

EL RAYO Y EL ÁGUILA: VERDADES Y ABSTRACCIONES EN UN SONETO DE GÓNGORA

Joaquín ROSES
Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba
14071 Córdoba
fe1roloj@uco.es

*Para Antonio Carreño,
por su tesón y atrevimiento,
por su sabia elección final.*

UN SIGLO DE INVESTIGACIÓN FILOLÓGICA SOBRE GÓNGORA, que incluyó una rehabilitación interesada de su figura¹ y un espectro sumamente diverso de interpretaciones, no ha sido tiempo suficiente para descartar ciertos tópicos sobre su poesía, sino que quizás ha contribuido a su cicatrización irreparable. El ejercicio metódico de refutación de las inercias derivadas del siglo XIX propició un abandono apresurado de ciertas cuestiones pendientes y su consecuente enmascaramiento por otras inercias del siglo XX. Durante muchos años, se repitieron mecánicamente los procedimientos interpretativos sancionados tan sólo por coincidir con las escuelas cultural y políticamente dominantes. A finales del siglo pasado, el reducido círculo claustrofóbico de los gongoristas se amplió con desmesura, desparpajo e imprudencia. De la inercia se pasó a la inepticia.

Hace más de cien años se desprestigiaba a Góngora por incomprendible, lo que ocasionó que la principal directriz crítica del siglo XX fuera trabajar con denuedo en el esclarecimiento literal de su poesía. Se trazó de ese modo una avenida saturada de luces que dejaba al margen escondidas sendas, necesarios espacios para la reconstrucción cabal y tal vez imposible de un legado universal, no reductible a las claridades ni sometido a las falsillas. Por todo ello no debe extrañarnos que hoy, cuando se debate sobre la existencia de la literatura universal y sobre el canon de la misma, se llegue a conclusiones que coinciden paradójicamente con los postulados de hace más de cien años, como si toda la investigación y crítica del siglo XX hubiera sido un trabajo baldío. Es lo que sugiere Jordi Llovet en una nota de periodismo cultural

cuya conclusión, pese a su carácter generalizador, suscribo por su intención polémica y además ratifica plenamente estas reflexiones:

Uno ya no puede fiarse de las listas de libros más vendidos (antes al contrario, suelen ser los libros que no deben leerse); y será preferible con vistas al futuro de nuestra concepción de lo que es o deba ser literatura universal atender, sobre todo, a los valores de orden formal –y, como su sombra, también los valores cívicos y morales– de todo producto literario. Que un libro se haya traducido a cincuenta idiomas o que haya sido leído por millones de lectores, en el fondo tampoco le confiere hoy a ese libro categoría literaria universal: entonces no entrarían en el canon, ni por asomo, ni Góngora ni John Donne ni Mallarmé, por poner sólo tres ejemplos de monstruos literarios que casi nadie ha leído ni ha entendido jamás. (22)

Como todo espíritu genial, Góngora es rebelde a las clasificaciones. Contra los tópicos, ya Luis Cernuda, con su fructífera disidencia, y algunos investigadores de mediados del siglo xx supieron rechazar o matizar la idea de un Góngora rutilante, de pureza absoluta y casi extraterrena, a la que iba asociada su marmórea perfección y supuesta insensibilidad.² Era el concepto construido por el Veintisiete, porque se acomodaba a una faceta de su estética y porque formaba parte de una operación de conquista de un espacio cultural. No hay mejor campo de estudio de estas falsedades que los sonetos, con los que dará la lección que luego daría Picasso al mundo, porque Góngora es un Picasso del siglo xvii. Esa lección consistía en demostrar hasta qué punto dominaba las destrezas técnicas en su período de formación, con qué habilidad había leído a los clásicos latinos e italianos para romper después, para variar más tarde, dentro de un tipo de composición tan cerrada, la férrea estructura y leyes del soneto. La variedad temática en ellos es inagotable, pero lo más novedoso es el ejercicio de la variedad estilística, compositiva, tonal, genérica y enunciativa, pues comienza ejecutando la doctrina renacentista de la imitación compuesta (*docta varietas*), casi al tiempo que, sin poder resistirse a la fuerza de su genio agudo y humorístico, parodia el petrarquismo o utiliza el soneto para vituperar ciudades como Madrid o Valladolid, o para introducir dramatizaciones y diálogos, o para atacar a diestro y siniestro con el látigo de su agudeza y poner en funcionamiento su potro de tormentos en las sátiras y las burlas. Ya en un artículo sobre la poesía de Cervantes, escrito en 1962, un poeta y crítico nada convencional como Cernuda calificó a Góngora como el más ilustre sonetista de nuestra lengua (2002: 700).

Aunque menos conocidos que los prodigados en las antologías, el poeta de Córdoba escribió sonetos donde se exhibe en clave de intenso poeta moral. Como la carrera eclesiástica era una de las vías económicas para las familias de la mediana nobleza, se ha dicho a menudo que la vocación religiosa de Góngora no era firme. Verdad y exageración interesada se conjugan

parcialmente en esa creencia, pero ello no justifica los reparos por falta de pulso poético en su poesía religiosa o en sus referencias a motivos sacros.

He querido, por esa razón, dedicar estas páginas a un soneto que representa bien lo que Góngora entiende por verdades hondas y mentiras de la ficción, dicotomía que sustenta una de las cuestiones críticas pendientes sobre la poesía de Góngora, la cual, como la pintura de Velázquez, y pese a reiteradas simplificaciones de artificiosidad y modelización excesivas, entronca con la tradición del realismo como constante estética.

El soneto, que reproduciré mucho más adelante, aparece en el manuscrito Chacón (tomo 1: 39) con fecha de 1620 y comienza del siguiente modo: “Ave real de plumas tan desnuda”. Son pocos los manuscritos que lo recogen, y en cuanto a los impresos del siglo XVII fue publicado en la edición Hoces y sus derivadas, así como en el segundo tomo de las obras de Góngora comentadas por Salcedo Coronel.³

A pesar de su atractivo, que pretendo demostrar, este soneto no es seleccionado en las antologías más difundidas y, aunque es comentado brevemente en el temprano estudio de Brockhaus (1935), no es abordado ni por Dámaso Alonso (1984), ni por Orozco (2002), ni por Jammes (1987). Gianna Carla Marras es quien le dedica más páginas.⁴ Es uno de esos difíciles y a la vez fascinantes sonetos de Góngora, soberbios desde su construcción sintáctica y arquitectura retórica hasta la espiral asombrosa de su exégesis.

El epígrafe, “En la muerte de un caballero mozo”, procede del Chacón (tomo 1: 87) y aclara poco. Salcedo Coronel casi lo copia y añade que “parece que se escribió en la muerte de algún caballero, mozo, y galán” (764). Uno de los traductores de Góngora al inglés, Mack Singleton, propone “que podría referirse al mismo suceso, en tono serio, que” el soneto que comienza “Tonante monseñor, ¿de cuándo acá...?”, según señala Ciplijauskaitė (428). Esta posible conexión nos obliga a detenernos, antes de nada, en este último soneto:

Tonante monseñor, ¿de cuándo acá
fulminas jovenetos? Yo no sé
cuánta pluma ensillaste para el que
sirviéndote la copa aun hoy está.

El garzón frigio, a quien de bello da 5
tanto la antigüedad, besara el pie
al que mucho de España esplendor fue,
y poca, mas fatal, ceniza es ya.

Ministro, no grifaño, duro sí,
que en Líparis Estéropes forjó, 10
piedra, digo, bezahar de otro Pirú,

las hojas infamó de un alhelí,
y los Acroceraunios montes no.
¡Oh Júpiter, oh tú, mil veces tú!⁵

Aunque en el manuscrito Chacón lleva por título “A Júpiter”, que aparece como el receptor interno del soneto, se habla de la muerte de un noble, y en nota aclaratoria al segundo cuarteto leemos: “Don Miguel de Guzmán, hijo del duque de Medina Sidonia, a quien mató un rayo” (tomo 1: 87). Los epígrafes de otros testimonios aclaran que el luctuoso suceso ocurrió en el campo entre Pastrana y Alcalá cuando el joven iba de caza, e incluso que el esclavo que lo acompañaba salió indemne y terminó convirtiéndose. El soneto está fechado en el año del accidente (1619) y también presenta lugares oscuros, pero a diferencia del de 1620 ha merecido diversas notas y comentarios que van desde unas pocas líneas a cuatro páginas: Millé (1154), Brockhaus (101), Alonso (448-50), Orozco (2002: 259-62), Jammes (1987: 211), Wardropper (217), Carreira (ed. 1986: 306-307).

Sobre el fallecimiento de este joven noble, los hermanos Millé anotan que “Lope de Vega aludió a lo mismo en una de sus cartas: ‘Aquí se ha sentido la muerte de don Miguel de Guzmán, por ser de enfermedad que no entienden los médicos: murió de un rayo, aunque vuelva a decir Góngora: Huélgome en cuanto a Tello’”;⁶ sugieren luego que esta desgracia fue objeto de un certamen en alguna academia literaria, y añaden la noticia de que Paravicino dedicó dos sonetos al asunto⁷ y Bartolomé Leonardo de Argensola otro.⁸

Ya Salcedo Coronel señaló que Góngora procedía “mezclando con las veras de tan grave asunto lo burlesco de su estilo” (625). Mucho después, Carreira (1998: 182) nos recuerda que este tratamiento burlesco de los temas elegíacos fue denominado por Lázaro Carreter “elegía culticómica”.⁹ A ello contribuye el uso de las rimas agudas, como explicó tempranamente Brockhaus (101), y la secuencia vocálica completa y ordenada (á – é – í – ó – ú) en las mismas rimas, por lo que “el artificio está llevado en orden perfecto y es especialmente eficaz”, según detectó Alonso (450), quien señala también la semejanza en procedimientos de hibridación con la *Fábula de Píramo y Tisbe* (449). Orozco, por su parte, destaca, sobre todo en los tercetos, el “sentido ornamental con que Góngora maneja la erudición” (2002: 261).

Será Robert Jammes quien aporte un nuevo dato y ofrezca otras reflexiones dignas de atención, al explicar en una nota que

[e]ste soneto no puede ser considerado como la expresión espontánea del pésame de don Luis; tampoco está destinado a una ceremonia oficial de carácter religioso: tanto en un caso como en otro hubiera sido una actitud indecente, dado su carácter burlesco. En realidad, como ya lo había presentido Millé [...], este soneto fue propuesto

verosímilmente a una academia literaria (sin duda la de Madrid); esta hipótesis está confirmada por la dedicatoria de *La villana de Getafe*,¹⁰ en la que Lope de Vega presenta en los siguientes términos el soneto que él mismo escribió con este motivo: “Júntanse a concilio poético ciertos que hablan siempre en versos [...]. Y en esta junta, o digamos Ateniense Liceo, llegó un soneto mío al rayo de aquel generoso caballero, tan desdichado como ilustre, que decía así [...]. (1987: 211)

Se ratifica así la primera impresión de Millé, e incluso más tarde se intenta reconstruir esa velada literaria con la aportación de otros nombres, Sebastián Francisco de Medrano y Francisco López de Zárate (Carreira ed. 1986: 306).¹¹

Donald McGrady, en un trabajo del año 1989, tras mencionar brevemente algunas de estas aportaciones, denunciaba que seguía “en pie el problema de su interpretación global” (399). Para resolverlo proponía vincular el soneto de Góngora a los dedicados al mismo asunto escritos por otros autores y, la novedad derivada de la sugerencia de Singleton, con el soneto fechado por Chacón en 1620 y que comienza “Ave real...”. Su interpretación de “Tonante monseñor...” se deriva de la homosexualidad del joven Miguel de Guzmán, lo que puede confirmarse en los sonetos burlescos escritos por otros poetas. Para explicar el doble tratamiento (grave y jocoso) con que los diversos autores abordan el asunto, hace entrar en juego el soneto gongorino de 1620 y termina reconstruyendo, más o menos, una secuencia cronológica en la que los sonetos graves habrían sido leídos en una velada literaria en Madrid y los jocosos habrían corrido clandestinamente poco después. Esto revela que no ha leído con atención a Jammes, aunque lo cite, o que decide contradecirlo abiertamente, ya que si Jammes postula la lectura en academia de los sonetos jocosos McGrady defiende todo lo contrario. Este punto es decisivo, por cuanto la perspectiva que adoptemos resulta esencial para el establecimiento de una secuencia cronológica. Para mantener su teoría McGrady propone incluso rectificar la fecha de Chacón para “Ave real” y antedatarlo en 1619, ya que su hipótesis es que “Tonante monseñor” fue escrito después del soneto de Lope.¹² Sus conclusiones finales son decepcionantes: “Los prejuicios del Siglo de Oro contra la homosexualidad explican las redacciones satíricas; el acato ante el poder de los grandes, en cambio, explica los arreglos laudatorios” (410). Pero, con todo, lo más llamativo es que, tras dedicar varias páginas a analizar los sonetos de Lope de Vega, Bartolomé Leonardo de Argensola, Fray Hortensio Félix Paravicino, Sebastián Francisco de Medrano, Francisco López de Zárate y un anónimo aragonés, despacha en un párrafo que contiene algún que otro error el magnífico soneto de Góngora del año 1620, pese a que lo reproduce en el apéndice al final de su artículo.¹³

A todo este recorrido analítico e interpretativo sobre el soneto jocoso, quisiera añadir varias observaciones propias. Todas tienen que ver con el predominio de italianismos en el soneto “Tonante monseñor...”. Justifica McGrady su hipótesis, no descabellada, de la homosexualidad de Miguel de Guzmán con el apoyo en la misma línea de los textos burlescos de otros autores, con la referencia a Ganímedes, con la metáfora del alhelí y, sobre todo, con el uso de los italianismos, ya que “para los españoles del Siglo de Oro, el ser italiano equivalía a ser sodomita” (402). Dejando al margen el abuso y la extrapolación del estudio de Miguel Herrero García sobre las ideas de los españoles del siglo xvii, quisiera centrarme en refinamientos más textuales.

En el primer verso, Góngora utiliza la palabra “monseñor”, italianismo que como afirma McGrady ratifica su hipótesis, pero que no debe hacernos olvidar el contexto eclesiástico del término, con lo cual, y como sucede siempre en el poeta cordobés, se amplían las sugerencias referenciales, que sólo podrían ser confirmadas por un estudio de orden histórico sobre las relaciones afectivas del propio Miguel de Guzmán. Más interesante es el uso plurisignificativo del italianismo “joveneto”, que McGrady sólo entiende en su primera acepción, pero que, sin que ningún crítico lo haya dicho hasta ahora, contiene otro concepto chistoso, pues remite al término “Jove”, ya empleado por ejemplo en el muy inferior soneto de Sebastián Francisco de Medrano.¹⁴ De ese modo, “joveneto” vendría a significar no sólo jovencito, sino que al ser una derivación del nombre propio “Jove” (Júpiter) implicaría también el concepto de derivación, sumisión o posesión sexual. En cuanto al término “Grifaño”, el único que da en la clave, aunque sin explicarlo, es Carreira (ed. 1986: 307), cuando anota “grifaño: rapaz (ital.)”. Apoyándose en Salcedo Coronel, como sucederá en tantos casos, los críticos del siglo xx repetirán sin más reflexión las interpretaciones del comentarista, por ellos todos hablan del “grifo” (animal fantástico mezcla de águila y león) y apelarán a su capacidad raptora. Ello es cierto, pero el universo referencial debe ampliarse, una vez más, pues el italianismo grifaño (‘rapaz’) es una dilogía bilingüística, que como un rayo trifurcado¹⁵ nos remite tanto al animal mitológico (grifo) como al joven (rapaz) como al origen jupiterino del águila (ave rapaz o “rapante”, como anota Salcedo).¹⁶

* * *

Tras estos preliminares necesarios, es momento ahora de llegar al centro de la dificultad, al laberinto de la exégesis que provoca el soneto de 1620 (“Ave real de plumas tan desnuda”). Sin entrar en su vinculación con la velada literaria de 1619, que me interesa menos, creo que merece la pena analizar e interpre-

tar un soneto que, como he dicho, no ha sido seleccionado en las grandes antologías ni comentado por los notables gongoristas del siglo xx:

EN LA MUERTE DE UN CABALLERO MOZO

Ave real de plumas tan desnuda,
 que aun de carne voló jamás vestida,
 cuya garra, no en miembros dividida,
 inexorable es guadaña aguda,
 lisonjera a los cielos o sañuda 5
 contra los elementos de una vida,
 florida en años, en beldad florida,
 cuál menos piedad árbitra lo duda,
 no a deidad fabulosa hoy arrebatada
 garzón, que en vez del venatorio acero 10
 cristal ministro impuro, sino alado
 espíritu que, en cítara de plata,
 al Júpiter dirige, verdadero,
 un dulce y otro cántico sagrado.¹⁷

Determinar el tenor (término real) de la metáfora “ave real” (con todas sus explicaciones y calificaciones posteriores) es una de las claves, quizá la principal, para comprender el soneto. Las opciones son dos: el “ave real” es la muerte o el “ave real” es un rayo. Salcedo Coronel defiende la primera opción: “[e]n metáfora del Águila que robó a Ganimedes, habla de la muerte” (764). Mack Singleton, como recoge Ciplijauskaité, propone la segunda opción, ya que relaciona este soneto con el de 1619 a la muerte de Miguel de Guzmán alcanzado por un rayo, y ofrece la interpretación siguiente: “el ave real desnuda de plumas y aun de carne es el instrumento de muerte (guadaña) enviado por Júpiter: el rayo que ilumina el cielo y quita la vida al joven” (Ciplijauskaité, ed. 428).¹⁸ Estoy casi completamente persuadido a inclinarme por la segunda opción: sin excluir la primera, contiene más riqueza. Recordemos que el rayo, junto con la égida, es uno de los atributos de Zeus;¹⁹ ello es compatible con que sea un instrumento de la muerte, pero no la representación medieval de la vieja muerte con guadaña. Me inclino a pensar así por el análisis y la interpretación que siguen, pero también porque, creyente en la deliberada confusión gongorina y renegando de la luminosa claridad propugnada por el Veintisiete, afirmo que Góngora, al usar esta metáfora, aunque aludiera al águila, quiso que pensáramos en el águila, en la muerte y en el rayo, que nos confundiéramos con el águila, la muerte y el rayo, que dudáramos hasta ese extremo y mucho más allá, como justificaré en las siguientes páginas.²⁰

Desde el inicio, la primera impresión es que nos hallamos ante un soneto de gran dificultad sintáctica, cuya lectura total se nos revela como un continuado hipérbaton. Es sólo una apariencia, porque de lo que se trata realmente es de un soneto construido mediante una sola oración sintácticamente compleja. No es un hipérbaton global, aunque distintas cláusulas de esa gran oración de catorce versos contengan sobre todo anástrofes y algún que otro hipérbaton, concentrados en el primer cuarteto y el primer terceto, como sucede en los versos 1 (anástrofe), 2 (hipérbaton), 3 (anástrofe), 4 (anástrofe), 7 (anástrofe), 9-10 (hipérbaton), 11 (anástrofe), 13 (anástrofe). Por coherencia con mis críticas al desciframiento literal de radiante lógica y claridad, me niego a ofrecer una versión prosificada del soneto, lo que no ofrecería mayor dificultad, pero sacrificaría la dinámica de lectura propugnada por Góngora.

Las verdaderas dificultades son de orden semántico, como veremos pronto. Ello no excluye que, como en otros sonetos de Góngora, los obstáculos se inicien en la vertebración sintáctica, debido a los innumerables paréntesis y a las cláusulas subordinadas que afectan a las dos funciones sintácticas básicas: sujeto y predicado.²¹ Al tratarse de una sola oración compleja, ambas funciones se distribuyen con calculado equilibrio, ocupando los dos cuartetos el sujeto y los tercetos el predicado, con lo que obtenemos el siguiente esquema sintáctico básico: “Ave real (v. 1) no arrebató (v. 9) garzón (v. 10), sino alado espíritu (vv. 11-12)”. De modo que todo lo que sigue a las dos primeras palabras (“Ave real”) en los ocho primeros versos son calificaciones y explicaciones sobre el sujeto o sobre complementos sintácticos derivados de esas explicaciones sobre el sujeto, como es el caso de los versos 7 y 8, que se refieren a “vida”, complemento de la acción aniquiladora de la “garra”. La verdadera acción principal del sujeto (“Ave real”) no es comunicada sino hasta el verso 9 (“arrebató”), donde es modificada negativamente (“no”) y aplicada al implemento “garzón” (v. 10), para ser luego modificada adversativamente (“sino”) al objeto de ser aplicada al implemento “alado espíritu” (vv. 11-12). El resto de versos del soneto son de nuevas cláusulas subordinadas adjetivas casi simétricas derivadas de sendos implementos y regidas por dos verbos expresados en presente pero en distinto modo, a saber, “ministre” (v. 11), en subjuntivo, y “dirige” (v. 13) en indicativo: “garzón, que en vez del venatorio acero/ cristal ministre impuro” (vv. 10-11) y “alado/ espíritu que, en cítara de plata,/ al Júpiter dirige verdadero,/ un dulce y otro cántico sagrado” (vv. 11-14). Es muy llamativa la polivalencia funcional del sintagma “a deidad fabulosa” (v. 9), por cuanto puede interpretarse doblemente como objeto indirecto de “no arrebató” o como objeto indirecto de “ministre”.

Aunque parezca extraño, lo anterior son minucias interpretativas comparadas con los escollos semánticos que, como advertí antes, ofrecen más difi-

cultades. El soneto es un laberinto sintáctico, pero sobre todo semántico, entre cuyas numerosas figuras retóricas sobresale la dilogía y la antítesis y entre cuyos tropos brilla la metáfora audaz. El uso de estos recursos excede lo puramente significativo y afecta al sentido del poema, que se construye mediante dualidades semánticas en gran medida antitéticas derivadas del patrón conceptual “realidad/ ficción”. Ello permite establecer una exégesis del soneto basada en dichos conceptos. Por regla general, cada dualidad se formaliza, por tanto, en una antítesis; pero el mecanismo retórico es mucho más ambicioso, pues cada una de estas dualidades establece nuevas relaciones con otras, construyendo así una red de antítesis que contienen otras, como se comprobará en el análisis.

* * *

Ave real de plumas tan desnuda,
que aun de carne voló jamás vestida, (vv. 1-2).

El inicio del poema enuncia ya toda una declaración estética de la confusión anfibológica. El vocablo “Ave”, considerado aisladamente de las posteriores informaciones sobre su naturaleza, podría interpretarse, sin más, en su significado puramente denotativo, sin apelar a la mitología o a la metáfora (algo imposible en poesía, por otro lado). En cualquier caso, todo parece compliarse, para fortuna del arte de Góngora, con la elección del segundo vocablo, el calificativo dilógico “real”. Esta palabra es polisémica, por su derivación de dos latinas, (“regalis” y “res”). Procedente del primer étimo significa ‘perteneciente o relativo al rey o a la realeza’; es la lectura más lógica cuando forma parte del sintagma “Ave real”, por ser éste casi una lexicalización, aplicada sobre todo al águila. Pero existe una lectura más sugestiva, quizá menos lógica y más forzada, la que deriva del étimo “res” y tiene el significado siguiente: ‘que tiene existencia verdadera y efectiva’. Esta segunda posibilidad queda oculta en una lectura mecánica determinada no sólo por la casi lexicalización del sintagma “Ave real”, sino por los automatismos derivados del código literario. Para mayor complicación, el sintagma “Ave real” expresa tanto una apelación al código zoológico (ave real = águila) como al mitológico (ave real = Zeus).²² Con esa dilogía, desde la segunda palabra del soneto, se están oponiendo los conceptos de lo “real” y lo “ficticio”: si el ave es un águila es real, si se trata de un dios mitológico es fabulosa; y todo ello sin entrar en el ‘pequeño detalle’ de que ese dios mitológico adopta el disfraz de un águila. El lector de Góngora, acostumbrado a sus equívocos y anfibologías deliberadas, puede por tanto pensar en un ave verdadera, en un ave marcada por los signos de la realeza (águila) o en un dios (Zeus). ¿Qué más podría ser?, ¿qué criatura del

cielo puede ser denominada en clave metafórica “ave real”? Siendo todo lo anterior a un tiempo, sin ningún tipo de violencia a las restricciones semánticas del propio texto, el “ave real” puede ser también un “rayo”, un ave que tiene existencia verdadera y efectiva, como para matar a un caballero mozo; y todo ello, también, sin entrar en el ‘pequeño detalle’ de que el rayo es uno de los atributos de Zeus.²³ De modo que estamos ante una complicada metáfora pura en la que el término metafórico es plurisignificativo, ya que podría aludir a varios términos reales (el uso de esta última palabra no es una ocurrencia). Incluso si optamos por que sea un rayo, la anfibología persiste: el rayo es algo nada mitológico sino verdadero y efectivo, pero también es algo no real sino propio de la realeza de la fábula, que lo denomina “ave”. Dicho de otro modo, y con soberbia confusión: aunque es real no es un ave verdadera, pero sí comparte alguna de las cualidades del ave, porque ocupa el cielo y, en cierto modo, vuela; es real porque no es mitológica, no es real porque su proceso de metaforización es fabuloso.

Hasta aquí tan sólo dos palabras. Las siguientes del soneto parecen ratificar una hipótesis (rayo) que, insisto, no excluye la lectura convencional (águila), en la que término metafórico y real coinciden o, más que metáfora, se trata de una simple perífrasis por alusión mitológica (demasiada pobreza y sencillez para Góngora).²⁴ Tras el calificativo “real”, la segunda información sobre la naturaleza del ave es que está desnuda de plumas y de carne (el rayo, pura energía esencial, carece de ambos atributos, ni plumas ni carne). Esa descripción puede hacernos pensar en la representación clásica de la muerte (esqueleto), que por la aparición de la palabra “guadaña” más adelante (v. 4) ha determinado sin más oposición la lectura desde Salcedo Coronel hasta los poquísimos intérpretes del siglo xx. Pero nadie parece haber reparado en la restricción semántica que a esa interpretación impone la existencia de la forma verbal “voló” (v. 2), verdadera bisagra que une el ámbito del término metafórico (“ave”) y el metaforizado (“rayo”) y que en ningún caso, que yo sepa, puede ser aplicado a la representación clásica de la muerte.

En estos dos primeros versos, se formaliza, además, una pareja de dualidades antitéticas: “desnuda”/ “vestida” y “plumas”/ “carne”. Estas oposiciones funcionan falsamente, en el nivel de las palabras aisladas, como pareja de antítesis cruzada, ya que desnuda ≠ plumas y vestida ≠ carne. Quizá una lectura apresurada identificaría “desnuda” con el concepto de “realidad” y vestida con el de “ficción” o “artificialidad”; del mismo modo, “plumas” sugiere el concepto de “artificialidad” u “ornato”, mientras “carne” apela a la “realidad” o “esencialidad”. En el trayecto, siempre móvil, del proceso de lectura es legítimo llegar a esa remate, pero sobre esa interpretación poco operativa hay que sobreponer otras. La presencia del modificador “jamás” (v. 2) determina

que el sintagma “desnuda de plumas” cumpla la misma función semántica y esté en el mismo nivel de analogía conceptual y no antitética que “jamás vestida de carne”. Ambos sintagmas son metáforas del rayo, ave sin plumas y sin carne. Los dos versos, para mayor coherencia, corresponden al ámbito de lo real y verdadero (lo desnudo) frente al ámbito de lo ficticio, fabuloso, falso, artificial o, si queremos, poético (lo vestido).

* * *

cuya garra, no en miembros dividida,
inexorable es guadaña aguda, (vv. 3-4).

Hablemos ahora de la “garra”. Los versos 3-4 nos indican que la garra, no dividida en miembros, es (‘sirve de’) inexorable guadaña aguda. Como he repetido varias veces, los pocos críticos que han mencionado este soneto (Marras 102, 185; McGrady 405) se han limitado a copiar el comentario de Salcedo Coronel (1644), quien, impelido por la fuerte presencia de la palabra “guadaña”, interpreta la totalidad del conjunto metafórico (“Ave real...”), que he explicado previamente, asignándole el término real “Muerte”. Con ello, el arranque de este soberbio soneto pierde toda su grandeza. Dicha exégesis, perpetuada durante varios siglos, se fundamenta en dos errores: el primero, ya señalado antes, consiste en no haber detectado la pertinencia de la forma verbal “voló”, que si bien puede aplicarse al ave (término metafórico) no se corresponde a ninguna acción de la Muerte (término real); el segundo, quizá más grave, se deriva de una incorrecta interpretación de la forma verbal “es”, que debe ser leída como cultismo léxico, con el sentido de ‘sirve de.’ En la exégesis que propongo, el ave real es el rayo y la garra es su extremo o punta, que (“no en miembros dividida”) tiene forma de guadaña y cumple con su función (‘sirve de’) de segar la vida. Contra Salcedo y los demás, ni el águila ni su garra son una representación clásica de la muerte. Góngora ofrece una imagen más audaz, una representación nueva y voladora de la muerte: el rayo. Con estos cuatro exigentes versos, Góngora se distancia de lo fácil, pero también de las dificultades del humanismo filológico codificado: de la zoología, de la mitología, de la iconografía y, por supuesto, de la propia poesía. Un cuarteto que, rezumando literatura, resume la derrota del águila de la ficción frente al rayo de la realidad; la batalla perdida de un disfraz hecho de plumas, carne y garra diversificada del águila frente a la desnudez del rayo con su simple y único extremo, que (en un nuevo guiño irónico al ornato) es calificado con dual adjetivación como guadaña inexorable y aguda, a la coherente altura de la propia agudeza gongorina.

Memoricemos este prodigioso cuarteto, porque las metáforas y dualidades que lo constituyen pueden ser transformadas y consideradas como un todo único, también, cuando proyectamos la búsqueda de dualidades conceptualmente antitéticas que forman una red hacia el cierre del soneto. Como han señalado los comentaristas, el sintagma “Júpiter verdadero” (v. 13) es una metáfora de “Dios”.²⁵ En su penúltimo verso, el soneto nos ofrece, circularmente, identificaciones muy llamativas: “real” (v. 1) [en la acepción de mi exégesis] = “verdadero” (v. 13), una analogía complicada y enriquecida por la de los sustantivos “ave” (v. 1) = “Júpiter” (v. 13), sustentada en el código mitológico. Más falsedades. Todas las formas de la artificiosidad inicial (el ave que es águila que es Júpiter, e incluso que es rayo, nueva metáfora artificial basada en el campo de lo natural); todas esas formas de la fabulación son radicalmente superadas por el imperio de lo real, en el sentido de verdadero: “Júpiter verdadero” (Dios). Los lectores exigentes arriesgamos que todos los conceptos iniciales pueden ser resumidos en uno solo: el concepto de rayo, que, en un nuevo giro, se convierte, siendo una construcción sumamente artificial, en representación natural de Dios, en instrumento de su fuerza y dominio.²⁶

Quizá esta explicación simplifique demasiado, con el innoble propósito de evitar lo que se ha llamado, con abuso, defecto y exceso en la interpretación de Góngora (Carreira 1998). Pero lo cierto y la prueba de la grandeza de Góngora es que en el mismo proceso de lectura todas estas posibilidades de interpretación asaltan simultáneamente al lector sensible, no sé si a los lectores positivistas. Frente a los exegetas de la claridad, que convierten la obra de Góngora en algo muy alejado de la caótica realidad, todas las opciones interpretativas (y ninguna de ellas disparatada) se contienen en esos versos y propician el placer de “exprimir las correspondencias”, a la par que nos sumen gozosamente en la confusión. En este soneto, tras el análisis parcial del primer cuarteto y las conexiones con el verso 13, sorprendemos un sistema de disposición conceptual dual y cruzada, nada sistemático sino presidido por una confusión intencionada: el rayo es natural y artificial a un tiempo, como Dios y el universo.

* * *

lisonjera a los cielos o sañuda
contra los elementos de una vida, (vv. 5-6).

Las claves interpretativas de estos versos, comienzo del segundo cuarteto, son varias: continúan las descripciones en cláusulas subordinadas y el poeta sigue optando por la disposición dual antitética (“lisonjera”/ “sañuda” y “cielos”/ “vida”). Se trata de una construcción similar a la de los dos primeros versos,

es decir, con un funcionamiento antitético falso, pues, en rigor, “lisonjera a los cielos” y “sañuda contra los elementos de una vida” son dos indicaciones complementarias y no excluyentes de las acciones y cualidades del “ave real” (rayo), aunque la conjunción disyuntiva parezca indicar lo contrario.²⁷ El rayo es tan agradable y deleitoso para el cielo como desagradable y doloroso para el joven que perderá su vida; posee simultáneamente ambas cualidades. Por otro lado, en conformidad con la antítesis conceptual “artificial”/ “verdadero”, la función del rayo en el cielo apela al ámbito de lo artístico, musical,²⁸ luminoso, ornamental y espectacular, mientras su función en la tierra lo hace al de lo real, oscuro, triste y verdadero.

Otro de los aspectos relevantes de estos versos es la prolongación de la anfibología inicial, por cuanto los dos adjetivos calificativos (“lisonjera” y “sañuda”), en su variación de género femenino, pueden ser aplicados principalmente, y por coherencia y elegancia sintáctica, al sustantivo “ave”, pero también, en una demostración más de la proliferación interpretativa, a los sustantivos “garra” o “guadaña”.

* * *

florida en años, en beldad florida,
cuál menos piedad árbitra lo duda, (vv. 7-8).

Los dos versos siguientes (vv. 7-8), englobados aún en la estructura sintáctica del sujeto de la oración de catorce versos, tienen por función la descripción, meramente física y externa, de la vida malograda, contra la que sañudamente se ha cebado el rayo. La construcción en epanadiplosis del verso 7 consolida mediante la repetición de la misma palabra (“florida”) el pertinaz empleo de las dualidades en un verso de perfecta bimetración cruzada: “florida en años” / “en beldad florida” (v. 7).²⁹ El caballero mozo se hallaba en el momento de su muerte en el florecimiento de su edad y de su belleza. Verso de aparente sencillez frente a los anteriores, pero que se complica y amplía el sentido de la dualidad con el verso 8, donde el propio carácter indeciso de la piedad sobre qué cualidad era menos florida, si la juventud o la belleza, se explicita en la última palabra, y central en el soneto, del v. 8: “duda”. La opción por este verbo es radical, intencionada y genial, por cuanto no sólo cumple una función de esclarecimiento del significado del propio hecho relatado (correlato), sino que engloba el propio universo de confusión, pérdida, laberinto y falta de distinción entre lo real y lo ficticio, que sustenta todo este magistral soneto (enunciado). Con extremo placer, dudamos entre el rayo y la mitología, entre la vida (y la muerte) y la poesía.

* * *

no a deidad fabulosa hoy arrebatada
 garzón, que en vez del venatorio acero
 cristal ministro impuro, sino alado
 espíritu que, en cítara de plata,
 al Júpiter dirige, verdadero,
 un dulce y otro cántico sagrado. (vv. 9-14).

Los tercetos recogen la estructura sintáctica correspondiente al predicado de esta larga oración de catorce versos. La primera palabra de los tercetos es “no” (v. 9). El ave real, que no es el águila sino un rayo, “no” “arrebatada” un “garzón” “a deidad fabulosa”³⁰ (Júpiter) para que “en vez” de cazar (“venatorio acero”) le sirva el néctar (“cristal ministro impuro”). Eso último no lo hace el rayo, porque eso fue lo que hizo el águila de Júpiter, que rapta a Ganimedes. Esas son las mentiras de la poesía, del pasado. Lo que sucede “hoy” (importante el adverbio del v. 9) es otra cosa.³¹ Lo que de verdad sucede (y por eso el agente es un rayo y no el águila) es que el rayo arrebatada el “alado/ espíritu” (vv. 11-12). Es impresionante aquí el uso del encabalgamiento versal y estrófico,³² que sugiere toda una violencia y una ruptura de fronteras entre tierra y cielo. Lo que sucede hoy es que este espíritu alado “dirige” a otro Júpiter (la elección de esta palabra, y no otra, complica y enriquece aún más el sentido), al “Júpiter verdadero” (Dios), sus cánticos dulces y sagrados en cítara de plata (v. 14).

El sistema de dualidades antitéticas sigue rindiendo en los tercetos. La más notable de todas es “Deidad fabulosa”(Júpiter)/ “Júpiter verdadero”(Dios),³³ en la cual los adjetivos son exactamente los mismos que vienen funcionando desde el comienzo del soneto y que se subsumen en los conceptos de “artificio”/ “realidad”. Esta dualidad antitética entra además en relación problemática con el sintagma inicial del poema “Ave real”, que como hemos demostrado incluye tanto a lo real como a lo fabuloso.

Dentro de ese esquema conceptual básico, se diversifican las dualidades: “garzón” (palabra mitológica y poética)/ “alado espíritu” (alma). Como en ramificaciones sucesivas, cada uno de los polos de la anterior dualidad se vuelven a dividir en sus funciones y atributos: El “garzón” deja el venatorio acero para ministrar (la forma verbal en modo subjuntivo “ministro” ratifica plenamente el carácter hipotético y fabuloso de este polo conceptual) el cristal impuro (“acero”/ “cristal” y “venatorio”/ “impuro”, nuevas dualidades conceptualmente antitéticas).³⁴ Por el contrario, pero en simetría con la duplicidad de funciones y atributos, el “espíritu alado” “dirige” (el modo indicativo del verbo, junto con la aparición de “hoy” antes es ilustrativo del polo de la

realidad) un cántico que es de doble calidad, pues engloba lo dulce y lo sagrado. Este final es majestuoso, porque resume a la perfección los dos ámbitos que explican el poema: lo ficticio o dulce propio de las mentiras de la poesía y lo real o sagrado propio de las verdades de la creencia en el más allá, refugio último, quizá, sentido más cercanamente y con menos distancia jocosa, para un viejo y juvenil poeta de casi sesenta años,³⁵ que escribe este soneto cinco años después de la publicación de la segunda parte del *Quijote*.

Contra las limitaciones ortodoxas de la lectura, a favor de la interpretación libre basada en la sensibilidad pero también en el conocimiento, he querido demostrar con mi exégesis de este soneto cómo un autor que ha sido siempre tachado de artificioso, de anfibológico y confuso, puede también desvelar con su propio arte el desprestigio del artificio y el valor sublime de lo verdadero.

NOTAS

1. A lo que yo apunté en dos páginas (4-5) de la “Introducción” de mi libro de 1994, sobre los errores estratégicos de la estilística y la lectura oblicua realizada por ciertos miembros del Veintisiete, debe añadirse ahora el contundente y razonado ejercicio de reconstrucción historiográfica e interpretación literaria elaborado por José Lara Garrido en su artículo de 2008.
2. Muy iluminadoras, a este propósito, son las tempranas reflexiones de Cernuda en sus notas inéditas “Góngora y el gongorismo” (1937): “Hoy, cuando tanta gente pretende hallar el sentimiento, o la pasión (como dicen), como algo inherente de por vida al escritor, en el impulso que guía sus palabras y no en las palabras mismas, Góngora suele ser tachado de frío. Y, sin embargo, es uno de los más apasionados poetas españoles” (145). Son conspicuos en este mismo sentido los numerosos estudios de Emilio Orozco y Robert Jammes. En el caso de este último, es una idea que recorre gran parte de su producción crítica y que puede documentarse más explícitamente en su breve nota del año 1997.
3. Véase la lista de manuscritos e impresos en la edición de Ciplijauskaitė, a los que hay que añadir los manuscritos rescatados por Carreira (1984) donde figura el poema.
4. Referencias dispersas y en ocasiones reiterativas al soneto en el estudio de Marras, con especial atención en las páginas 100-02 y 156-59.
5. Texto n.º 322 en la edición de Carreira (2000: 522), por donde cito.
6. Cita por Cayetano Alberto de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega* (652). Puede leerse la cita en la carta de Lope al Marqués de Celada, en *Epistolario de Lope de Vega*, tomo 4, 262. El *Epistolario I (1604-1633)* de Lope es más accesible ahora a todos en la edición de Antonio Carreño (2008), vol. 35 de la *Obra completa*, muchos de cuyos volúmenes lleva años editando en la editorial Biblioteca Castro de Madrid. La continuación del *Epistolario* está próxima a publicarse. Este Tello de Guzmán era el suegro del malogrado joven, como afirma Salcedo Coronel al hablar de don Miguel de Guzmán: “casado con la Condesa de Valverde, hija de Tello de Guzmán” (625).

7. Pueden leerse ahora en la edición de Francisco Javier Sedeño Rodríguez y J. Miguel Serrano de la Torre (Paravicino 170-71), y referencias generales en las páginas introductorias (101). También en el “Apéndice” del artículo de McGrady (412-13).
8. Este y otros sonetos de B. L. de Argensola se reproducen en el “Apéndice” del artículo de McGrady (411-12).
9. “[R]ecordaré el soneto ‘Tonante monseñor, de cuando [*sic*] acá/ fulminas juvenetos?...’ con el cual acometió el experimento frustrado de la elegía ‘culticómica” (117). Y más adelante: “Con ello afirmo que es plausible la hipótesis de una obra no adscribible a género alguno; el citado soneto de Góngora aparece, si no me engaño, como una invención aislada, a menos que decidamos clasificarlo en el *corpus* de las elegías; pero será de modo bien incómodo” (119).
10. Pueden consultarse estos preliminares a *La villana de Getafe* en Lope (1969: 1454-55). Edición aislada de esta comedia por Díez Borque (1996).
11. Ya habían sido señalados estos nuevos sonetos (uno de Sebastián Francisco de Medrano y dos de Francisco López de Zárate), junto a uno de un anónimo zaragozano, por Carreira en su artículo-reseña sobre la edición de Ciplijauskaitė (1984: 1025). Todos ellos se reproducen en el “Apéndice” (414-16) del artículo de McGrady.
12. En lo que no repara McGrady es que si los dos sonetos se refieren al mismo suceso de 1619, sería muy extraño que Góngora, que revisó el manuscrito Chacón y la datación de sus textos, no los fechara ambos en 1619. Existen, por tanto, dos posibilidades: a) que el soneto de 1620 se refiera a un suceso similar ocurrido a otra persona distinta; b) que Góngora hubiera querido volver poco después sobre el asunto, en clave completamente seria. Esta última posibilidad me atrae más que la primera.
13. En ese apéndice (410-16), además, se reproduce un segundo soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola y se añade otra versión del primero con el primer cuarteto diferente y algunas variantes en el resto de los versos.
14. “Jove piadoso fulminole luego” (v. 12) (McGrady 414).
15. “Serpiente trina” dirá Lope de Vega en su inferior soneto, aunque alude sin duda a “[l]os tres rayos de Júpiter [que] simbolizan el azar, el destino y la providencia, es decir, las tres fuerzas que intervienen en un devenir” (Cirlot 386).
16. “No rapante ministro: esto es, no Águila como la que robó a Ganimedes” (627).
17. Texto n.º 333 de la edición de Carreira (2000: 529), por donde cito.
18. La vinculación entre los dos sonetos es secundada por McGrady y se hace eco de ella Poggi en su traducción al italiano.
19. “Zeus es claramente el descendiente del dios indoeuropeo del Cielo y de los fenómenos celestes, que traía las lluvias y las nubes [...]. Era inicialmente el dios de la luz, del cielo sereno y del rayo [...]. Zeus presidía las manifestaciones celestes, provocaba la lluvia, lanzaba el rayo y el relámpago [...]. Los atributos característicos de Zeus son el rayo y la égida. El rayo le fue entregado por los cíclopes cuando los liberó y combatieron a su lado contra los titanes” (Gallardo López 58-59).
20. Para esta perspectiva en el estudio de Góngora, véanse algunos de los capítulos y determinadas notas a pie de página de mi libro del año 2007.
21. Interesantes observaciones al respecto en Marras 100-02.

22. Aunque algunas versiones del mito de Ganimedes señalan que el joven fue capturado por un águila enviada por Zeus, otras indican que fue el propio dios quien se transformó en águila para raptarlo. El águila, también, es una de las representaciones de Zeus.
23. La coherencia y la multireferencialidad gongorina se intensifican si consideramos que, en las primitivas versiones del mito, Ganimedes fue raptado por Zeus en medio de una tempestad (Gallardo López 441).
24. Esa lectura convencional, que se sustenta, a secas, en el mito del águila y Ganimedes, posee también sus ratificaciones histórico-literarias, según señaló Brockhaus (102) al recordar cierto pasaje de Marino. Pero, como sabemos, Góngora nunca se limita a proponernos una nueva versión del tópico, sino su transformación en un tópico híbrido.
25. Procede de Dante, *Purgatorio*, 6, 118: “O Sommo Giove”, muy imitado luego, como indica Ciplijauskaité (428).
26. “El rayo alado expresa las ideas de poder y celeridad” (Cirlot 386).
27. Este es un tipo de disyunción muy frecuente en Góngora.
28. La voz lisonjera es de constante aplicación al ámbito de la música. Este dato ratifica la exégesis que propongo, ave real como metáfora de rayo, ya que asigna cualidades sonoras, deleitosas y agradables, al rayo, en el espectáculo sonoro de la tormenta.
29. Marras pondera la contraposición de la luminosidad de este bimembre en quiasmo con la visión del ave real privada de plumas y carne (192).
30. Giulia Poggi, en su traducción al italiano de los sonetos de Góngora (355) señala en otros sonetos el uso de “fabulosa” en contraposición a “cristiana”, concretamente en los que comienzan “¡Oh de alto valor, de virtud rara” y “Lilio siempre real nací en Medina”, composiciones números 251 y 135 respectivamente de la edición Carreira (2000).
31. Sobre el uso del adverbio “hoy” que “rinvia al soggetto del mesagio” y que junto al inciso “dudo” (v. 8) constituyen los mínimos elementos lingüísticos autorreferenciales, véase Marras (50, 84). La exégesis que desarrollo en este trabajo (distancia de lo fabuloso y acercamiento a lo real) explica sobradamente el carácter aislado de este soneto y el empleo nostálgico de la mitología que a Marras (156) le resulta tardío para 1620.
32. Ya señalado por Brockhaus (102).
33. Marras (158) dedica algunas líneas a la contraposición de los dos registros conceptuales, el pagano y el católico.
34. Referencias a estos versos en Marras (158-59).
35. Ello puede corroborarse con otros sonetos posteriores, como los escritos en 1623, especialmente el final del que comienza “En este occidental, en este, oh Licio” (n.º 388 de la edición Carreira).

OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*. 1960. *Obras completas, 7: Góngora y el Gongorismo*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1984. 7-837.
- Brockhaus, Ernst. *Gongoras Sonettendichtung*. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus Verlag, 1935.

- Carreira, Antonio. "Los sonetos de Góngora a través de sus variantes: notas de crítica textual a propósito de la nueva edición". *El Crotalón* 1 (1984): 1007-52.
- . "Defecto y exceso en la interpretación de Góngora". *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998. 47-73.
- . "Góngora y su aversión por la reescritura". *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998. 179-200.
- Cernuda, Luis. "Cervantes, poeta". 1962. *Obras completas, Prosa I*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. 2.^a edición. Madrid: Siruela, 2002. 629-701.
- . "Góngora y el gongorismo". 1937. *Obras completas, Prosa II*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 1994. 137-47
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* [1969]. Barcelona: Círculo de Lectores, 1998.
- Gallardo López, M^a Dolores. *Manual de mitología clásica*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1995.
- Góngora, Luis de. *Antología poética*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Castalia, 1986.
- . *I Sonetti*. Ed. y tr. Giulia Poggi. Roma: Salerno, 1997.
- . *Obras completas*. 1932. Ed. Juan e Isabel Millé y Jiménez. 6.^a ed. Madrid: Aguilar, 1972.
- . *Obras completas, I*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- . *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*. 3 vols. Málaga: Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda, 1991.
- . *Sonetos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.
- . *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas. Recogidos por don Gonzalo de Hozes y Córdoba...* Madrid: Imprenta del Reino. A costa de Alonso Pérez, 1633.
- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. 2.^a ed. Madrid: Gredos, 1966.
- Jammes, Robert. *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987.
- Jammes, Robert. "La supuesta insensibilidad de Góngora". *Cuadernos del Sur*, suplemento cultural del Diario *Córdoba*. (24 de abril de 1997): 43.
- Lara Garrido, José. "Adiós al Góngora del 27". *La hidra barroca: varia lección de Góngora*. Ed. Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi. Sevilla: Junta de Andalucía, 2008. 321-32.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Sobre el género literario". *Estudios de poética (La obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1986. 113-20.
- Llovet, Jordi. "Meandros literarios". *Babelia* 842, (12 enero 2008): 21-22.
- Marras, Gianna Carla. *Il sonetto funebre in Góngora*. Nuoro: Solinas, 1984.
- McGrady, Donald. "Explicación del soneto 'A Júpiter' de Góngora, sobre la evidencia de otros ingenios". *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*:

- Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. Ed. Francisco Mundi Pedret. Barcelona: PPU, 1989. 397-416.
- Orozco, Emilio. *En torno a las "Soledades" de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*. Granada: Universidad, 1969.
- . *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica, 1984.
- . *Los sonetos de Góngora: antología comentada*. Ed. José Lara Garrido. Colección de Estudios Gongorinos, n.º 1. Córdoba: Diputación, 2002.
- Paravicino, Fray Hortensio Félix. *[Poesías completas]. Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*. Ed. Fco. Javier Sedeño Rodríguez y J. Miguel Serrano de la Torre. Málaga: Universidad, 2002.
- Roses Lozano, Joaquín. *Góngora: Soledades habitadas*. Málaga: Universidad, 2007.
- . *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Pref. Robert Jammes. Londres-Madrid: Tàmesis, 1994.
- Salcedo Coronel, García de. *Segundo tomo de las obras de D. Luis de Góngora comentadas... Primera parte*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1644.
- Singleton, Mack, trad. Luis de Góngora. *Fourteen Sonnets and Polyphemus*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975.
- Vega, Lope de. *Epistolario de Lope de Vega*. Ed. Agustín González de Amezúa. 4 vols. Madrid: Aldus, 1943.
- . *La villana de Getafé*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Orígenes, 1996.
- . *Obras escogidas. Teatro I*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1969.
- . *Prosa. Epistolario I (1604-1633)*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008.
- Wardropper, Bruce W., ed. *Spanish Poetry of the Golden Age*. Nueva York: Appleton-Century Crofts, 1971.