo poético», en *Investigaciones Semióticas IV*, vol. 1. Madrid Visor Libros, 1992, pp. 21-25, la cita en p. 22. La autora defiende la idea de Heidegger de que el signo poético es el signo por excelencia, el signo puro, capaz de revelar la verdad del ser en su existencia. El poeta sería entonces un visionario y la persona más cercana a la verdad del ser.

52.– Banush, Susanne, «Heidegger...», ed. cit., p. 23

53.– Banush, Susanne, ed. cit., p. 23

se eleva al cielo. El cordobés recurre a la evocación sonora que transmite el ritmo pausado y solemne del endecasílabo, que él sabe explotar como pocos. Aunque la sintaxis gongorina quiebra a veces la melodía del verso (aquí aún no de forma violenta), lo que más prevalece es el lenguaje preciosista que recrea visualmente la percepción subjetiva del modelo clásico. El *claro sol* y las *cimbrias de oro* proyectan su brillo de forma intensa, el verde tiene un uso pleonástico en la *esmeralda fina*, y junto con el *blanco nácar* se insertan en la soberbia escultura de la diosa que descansa sobre un pedestal, envuelta en una sublime y marmórea soledad. Góngora invita a imaginar la forma de la belleza como un personaje femenino en el que se manifiesta el inmenso poder de la naturaleza. La excelencia poética de nuestro poeta se halla en la inteligencia con que analiza la herencia del pasado, algo que ya en su siglo alabaron quienes dieron cuenta de su «excepcional agudeza y su inagotable caudal de conceptos»⁵⁴. Porque Góngora es tan conceptista como Quevedo, y nadie mejor que él para representar lo que el conceptismo tiene «de más sustentable, de más complejo y de más ambicioso»⁵⁵. La forma de la belleza en esta composición está revestida de una retórica que atrae la mirada y el oído mientras retiene un punto de extravagancia que la convierte en excepcional.

54.– Blanco, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, ed. cit., 2016, p. 74.

55.– Blanco, Mercedes, ed. cit., 2016, p. 74.

Bibliografía

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1979.
- ALONSO, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970.
- . *Obras completas*. Madrid, Gredos, vol. VI, 1978.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio. «La poesía en el siglo XVII» en Jesús Menéndez Peláez (coord.). *Historia de la literatura española. Renacimiento y Barroco*. León, Everest, 1999, vol. II, pp. 537-668.
- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel. «Góngora y Quevedo a la luz de la metáfora y del símbolo». *AISO, Actas V*, (1999), pp. 150-160. En Red: <www.cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/>.
- BANUSH, Susanne. «Heidegger y el conocimiento apofántico de la realidad a través del signo poético». *Actas del IV Simposio Internacional AES, 3-5 diciembre de 1990. Investigaciones semióticas IV*. Madrid, Visor Libros, 1992, vol. 1, pp. 21-25.
- BEDOYA, Esteban. «Aproximación a lo bello en Platón», *Ariel 9, Revista de Filosofía*, (2011), pp. 54-58. En Red: <<http://arielenlinea.wordpress.com/2011/12/54.platon.pdf>>.
- BLANCO, Mercedes. «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca». *Lectura y signo*, 5-1, (2010), pp. 31-68. En Red: <www.http://dianet.unirioja.es/ejemplar/253543>.
- . *Góngora o la invención de una lengua*. Universidad de León, 2016, 2ª edición revisada y aumentada.
- BODINI, Vittorio. *Estudio estructural de la literatura clásica española*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1971.
- CANCELLIERE, Enrica. «Dibujo y color en la *Fábula de Polifemo y Galatea*». *Actas X, AIH, (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, Coord. Antonio Vilanova, vol. 1, 1992, pp. 789-798. En Red: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_086.pdf>.
- DESAIVE, Jean Paul. «Las ambigüedades del discurso literario», eds. Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus, 2000, vol. 3, pp. 283-319.
- ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen, 2004.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*. Madrid, Editora Nacional, 1975.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia. «El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora. Dos reacciones ante el petrarquismo». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 27, (2009), pp. 75-88. En Red: <<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3284263.pdf>>.
- GARAY SUÁREZ-LLANOS, Jesús de. «Lo barroco según Eugenio d'Ors». *Comentario de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Ángel Garrido*, eds. Esteban Torre y José L. García Barrientos. Madrid, Síntesis, 1997, pp. 181-201.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita. «La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente». *Creneida*, 2, (2014), pp. 375-390. En Red: <<http://www.creneida.com/app/download/14726221>>.
- GARCÍA LORCA, Federico. «La imagen poética de don Luis de Góngora», s/n, 2010. En Red: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/155302.pdf>>.
- GÓNGORA, Luis de. *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Castalia, 1969.
- HAUSER, Arnold. *El manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid, Guadarrama, 1971.
- . *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid, Guadarrama, 1975.
- HOCKE, Gustav René. *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid, Guadarrama, 1961.
- JAMMES, Robert. «Los sonetos amorosos de Góngora». *En torno a Góngora*, ed. Ángel Pariente. Madrid, Editorial. Júcar, 1987, pp. 284-307.
- . *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, Castalia, 1987.

- MANERO SOROLLA, M^a Pilar. «El retrato femenino en la poesía medieval castellana. Cánones retóricos y rasgos poéticos». CSIC, *Anuario de Estudios Medievales*, 29, (1999), pp. 547-560. En Red: <<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/>>.
- MATA INDURÁIN, Carlos. «Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo* de fondo». *RILCE*, 27-1, (2011), pp. 119-143. En Red: <<http://www.dadun.unav.edu/handle/10171/29117>>.
- MICÓ, José M^a. *Para entender a Góngora*. Barcelona, Acantilado, 2015.
- MOLINA BAREA, M^a del Carmen. «Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UNAM*, 26, (2014), pp. 99-122. En Red: <<http://www.revistas.unam.es/anuario.es/anuario/article/viewFile/5761/6207>>.
- OROZCO, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1975.
- PARDO, Aristóbulo. «Tres modos de acercamiento a la belleza femenina en la poesía del marqués de Santillana». *THESAURUS*, XXII-3, (1967), pp. 401-426. En Red: <<http://www.cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf>>.
- RIVERS, Elias, L. (editor). *Poesía lírica del Siglo de Oro* Madrid, Cátedra, 1981.
- ROBLES, Mireya. «Antirrealismo en la poesía de Góngora». *THESAURUS*, XXXI-2, (1976), pp. 273-287. En Red: <http://www.cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/31/TH_31>.
- ROMARÍS PAIS, Andrés. «Comentario de un soneto de Góngora». *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a J.M. Blecua Teijeiro por los profesores de Enseñanza Media*. Coords. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe Pedraza Jiménez. Ministerio Educación y Cultura, 1983, pp. 103-117. En Red: <<http://www.redined.mecd.gob.es/xmlui/bistream/handle>>.
- ROSES, Joaquín. «La magnitud estética de Góngora» en *Góngora. La estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*. Coord. Joaquín Roses, 2012, pp. 101-107. En Red: <<http://www.bne.es/export/sites/es/micrositios/exposiciones/Gongora/resources/img/gongora>>.
- SMITH, C.C. «La musicalidad del Polifemo». *Revista de Filología Española*, XLIV, n^a ½, (1961), pp. 139-166. En Red: <<http://www.revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php>>.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. *La renovación poética del Barroco*. Madrid, Ed. Cincel, 1981.
- TAINÉ, Hyppolyte Adolphe. *Filosofía del arte*. T. III, www.elaleph.com, Editor, 2000. En Red <<http://www.iee.unsi.educa/librosgratis/gratis/arte3.pdf>>.
- WAISSBEIN, Daniel. «Góngora y su dama. De nuevo sobre *De pura honestidad templo sagrado*» *Hypogrifo*, 4-2, (2016), pp. 375-389. En Red: <<http://www.hypogrifo.com.index/php/>>.
- YOSHIDA, Saiko. «Concepto de la vida en Góngora: una orientación del desengaño barroco». *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de AISO*. Coords. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, USC, 2008, pp. 393-401. En Red: <<http://http://minerva.usc.es/xmlui/bistream/>>.

