

Más allá de la oscuridad: las *Soledades* de Góngora y el pirateo del lenguaje épico durante la primera globalización moderna

Beyond Obscurity: Góngora's Soledades and the Pirating of Epic Language During the First Modern Phase of Globalization

MARK MINNES

Investigador Posdoctoral Asociado
Institut für Romanistik
Universität Potsdam
Am Neuen Palais 10. Potsdam, 14469. Alemania
markminnes@hotmail.de
Orcid ID 0000-0002-4017-0093

RECIBIDO: 19 DE FEBRERO DE 2018
ACEPTADO: 16 DE MAYO DE 2018

Resumen: En los últimos años, la crítica ha vuelto a enfatizar el vínculo de la escritura gongorina la épica y los subgéneros denominados "heroicos" (Mercedes Blanco, Jesús Ponce Cárdenas). Esta nueva perspectiva significa un cambio importante respecto a la recepción del poeta instaurada por la Generación del 27 y en particular por Dámaso Alonso. Limitándose a las *Soledades* de Góngora, el presente artículo explora las consecuencias de este nuevo paradigma, más allá de un Góngora puramente lírico. Metodológicamente, proponemos dejar atrás la dialéctica idealista o marxista de forma-contenido (la ideología de la forma de Fredric Jameson), por considerarla un enfoque anacrónico en el caso de Góngora. Sin embargo, encontramos un acercamiento filológico viable en el compromiso de la forma del temprano Barthes, que trata de esquivar la dialéctica de forma-contenido y volver a un gesto de escritura (*écriture*). La hipótesis del presente artículo sería, pues, que no se ha reflexionado suficientemente sobre el gesto de la escritura gongorina en las *Soledades*: una escritura que piratea el lenguaje épico.

Palabras clave: Luis de Góngora. Géneros literarios. Crítica y estilística. Semántica espacial. Globalización.

Abstract: In recent years, literary criticism has begun to emphasize the linkage between Góngoras way of writing and epic or the so-called 'heroic' set of subgenres (Mercedes Blanco, Jesús Ponce Cárdenas). This new angle implies a considerable shift in perspective compared to the reception of Góngora by the Generación del 27 and especially Dámaso Alonso. Limiting itself to the *Soledades*, the present article explores the consequences of this new paradigm, beyond Góngora as a mere 'lyricist'. From a methodological point of view, we will not rely on the idealist or Marxist dialectic of form and content (the 'ideology of form' of Fredric Jameson), which we consider an anachronism when referring to Góngora. Instead, the early Roland Barthes provides an alternative by suggesting the 'commitment to form' and attempting to escape the dialectic of form and content through a 'gesture' of *écriture*. Thus, the present article postulates that not enough critical attention has been paid to the 'gesture' of Góngoras writing (*écriture*) in the *Soledades*: a writing that pirates the language of epic.

Keywords: Luis de Góngora. Literary Genres. Criticism and Style. Semantics of Space. Globalization.

“Antiguamente España debió ser para las otras naciones lo que agora las Indias para nosotros, como consta de muchos autores” (Covarrubias 831). Tomada de la entrada “España” del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), esta frase altamente significativa y semánticamente densa cierra las primeras líneas introductorias referentes a la historia remota de la Península Ibérica. La deixis temporal de la frase (“agora”) y su construcción de un grupo poblacional supuestamente homogéneo (“nosotros”) relacionan el presente vivido de los lectores del *Tesoro* con un pasado, garantizado por la autoridad de “muchos autores”, por un lado, y el presente orientado hacia occidente (“las Indias”), por el otro. En este sentido, la frase funciona como una clase de bisagra argumentativa y temporal: relaciona el presente con el pasado, el mundo mediterráneo con la globalidad atlántica más reciente, la antigüedad romana y bíblica con el imperio español. Con tal viraje argumentativo, Covarrubias nos revela hasta qué punto, en las primeras décadas del siglo XVII, un español peninsular conceptualizaba la Península Ibérica en términos globales: “Está [la Península] casi ceñida de mar toda” (831). A pesar de la agenda abiertamente ortodoxa y discriminatoria del canónigo, la estructura enciclopédica del *Tesoro*, el contenido de las entradas, en una palabra, la “geografía de la grafía” (Ortega 11) del *Tesoro* es vasta, abierta y permeable. Las palabras de Covarrubias despliegan una cosmovisión en la que la Península Ibérica está en contacto con otras épocas de la historia y otras zonas geográficas del mundo. Supuestamente anclada en un “nosotros” homogéneo y un momento histórico estable en el que el poder imperial se ha trasladado meramente de una península a otra (de los Montes Apeninos a la Ibérica), esta mirada hacia occidente quiere prometer un futuro glorioso. Pero detrás de las continuidades de la *translatio imperii* y de las promesas mesiánicas, vislumbramos otra realidad. Estamos frente a una nueva realidad global, con escala drásticamente ampliada y un desliz desde el *mare nostrum* hacia el espacio abierto del Atlántico. Así, sin quererlo, esta “geografía de la grafía” de Covarrubias revela una situación histórica sin precedentes.

Es a partir de esta tensión entre anclaje histórico y deriva imprevisible que –basándome en las *Soledades* (1613/1614) de Luis de Góngora– trataré de deslindar una estrategia de representación literaria durante la primera globalización moderna. En términos disciplinarios, mis reflexiones forman parte de una historia y estética literaria de la globalización: un proyecto con claros antecedentes en los estudios áureos transatlánticos (ver Arellano;

González Echevarría; Zugasti) o la filología clásica (ver Romm), pero todavía con pocos trabajos metodológicamente sistematizados y generalizados en el área de las filologías modernas (ver Moretti; Ette; Minnes). En términos metodológicos, no me basaré en la dialéctica idealista o marxista de forma y contenido, enfoque anacrónico en el caso de Góngora y punto criticado en las lecturas gongorinas de Beverley (ver Jauralde Pou 1, 602). Ligada a una ‘ideología de la forma’ asentada a su vez en una filosofía o conciencia de las fuerzas o los movimientos sociales de una historia secular, este paradigma decimonónico no es el adecuado para enfocar la estrategia representacional gongorina en las *Soledades*. Por eso, en el presente artículo se propone reactivar un análisis minucioso y casi microscópico del texto en sí. Esta propuesta metodológica correspondería a un momento histórico en el que las escuelas de estilística todavía estaban muy cerca del naciente estructuralismo francés y vincularía el vasto mundo exterior con el pequeño mundo de la palabra, la intimidad de la escritura. De acuerdo con el Roland Barthes de 1953, intentaré demostrar que este vínculo entre el mundo del texto y el mundo externo está en el “gesto” de “elegir el compromiso de su forma” (Barthes 2005, 12). En lugar de enfocar la dialéctica de forma y contenido, ligada para siempre a las oposiciones maniqueas de ‘compromiso social’ o *l’art pour l’art*, realismo o esteticismo, Barthes propuso otro camino: el de descifrar el juego connotativo de un lenguaje literario, de formas de escritura (*écriture*). En este sentido, las formas de escritura no solo significaban, sino también ‘señalaban’ algo. Subvirtiendo el binarismo violento de ‘compromiso o esteticismo’, el mismo Barthes volverá a hablar del “texto gongorino” (1978, 143) para conceptualizar un flotamiento ambiguo y libre de connotaciones. A pesar de su rigidez ideológica, dicho sea de paso, el *Tesoro* de Covarrubias también desencadena esta deriva de connotaciones literarias y concatenaciones figurativas lexicales.

¿Dónde colocaremos a Góngora en este sistema o juego de enunciaciones literarias las cuales, a través de sus connotaciones, van construyendo, por ejemplo, un género o subgénero? Obviamente, Góngora se empeñó en hacerse resaltar –en términos modernos– como ‘el poeta’ por excelencia de su época. En Góngora, en su personalidad y estilo, están presentes toques de soledad y singularidad artísticas modernas. Para comprobarlo, basta comparar el *canto primo* de la *Gerusalemme liberata* (1581) con la *Dedicatoria al Duque de Béjar* de las *Soledades* –*Dedicatoria* en la que el poeta (“peregrino errante”) aparece en el primer verso y nunca parece someterse realmente a la magnanimidad del des-

tinatario—.¹ En la famosa introducción a su edición de las *Soledades* en verso y prosa (*Claridad y belleza de las Soledades*), bajo el subtítulo “Valor lírico: no épico”, Dámaso Alonso afirmó, de una vez por todas, que todo esto quería decir ‘poeta lírico’: “No era el genio de Góngora épico, sino lírico, y valor lírico es lo que hay que buscar en las Soledades” (Alonso 5, 296-97). Esto fue, sin duda, un juicio históricamente correcto, no solo en lo que se refiere a la autopercepción de don Luis, sino también con respecto a otras percepciones de la crítica humanista en la época de Góngora acerca de la ubicación genérica de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1611) y *Soledades*.² Pero pocos críticos modernos han reparado en la significación que este juicio recobró en la nueva batalla en torno a Góngora que se libraba en 1927. Al negar las connotaciones épicas de las *Soledades*, Dámaso Alonso no solo eliminó las alusiones del poema al espacio atlántico y la colonización de América. De hecho, al hablar del supuesto “genio lírico” del cordobés, Alonso borró las posibles connotaciones estéticas, políticas y creadoras de una tensión estilística entre género heroico y la lírica. Despojado del gesto barthesiano de haber elegido libremente una forma de escritura, Góngora se convirtió, finalmente, en el máximo exponente de una poesía hermética peninsular: “Con él no solo se borra la individualidad del objeto sino que este entra dentro de una categoría a la cual cubre y representa una metáfora” (Alonso 5, 299).

Con respecto al presente artículo y su propósito de identificar una estrategia representacional específica en las *Soledades*, estamos ante un juicio crucial y con grandes repercusiones. Karl Vossler, Ernst Robert Curtius y Leo Spitzer, autoridades insignes de la filología románica alemana que habían estrechado lazos profesionales y amistosos con Alonso y otros integrantes de la Generación del 27, se hicieron eco de esta visión antiépica de las *Soledades*. En la Alemania de esa época, el nombre de Góngora y las *Soledades* acabaron haciéndose sinónimos. Para un ‘romanista’ alemán, simbolizaron el lado oscuro del renacimiento italiano, el *trobar clus* o la variante ofuscada y confusa de los paisajes alegóricos dantescos. La estrategia del futuro miembro de la Real Academia, que había consistido sencillamente en invertir los términos del debate poetológico sobre Góngora, revalorizando el poeta difamado como genio

1. “Tu, magnanimo Alfonso, il qual ritogli / al furor di fortuna e guidi in porto / me peregrino errante [...]” (Tasso 56-57; canto primo). “Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa / en soledad confusa [...]” (Góngora 1994, 183).

2. Basta recordar las alusiones que hace Jáuregui a Garcilaso en el famoso *Antídoto*, siempre vinculadas a la tensión entre heroísmo y lirismo (ver Martínez Arancón 157).

lirico español y pasando de la ‘oscuridad’ a la ‘claridad y belleza’ de su poesía, se calcinó en la filología románica alemana, reduciéndose a la visión de un poeta lírico vagamente desfasado y huraño: “el estoico y solitario Góngora” (Spitzer 273). En 1964, una tesis de doctorado sobre el discurso contra las navegaciones de la *Soledad primera* mantuvo que había que leer el pasaje en clave estrictamente lírica: paradójicamente, todo el discurso del ‘político serrano’ era “weltlos” (Geske 94), es decir, hermético y sin la menor referencia a la realidad histórica.³ En 1990 todavía, en una historia de la literatura española monográfica y publicada en la prestigiosa editorial Suhrkamp, Hans Ulrich Gumbrecht se aúna a la imagen de un poeta lírico completamente alejado de la realidad histórica: “Kein Autor der spanischen Klassik trug so intensiv wie er zur Theatralisierung des Alltags bei, und keiner war ähnlich blind für die beginnende Dekadenz der Nation” (1, 419).⁴ Lo que nos importa hacer notar aquí es que, debido a muchas razones, entre ellas la política cultural española en la estela de 1898 y las luchas de la Generación del 27 en el campo literario transatlántico (ver Mejías-López; Hermida-Ruiz), Góngora se desvinculó completamente de un contexto de connotaciones formales extremadamente importante en su época: la épica y todos los registros denominados ‘heroicos’ (ver Blanco 2012a; 2012b). En lo que se refiere a las *Soledades*, esta óptica parcial ocasionó lecturas incompletas de la obra. En los párrafos siguientes, basados en las *Soledades*, trataré de volver a una tensión provocada por cierto compromiso de la forma en el sentido de Barthes. Si por un lado la percepción de las *Soledades* en términos de una *poiesis* estrictamente autorreferencial no es completamente desacertada, habrá que, por otro lado, restituirla a su posición original dentro de un campo de connotaciones formales y genéricas. En este sentido, haciendo concordar una hipótesis con la otra, la obra –aunque no signifique nada– sí que señala algo a través de un juego de connotaciones de formas de escritura, con sus tópicos y su léxico correspondientes.

Refiriéndose a la recepción continuada de la épica en España durante el siglo XVI, Mercedes Blanco sostiene que “en ciertos periodos fechables con relativa precisión, se observa en literatura una coyuntura favorable a un género,

3. Curiosamente, Walter Pabst aseguró la publicación de esta tesis inacabada en la colección *Bibliotheca Ibero-Americana* del Instituto Iberoamericano de Berlín después de la muerte repentina del doctorando.

4. “Es el autor de la época clásica de la literatura española que más contribuyó a una visión teatralizada de la realidad, nadie se desentendió con tanta ceguera de la decadencia de la nación [...]” (traducción mía).

a una problemática de índole literaria [...]” (2012b, 11). Para Góngora, el renacimiento enfático de ideales épicos imperiales, religiosos o romancescos constituía el contexto estilístico y formal dominante, su “problemática de índole literaria”, para cualquier poema largo. A pesar de la alusión a los *solitudini di Arcadia* de Sannazaro del título y a pesar de la versificación no-triunfal, esto significa que la épica culta (con una nueva base textual de traducciones más fieles que nunca al original) y todos los géneros denominados ‘heroicos’ (canciones de gesta y romances, el muy influyente *romanzo* italiano, el persistente tema de la Batalla de Lepanto y la épica de la colonización atlántica) están reflejados directamente en las *Soledades*. La *Dedicatoria al Duque de Béjar*, que precede a la *Soledad primera* y contiene su programática poética, también revela este aspecto fundamental del poema entero: su tono lírico tendrá connotaciones épicas y brotará de acontecimientos violentos. De hecho, sostengo que –a diferencia de un texto como el *Romance de Angélica y Medoro* (1602)– los paisajes líricos de las *Soledades* nunca dejan de dialogar con los registros y tópicos de la épica:

¡Oh tú, de venablos impedido,
muros de abeto, almenas de diamante,
bates los montes que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo. (Góngora 1994, 185/187)

En este sentido, el tono violento de los primeros versos de la *Dedicatoria* volverá a resonar durante todo el poema. La insurrección mítica de los Gigantes contra el cielo despliega toda una concatenación de asociaciones, axiologías y tópicos en torno al atrevimiento violento contra un orden preestablecido. También evoca la línea catastrófica, es decir: la línea vertical (algo está por caer o derrumbarse), de un “muro” de árboles.⁵ Obviamente, la “almena” no es una metáfora inusual para designar la cumbre o los riscos de la montaña. Pero aquí las metáforas se enlazan entre sí y las “almenas” se “arman” –como la infantería con sus lanzas– con puntas diamantinas. La connotación de la lanza volverá en otra ocasión. Por el momento, notemos cómo los montes antropomorfos borran el límite que separa la naturaleza de la acción humana.⁶ El paisaje

5. Vertical, como lo indica el prefijo *cata-*. “En un punto los bárbaros formaron / de puntas de diamantes una muralla” (Ercilla 1, 202; canto IV). En el contexto épico del siglo XVII, ‘muro’ o ‘muralla’ siempre connotan la caída catastrófica de Troya.

6. Lorca da otra variante romancesca (un monte zoomorfo) en su *Romance sonámbulo* (1928): “La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas / y el monte, gato guarduño, / eriza sus pitas agrias” (García Lorca 235).

se convierte en ejército ondulante y la sangre de los animales cazados tiñe tierra y agua:

fieras te expone que, al teñido suelo,
muertas, pidiendo términos disformes,
espumoso coral le dan al Tormes! (Góngora 1994, 187)

El tópico de la sangre derramada en la naturaleza y de los colores contrastantes con el rojo es muy frecuente en el *Cantar de Roldán*. Góngora ya había evocado este tópico en el *Romance de Angélica y Medoro*, “por ver que la hierba / tanta sangre paga en flores” (2008, vol. 1, 205). Pero esta vez está amplificando y deformando el tópico seguramente renovado a través del *Orlando furioso* de Ariosto: el hilo, charco o lago de sangre se convierte en corriente.⁷ El coral –que en la época se veía en términos de una coagulación, como la sangre derramada (ver Covarrubias 605)– no solo simboliza el juego de connotaciones y transformaciones de la épica que Góngora operará a lo largo de las *Soledades*. Como la lanza con puntas diamantinas, evoca pasajes posteriores del poema; la violencia de las flotas en el Nuevo Mundo activará otra vez el imaginario épico de “romper” (atacar) un recinto amurallado: “rompieron los que armó de plumas ciento / Lestrigones el istmo” (Góngora 1994, 283/285). En el mismo contexto, resurgirá otro motivo semejante al coral (en su naturaleza, valor y proveniencia): las perlas, “blancas hijas de sus conchas bellas” (Góngora 1994, 287), extraídas violentamente en atrevimiento humano contra el orden metafísico de las cosas, desangrando el cuerpo terrestre.

¿Cómo se vincula la *Dedicatoria* con el resto del poema? En clave épica, la violenta visión de los montes en la *Dedicatoria* con su tensión amenazante entre tierra y cielo, la naturaleza antropomorfa, fácilmente podría llevarnos a la tormenta en alta mar: “Aquel movimiento que hace el agua en la mar con la gran tempestad que trae montes de agua [...] hasta las estrellas” (Covarrubias 24-25). La tormenta causa –como vemos en la entrada “abismo”– admiración, es decir, el “pasmarse y espantarse [el hombre] ante algún efeto que ve extraordinario” (Covarrubias 44). El paralelismo entre atrevimientos humanos y la naturaleza iracunda, con su efecto pasmoso y espectacular, se vinculaba a través de lo su-

7. Notemos que “fieras” puede connotar una multitud anónima de adversarios “bárbaros”: “Poi son le genti senza nome tante, / che del lor sangue oggi faranno un lago / che meglio conterei ciascuna foglia, / quando l'autunno gli arbori ne spoglia.” (Ariosto 1, 402; canto XVI) “Bien se estima la plaza y se defiende, / volver un paso atrás ninguno quiere, / cubre la roja sangre todo el prado, / tornándole de verde colorado” (Ercilla 1, 182; canto III).

blime con el atrevimiento del genio poético contra la preceptiva preestablecida. El desbordamiento de las fuerzas naturales y humanas provocaba, en esta perspectiva, el desbordamiento de la fuerza creativa del autor. Haciendo referencia a Homero, en su tratado *De lo sublime*, Longino cita varias veces el ejemplo de las tormentas de la *Odisea* (ver 26, 29, 75-76). En otras palabras: dadas las estrategias de autoestilización gongorinas, parece lógico que la *Dedicatoria*, violenta y patética, continuara con tormenta y naufragio en la *Soledad primera*.

Colocada en el principio o el fin de un episodio –como ocurre en los últimos tres cantos de la primera parte de *La Araucana*, donde la violencia de la guerra se fusiona con una furia casi cósmica y la tormenta en alta mar (ver Ercilla 387-90, 428-31)– la tormenta es una fórmula artística efectiva y comprobada. El canto quinto de la *Odisea*, “Urtext of literary tempests” (Nicolopoulos 23), ya había pasado al contexto propiamente peninsular a través de Gonzalo Pérez:

Cubrio [Neptuno] de escuras nubes mar y tierra.
 Cayo del cielo una muy triste noche.
 El Abrego, el Solano, y el Poniente
 Con el Cierço, que causa gran sereno
 Corren a un tiempo juntos con estruendo
 Alçando grandes olas hasta el cielo. (Homero 98)⁸

El canto quinto de la *Odisea*, el naufragio de Ulises y su llegada a la isla de los feacios, no solo es el modelo evidente para los primeros 42 versos de la *Soledad primera*. El episodio es el mismísimo núcleo simbólico de los ‘viajes errantes’ de un protagonista atrapado entre fuerzas divinas implacables y su vida interior, su curiosidad y sus temores individuales. Al introducir su “miserio extranjero” naufragado en los primeros versos de la *Soledad primera* (sombra del “peregrino errante” de la *Dedicatoria*), Góngora alude a esta fusión de códigos genéricos (1994, 207).⁹ ‘Refundido’ por Gonzalo Pérez ‘en romance castellano’ y perfeccionado en los *romanzi* italianos con sus islas y *strani viaggi*, se trata de un código genérico derivado de la épica clásica que tiene su nombre propio (no, por ello, menos elusivo) en el mundo anglosajón: *romance* (ver Quint

8. La edición de Salamanca (1550) se encuentra en línea en la *Biblioteca Digital Hispánica* de la Biblioteca Nacional de España. Como se sabe, la obra se publicó en tres ediciones parciales entre 1550 y 1553, y dos ediciones integrales: Amberes (1556) y Venecia (1562).

9. No es sorprendente, pues, que Jáuregui, en su *Antídoto*, se rebelde contra la palabra “errante”: “He aquí que Vm. usa la palabra *errante*, tan nueva para nosotros, que rara vez se encuentra en Poeta nuestro, y nunca en Garci Laso” (en Martínez Arancón 168).

35, 45-46). Pero volviendo al naufragio que abre la *Soledad primera*, conste que la tormenta no está presente. En lugar de la tormenta sublime, escuchamos “las dulces querellas” del viajero “que a una Libia de ondas su camino / fió, y su vida a un leño” (Góngora 1994, 199/201). Además, este llanto tiene marcas características órficas: La naturaleza se conduele del cantante naufragado, como las peñas, los árboles y arroyos suelen condolerse del llanto de los pastores en paisajes arcádicos. ¿Se aplacó acaso, como era de suponer a principios de la *Soledad primera*, el pathos sublime y violento del registro épico?

El naufragio sin tormenta plantea, de nuevo, metonímicamente el tema del presente artículo. Ante la uniformidad de la opinión crítica en el siglo XX, que conceptualizó las *Soledades* exclusivamente en términos líricos, se destaca la pregunta: ¿qué relación mantiene la obra con un campo de enunciaciones literarias extremadamente dominante en su momento, la épica y el subgénero denominado “heroico”? Parece dudoso que, en el caso de Góngora, vayamos a resolver este problema creando una nueva categoría genérica semejante al concepto anglófono *romance*. Muy común en el mundo anglosajón, pero heredado en parte de la romanística alemana emigrada de la posguerra y vagamente romántico, este concepto implica el tono más sentimental de las canciones de gesta medievales y del *romanzo* italiano posrenacentista.¹⁰ Refiriéndose también a las *Soledades* y buscando respuestas a la misma pregunta, Mercedes Blanco retoma un debate crítico francés de la segunda década del siglo XVII. Nos propone al respecto un oxímoron: “epopeya de la paz” (2012a, 82). En otro lugar de su importante estudio *Góngora heroico*, aludiendo a Jesús Ponce Cárdenas y al discurso contra las navegaciones de la *Soledad primera*, Blanco habla de una “«epopeya» en miniatura” (2012a, 382). La miniaturización de la épica, entonces, no solo significaría una reducción del tamaño de la obra, sino también de su tono violentamente patético. La fuerza sublime de la épica se apaciguaría –como la naturaleza condolidada por el llanto del naufragado– al vincularse con un asunto más bien lírico e íntimo. Pero las comillas simples (‘epopeya’) revelan la hesitación conceptual, y el lenguaje de las *Soledades* sigue sugiriéndonos espacios vastos pero interconectados y transitables. Un más allá violento y oceánico sigue siendo relevante para la arquitectura axiológica y estilística del poema en sí. Al fin y al cabo, la hiperbólica miniaturización menipea del “asunto grave” tampoco corresponde a la idea de las

10. Para dar fundamento al concepto anglófono de *romance*, Quint se refiere al filólogo románico alemán y judío secular emigrado Erich Auerbach (1892-1957; ver Quint 9, nota 16).

Soledades, ni respecto al tamaño de la obra, ni en relación con la polémica que indudablemente mantiene con su entorno. Partiendo de estas consideraciones, propondré otra solución para esta “problemática de índole literaria” (Blanco 2012b, 11) en la conclusión del presente artículo. Pero antes habrá que precisar que la tormenta en alta mar no está completamente ausente en las *Soledades*. De hecho, una vez que el naufragado está en tierra, sano y salvo, la vemos y escuchamos. Desde un promontorio observamos los “montes de agua y piélagos de montes” del océano (Góngora 1994, 207). Ya en pleno camino hacia una noción de lo sublime más moderna que la del pathos oratorio en Longino, vemos –como en el famoso “lienzo de Flandes” que el abad de Rute asoció con las *Soledades* (en Martínez Arancón 16)– la terrible tormenta desde un lugar elevado y seguro: vuelve la violenta efervescencia de los montes de la *De-dicatoria*. Y cae la noche. Mientras el mísero naufragado camina hacia el “farol de una cabaña”, no solo observamos, sino también escuchamos la tormenta. Ondula la “niebla fría”, el “austro bram[a]” y la “arboleda cruj[e]” (Góngora 1994, 215).¹¹ Onomatopeyas muy frecuentes en textos épicos de la época (‘bramar’, ‘crujir’, ‘ronco’, ‘treme y gime’ etc.), el léxico desplazado de una tormenta oceánica en tierra firme es otra incursión implícita de la furia guerrera en el supuesto idilio de las *Soledades*.¹²

Se destaca, pues, una primera estrategia de escritura en las *Soledades*: las palabras no están en su sitio. Evoquemos otra vez los casos de un coral de sangre en el río Tormes, una tormenta oceánica en tierra o –poco después, el día siguiente– un pavo en plena boda bucólica:

Tú, ave peregrina,
arrogante esplendor, ya que no bello,
del último Occidente,
penda el rugoso nácar de tu frente
sobre el cespado zafiro de tu cuello. (Góngora 1994, 265)

11. “Cuando el aire es muy fuerte y con gran sonido, decimos que brama, lo mismo atribuimos a la mar cuando está muy alterada, con tempestad” (Covarrubias 351). “Las naos por el contrario mar rompiendo / la blanca espuma en torno levantaban / y la furia del Austro resistiendo” (Ercilla 1, 390; canto XIII).

12. “Crujir los huesos, sentirse y desencasarse de algún golpe” (Covarrubias 634). “Las desconformes fuerzas, aunque iguales, [...] / cavan el duro suelo y apretados, / juntándose rodillas con rodillas, / hacen crujir los huesos y costillas” (Ercilla 1, 336; canto XI) “Treme y gime la tierra del horrendo / furor con que ambas partes se acometen [...]” (187; canto III); “El apostema y el furor revienta / De los pechos por maña reprimidos, / Hierve la furia, crece la tormenta, / Confiúndense con gritos y alaridos: [...]” (Castellanos 569; elegía XIII).

Este animal raro (“peregrino”) y carnoso, llegado desde las Américas y “que por otro nombre se llama gallo de las Indias” (Covarrubias 1350), se reprodujo prodigiosamente en el Viejo Mundo. Se comenta ampliamente en el *Sumario de la natural historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1525) y en el código florentino de fray Bernardino de Sahagún (1577) (ver Krech). Pero en Góngora se alinea con una procesión o secuencia de signos altamente connotativos, casi novelescos: el sistema semántico de la alimentación, la linealidad narratológica de un “menú” (ver Barthes 2002, 147-51). Aislado, dislocado y reinsertado en la concatenación semántica de una procesión –“inundación hermosa / que la montaña hizo, populosa” (Góngora 1994, 251)– el pavo connota ideas de exuberancia, de tierras lejanas y posiblemente de bajo rango social (constituía una alternativa barata al pavo real, cisne o la garza en los banquetes). Al evocar el “rugoso nácar” de la frente del animal, viraje del imaginario gongorino hacia lo disforme y carnal, las *Soledades* también aluden al lado oscuro de las conquistas supuestamente sublimes. En las elegías XIII y XIV de las *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589), Juan de Castellanos (ver vol. 1, 557-690) miniaturiza los procesos sociales e históricos de la conquista de América elogiando a las islas de Cubagua y Margarita. Asociado con la carne y las perlas (“nácar”) de aquellas islas, el “gallo de Indias” gongorino comparte y encarna esta misma visión ambigua de la colonización atlántica, una visión de abundancia y codicia, contactos y enfrentamientos violentos:

El índico pavon allí [Margarita] se halla,
 Capones sobre todos escelentes,
 Con otra copia que se calla
 De cazas en sabor no diferentes, [...]
 Sirven mestizas mozas diligentes,
 Instruidas de mano castellana,
 Lascivos ojos, levantadas frentes,
 De condición benévola y humana. (Castellanos, vol. 1, 596-97)

Lo que demuestra la representación poética del pavo en la *Soledad primera* es la permeabilidad de la arquitectura axiológica del poema. Como las “mestizas mozas diligentes” de las *Elegías*, el “vulgo lascivo” del primer día de las *Soledades* (vol. 1, 373) trae la comida. La relación del espacio isleño de las *Soledades* con la colonización atlántica no se limita, entonces, al famoso discurso contra las navegaciones. Prefigurado en el “coral” y “nácar” precedentes, el discurso contra las navegaciones volverá a la pesca de perlas en las islas del Ca-

ribe y del Pacífico (archipiélagos de riquezas esparcidas en el océano como perlas). Enfatizará la dimensión erótica e incluso sexual de esta penetración violenta que es la conquista colonial (ver Quint 28; Blanco 2012a, 360-62).

Carnoso, pero “arrogante” y “no bello”, el gallo de Indias dislocado en una boda bucólica prefigura el orientalismo épico, erótico e isleño que aparecerá pocos versos después en el discurso contra las navegaciones. Alude a la conquista violenta de aquellas “ilhas mais remotas do Oriente” (Camões 74).¹³ Haciéndose eco de autores como Ercilla, Camões y Castellanos, citando conceptos claves del *romanzo* italiano y asentándose firmemente en la tradición grecolatina, las *Soledades* manipulan el léxico y las connotaciones de la épica clásica, colonial y del *romanzo*. He aquí el ya mencionado “gesto” de “elegir el compromiso de su forma” de Barthes (2005, 12). Desplazando, manipulando y reorganizando el léxico, los tópicos y las connotaciones de estas formas dominantes, Góngora teje una nueva red de connotaciones y nuevas secuencias transformativas de metáforas. Donde Covarrubias, en la cita inicial del presente artículo, afirmaba continuidades imperiales, las *Soledades* las desestabilizan. Basándose en un sistema genérico muy dominante como la épica, sistema siempre ligado a la representación de una misión histórica, las *Soledades* se sirven de aquel repertorio lexical y connotativo para crear algo nuevo. Por eso, los conceptos clave del poema son tan disfrazados y nómadas como el “peregrino errante” de la *Dedicatoria* y el “miserero extranjero” (1994, 207) que protagoniza la *Soledad primera y segunda*.

Enfocando al protagonista, “miserero extranjero”, en un estudio clásico, Antonio Vilanova tuvo la perspicacia de ver la “estructura novelesca” del texto (423). Su observación permite entrar brevemente en otro nivel de análisis: la estructura narratológica del poema. Desde el punto de vista de una teoría de la épica modernizada, no sorprende que la tormenta provoque un cambio de perspectiva en el sentido de una “focalización interna” (Genette 245). Confrontado con el ruido de la tormenta nocturna, el lector asume –por primera vez– el punto de vista del protagonista:

“Rayos –les dice–, ya que no de Leda
trémulos hijos, sed de mi fortuna
término luminoso”. Y recelando

13. Véase también la *Soledad segunda*: “este con perezoso movimiento / el mar encuentra, cuya espuma cana / su parda aguda prora / resplandeciente cuello / hace de Augusta Coya Peruana, / a quien hilos el Sur tributó ciento / de perlas cada hora” (Góngora 1994, 429).

de invidiosa bárbara arboleda
 interposición, cuando
 de vientos no conjuración alguna, [...]
 atento sigue. (Góngora 1994, 211)

La tormenta prácticamente exterioriza los pensamientos y temores del protagonista, los hace palpables y nos acerca a él. En este sentido, el efecto narrativo es muy semejante a la anagnórisis, que también –como en el canto quinto de la *Odisea*, modelo esencial para todo el episodio– revela los pensamientos escondidos en el interior del personaje. En lugar de limitar la recepción del poema a su supuesto lirismo, un lector como el abad de Rute esperaba conocer mejor a su protagonista.¹⁴ Y el texto cumplirá con aquella expectativa durante el primer día en el nuevo ámbito idílico de las *Soledades*: pocos momentos después de la aparición del pavo americano en la mesa de un banquete, un autóctono reconoce “el mar en el vestido” del “extranjero errante” (Góngora 1994, 271). Será un momento típico de anagnórisis que nos acercará otra vez al protagonista, aunque el acercamiento se produzca a través de un soliloquio descriptivo de otra persona. “De lágrimas los tiernos ojos llenos”, el ‘político serrano’ reconoce las huellas del naufragio. Las lágrimas, repetición simbólica del agua salada del mar, son el arranque clásico de la peripecia y de un soliloquio explicativo intradieгético: “forma que se remonta a los orígenes de la narración épica” (Genette 287).¹⁵ La analepsis explicativa del político serrano corresponde al contexto general de la anagnórisis y explicita todo el trasfondo histórico y axiológico del naufragio del protagonista. Provocada por las “ce-rúleas señas” del mar en su vestido (Góngora 1994, 271), no es, de ningún modo, una “[alabanza] de la navegación del Océano”, como lo pretende Francisco Fernández de Córdoba (en Martínez Arancón 16). De hecho –los comentaristas humanistas de la época lo sabían perfectamente, pero lo callaron– el discurso contra las navegaciones es epidíctica negativa: una diatriba. Tan avergonzado como sus cofrades humanistas del siglo XVII por la aparente actitud antimperial de aquel personaje, Dámaso Alonso sostuvo que “Góngora tal vez no se interesaba por el fondo de la cuestión, sino se dejaba llevar por un

14. “Lo que en esta segunda con buen acuerdo mejoró Vm.: dándole habla al Peregrino, que en la primera [*Soledad*], no sé si justamente, calló siempre entre tantas ocasiones de romper el silencio” (en Martínez Arancón 16).

15. “Pero Vlixes tomando con las manos / El su purpureo manto, se le puso / Delante de los ojos por encima / De la cabeça, y se cubrió la cara: / Porque tenía verguença que le viessen / Llorar aña a deshora los Pheaces” (Homero 136).

ejercicio retórico con evidentes modelos clásicos” (5, 611).¹⁶ Curiosamente, la falta de patriotismo siempre se atribuyó directamente al autor, Luis de Góngora, y nunca al personaje tópico que emite estos 136 versos tan arriesgados. Sin quererlo, los comentaristas contemporáneos y modernos daban más peso a un pasaje muy delicado del poema.

No me detendré en los modelos más inmediatos del “político serrano” y de su discurso –desde el “velho do Restelo” de Camões (ver 154-57; canto IV), el vulgo cobarde, varias damas nobles prudentes y un “curaca anciano” en Ercilla (ver vol. 1, 259, 277; cantos VII y VIII), hasta el mito de los argonautas en Séneca (ver Romm 161-71) y el padre de todos los exhortadores, Laoconte–. Lo que importa en el contexto del presente artículo es que el discurso contra las navegaciones intensifica drásticamente el juego intertextual con la épica. En el discurso intradieгético del “político serrano”, toda la historia reciente es una versión trastornada del pasado. Las naves de la Codicia, “abetos” transformados, “violan” aquel tridente, arma terrible de Neptuno en la *Odisea*: “Turbo la mar, tomando con las manos / Su grand Tridente [...]” (Homero 99).

Abetos suyos tres aquel tridente
violaron a Neptuno
conculcado hasta allí de otro ninguno. (Góngora 1994, 281/283)

Tres puntas del tridente, tres naves colombinas: Reaparecen los “abetos” del monte de la *Dedicatoria*, transfigurado en los mástiles metonímicos de la flotilla. Pero a Colón no le motiva ningún sentimiento heroico o religioso, como lo sugiere una prolepsis profética de la *Gerusalemme liberata* (ver Tasso 931-33; canto XV), “fuente más cercana de la parte narrativa del discurso de las navegaciones” (Blanco 2012a, 401). En Góngora no hay síntesis entre la prudencia del anciano y las fuerzas desbordantes de la adolescencia, no nace el “ideal humano”, “monástico” o político del *puer senex* (Curtius 152). De hecho, más adelante, habrá una confrontación directa del “viejo” pastor con el “joven” navegante (Góngora 1994, 325). Disociación o fragmentación de ideales vitales,

16. Aludiendo a la acusación central del discurso contra las navegaciones, la codicia, Alonso agregará: “La visión de América que nos ofrece Góngora –dejada aparte la maravillosa envoltura artística en que la encubre el poeta– nos produce hoy desconsuelo: América, según Góngora, es un país a cuyo descubrimiento nos ha llevado la codicia, al que hemos dado nuestra religión y al que podemos extraer, en cambio, sus portentosas riquezas. Afortunadamente, la labor de España estaba siendo mucho más generosa de lo que podía suponer un cerebro del siglo XVII español, aunque este cerebro fuera el de don Luis de Góngora y Argote” (5, 612).

aquellos personajes alegóricos opuestos expresan perfectamente el hecho que el mundo oceánico no produce ni virtud, ni medianía espiritual. Consecuentemente, las naves de la conquista quedarán vinculadas a la tierra, a un imaginario transgresivo y violento de muros atacados (“romper”) y al fetiche individual de la ‘gloria’:¹⁷

A pesar luego de áspides volantes
 (sombra del Sol y tósigo del viento)
 de Caribes flechados, sus [Codicia] banderas
 siempre gloriosas, siempre tremolantes,
 rompieron los que armó de plumas ciento
 Lestrigones el istmo, aladas fieras:
 el istmo que al Océano divide,
 y, sierpe de cristal, juntar le impide
 la cabeza. (Góngora 1994, 283/285)

Sin duda, es este un pasaje sobrecargado con connotaciones heroicas trastornadas. Las “banderas tremolantes” son un hilo importante de todo un tejido de “aristismi” españoles en los siglos XVI y XVII, “sviluppatò fino alla comicità” (Muñiz Muñiz 224). Pasando por Garcilaso, Juan Rufo, Ercilla –“estandartes, banderas y pendones / sobre las altas popas tremolaban; / las ordenadas bandas y escuadrones, / esgrimiendo las armas se mostraban” (vol. 2, 158; canto XXIII)– y llegando hasta el *Quijote* y las *Soledades*, en estas últimas, las “banderas tremolantes” exhiben las señas de la Codicia. Pero Góngora no solo está desplazando y trastornando el léxico del género heroico. También está trasladando las designaciones geográficas y desorientando a sus lectores humanistas. Mentalmente orientados hacia la épica clásica y el episodio de los lestrigones de la *Odisea* (canto décimo), situado en el Istmo de Corinto, los lectores eruditos de las *Soledades* tardaron en entender la inversión completa del imaginario épico en el episodio del “istmo que al Océano divide” (ver Blanco 2012a, 357-60). Escenario de una derrota de Ulises en la *Odisea* y de una victoria imperial en la historia real reciente (la Batalla de Lepanto), el ‘istmo gongorino’ es un espejismo distorsionado del Istmo de Corinto en el Nuevo Mundo. En Homero, los lestrigones “desde las peñas arrojaban / Piedras de

17. El concepto de la ‘gloria’ es bastante ambiguo: “mostremos al peligro osado pecho / que en él está la gloria que buscamos” (Ercilla 178; canto III). Se busca la gloria como se busca la riqueza. En muchos casos, la derrota militar y el derrumbe del estado son inminentes (ver Quint 83-84).

muy gran peso a las galeras” (180). Enfrentando también armas a distancia y “bárbaras” (“de Caribes flechados”) con las naves españolas, naves que agresivamente exhiben las señas “siempre gloriosas, siempre tremolantes” de la Codicia, el lenguaje gongorino multiplica las connotaciones épicas. Pero en este caso, todo lo que se solía nombrar como modelo de valor solo sirve para distorsionar e incluso disolver el imaginario heroico de la conquista.

Refiriéndose a la *metaphora continua* quintiliana, Heinrich Lausberg apuntó que “el empleo exageradamente frecuente de metáforas puede tener un efecto oscurecedor y provocador del *taedium*” (Lausberg 2, 70). Pero que quede constancia de que, a pesar de haber sido descrito en términos de ‘oscuridad’ amanerada y de su contrario, la ‘claridad y belleza’ vagamente clasicista de Dámaso Alonso, el lenguaje poético de Góngora realmente expresa un tercer término, un gesto creativo muy específico. En este sentido, las prosificaciones y anotaciones explicativas del lenguaje de las *Soledades* han oscurecido, a su vez, la dinámica connotativa del lenguaje gongorino. Este último realmente no se limita –como también lo afirmaron los grandes filólogos romanistas alemanes– a un lirismo amanerado y desfasado. Esta escritura no pide aclaraciones. Repetitivo, obsesivo y contagioso, el léxico poético de las *Soledades* hila un tejido de enunciaciones nuevas, creando un colaje de connotaciones superpuestas y entre-lugar genérico imprevisto. Símbolo metapoético de una estrategia representacional ponderada, objetivación de procesos constructivos y sujeto agente de dislocaciones y desplazamientos, una nave disforme y monstruosa manifiesta perfectamente los procesos dinámicos de aquella escritura:

Más armas introdujo este marino
 monstruo, escamado de robustas hayas,
 a las que tanto mar divide playas,
 que confusión y fuego
 al frigio muro el otro leño griego. (Góngora 1994, 275)

Por su chapucería grotesca y amenazante, este navío “escamado de robustas hayas” irritó al abad de Rute. Desde el mito de los argonautas, desde las naves y balsas de Ulises se sabe perfectamente que los pinos o abetos sirven para fabricar naves (es decir: largas tablas de madera).¹⁸ Francisco Fernández de Cór-

18. “Dióle [Calipso a Ulises] mas vna açuela muy pulida, / y fue delante al cabo de la isla, / Ado muy altos arboles auia / Pinos, alamos negros y el abete, / Que sube hasta el cielo con su altura. / Que ya de mucho tiempo estauan secos / Y duros, y por esto mas ligeros / Para hacer nauegacion en ellos” (Homero 96; canto v).

do se opuso al uso repetitivo de la palabra “haya” en las *Soledades* y al sentido que implica la construcción de naves “de robustas hayas”:

En la [*Soledad*] primera hace V. m. navíos, y en esta [segunda] barcos de haya muchas veces. Demás de que, como advertí en el *Polifemo*, no la usa la navegación, si no es en remos; para certificarme más, busqué en Francisco de Galves lo que dicen, dese árbol Teofrasto, *De plantis* Plinio y otros, y ni en ellos, ni en poetas algunos hallamos que se aplicasen a la navegación. (en Martínez Arancón 23)

Libresca pero acertada, la objeción permite –a pesar de todo– volver a los primeros párrafos del presente artículo. Porque el abad de Rute casi dio en el blanco al evocar los remos de la galera o barquilla. Pero Francisco Fernández de Córdoba, “certificándose” en la historia natural y los usos concretos de los árboles en la navegación, no penetró el velo del disfraz poético. Tercer término entre los *olmi e faggi* de la Arcadia italianizante y la “espesa selva de astas” de la infantería (Ercilla 308; canto IX), las naves “de robustas hayas” son tan violentas y disformes como “una gruesa haya mal labrada” en la mano de un oponente bárbaro (Ercilla 313). Suplantando las denotaciones exactas, el léxico y los tópicos de las *Soledades* ponen en movimiento una combinatoria de connotaciones épicas disfrazadas y desfiguradas. Naves de piratas, aquellas naves “de robustas hayas” ejemplifican en las *Soledades* el saqueo generalizado de las formas literarias preexistentes. Más allá del supuesto lirismo metafórico, oscuro y a veces tedioso, y más allá de la significación denotativa, clara e siempre imponente, el juego de las connotaciones del lenguaje gongorino no solo crea un nuevo espacio de escritura liberada. También señala toda una situación histórica. Situada en los márgenes más radicales de la *imitatio*, una nueva escritura, un nuevo compromiso de la forma brotará de la gran obra inconclusa de Góngora. Estamos, entonces, ante una obra fundamental para la historia literaria de la primera globalización moderna.

OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. *Obras completas*. 8 vols. Madrid: Gredos, 1972-1985.
 Arellano, Ignacio, ed. *Las Indias (América) en la Literatura del Siglo de Oro: homenaje a Jesús Cañedo*. Kassel: Reichenberger, 1992.
 Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. 2 vols. Eds. Marcello Turchi y Edoardo Sanguineti. 20.^a ed. Milano: Garzanti, 2013.

- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. 1975. Trad. Julieta Sucre. Barcelona: Kairós, 1978.
- Barthes, Roland. *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Ed. Claude Coste. Paris: Seuil/IMEC, 2002.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. 1953. Trad. Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI de España, 2005.
- Blanco, Mercedes. *Góngora heroico: las Soledades y la tradición épica*. Madrid: CEEH, 2012a.
- Blanco, Mercedes. "Presentación: tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro". *Mélanges de la Casa Velázquez* 42.1 (2012b): 9-15.
- Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Mariz Rozeira. Lisboa: Guimarães, 2001.
- Castellanos, Juan de. *Obras*. Ed. Miguel Antonio Caro. 4 vols. Bogotá: ABC, 1955.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. 1948. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México/Buenos Aires: FCE, 1955.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Eds. Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner. 2 vols. Madrid: Castalia, 1987.
- Ette, Ottmar. *TransArea: A Literary History of Globalization*. Trad. Mark W. Person. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.
- García Lorca, Federico. *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*. Eds. Allen Josephs y Juan Caballero. 25.ª ed. Madrid: Cátedra, 2007.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. 1972. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- Geske, Rudolf. *Góngoras Warnrede im Zeichen der Hekate*. Bibliotheca Ibero-Americana 5. Berlín: Colloquium, 1964.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.
- Góngora, Luis de. *Obras completas*. Ed. Antonio Carreira. 2.ª ed. 2 vols. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2008.
- González Echevarría, Roberto. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham/London: Duke UP, 1993.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *'Eine' Geschichte der spanischen Literatur*. 2 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Hermida-Ruiz, Aurora. "«Por un clavo se pierde un reino»: Alfonso Reyes, the Generation of 1927, and the Imperial Appropriation of Góngora". *Calíope* 18 (2013): 161-93.

- Homero. *De la Ulyxea de Homero: XIII libros traduzidos de griego en romance castellano por Gonçalo Pérez*. Salamanca: Andrea de Portonariis, 1550.
- Jauralde Pou, Pablo, ed. *Diccionario filológico de literatura española del siglo XVII*. 2 vols. Madrid: Castalia, 2010.
- Krech, Shepard. "On the Turkey in Rua Nova dos Mercadores". *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*. Eds. Annemarie Jordan Gschwend y K. J. P. Lowe. London: Paul Holberton, 2015. 179-85.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Trad. José Pérez Riesco. 3 vols. Madrid: Gredos, 1967.
- Longino. *De lo sublime*. Trad. Eduardo Gil Bera. Barcelona: Acantilado, 2014.
- Martínez Arancón, Ana, ed. *La batalla en torno a Góngora: selección de textos*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- Mejías-López, Alejandro. "Modernismo's Inverted Conquest and the Ruins of Imperial Nostalgia: Rethinking Transatlantic Relations in Contemporary Critical Discourse". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 12 (2008): 7-29.
- Minnes, Mark. *Ein atlantisches Siglo de Oro: Literatur und ozeanische Bewegung im frühen 17. Jahrhundert*. Mimesis. Romanische Literaturen der Welt 67. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. London/New York: Verso, 2013.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves. *L'Immagine riflessa: Percezione nazionale e trame intertestuali fra Italia e Spagna (da Petrarca a Montale, da Garcilaso a Guillén)*. Firenze: Franco Cesati, 2012.
- Nicolopulos, James. *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. University Park, PA: The Pennsylvania State UP, 2000.
- Ortega, Julio. "Noticia". *Nuevos hispanismos: para una crítica del lenguaje dominante*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2012. 9-12.
- Quint, David. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Romm, James S. *The Edges of the World in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Spitzer, Leo. "La Soledad primera de Góngora: notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso". 1940. *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980. 257-90.
- Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Ed. Franco Tomasi. BUR classici. Milano: RCS Libri, 2009.

- Vilanova, Antonio. "El peregrino de amor en las Soledades de Góngora". *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Vol. 3. Madrid: CSIC, 1952. 421-60.
- Zugasti, Miguel. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-Textos, 2005.