

MERCEDES BLANCO

GÓNGORA
O
LA INVENCIÓN DE UNA LENGUA



universidad
de león

■ Área de Publicaciones

2016

ÍNDICE

Nota a la primera edición (2012).....	11
Nota a la segunda edición.....	13

INTRODUCCIÓN

ARTE DE INGENIO Y ARTE DE LO SUBLIME EN EL TALLER DE LOS BARROCOS

1. El Barroco literario como acontecimiento	17
2. El arte de ingenio de los poetas	21
2.1. <i>La “Agudeza y arte de ingenio” como archivo de las prácticas del Barroco ...</i>	23
2.2. <i>El soneto entendido como epigrama agudo.....</i>	26
2.3. <i>“La promoción estética de lo burlesco”.....</i>	32
2.4. <i>La metamorfosis del romance</i>	33
2.5. <i>El concepto, objeto de ‘imitatio’</i>	36
2.6. <i>“Imitatio” ingeniosa e “imitatio” sublime.....</i>	39
3. La vertiente sublime de la poética del Barroco.....	41
3.1. <i>La difusión del Περί ὑψηλοῦ (“De lo sublime”) entre Góngora y Boileau</i>	43
3.2. <i>Lo sublime visionario</i>	48
4. El debate entre agudeza y sublimidad o el taller de los barrocos.....	51
5. En busca del arte gongorino de la agudeza y lo sublime	57

PRIMERA PARTE

ÁGUILA EN LOS CONCEPTOS. TEJER Y DESTETER LA FÁBRICA DE LOS SÍMBOLOS

CAPÍTULO 1. GÓNGORA Y LA ESTÉTICA DEL CONCEPTISMO. BREVE HISTORIA DE UN LARGO DEBATE.....	63
1. La crítica ilustrada del conceptismo gongorino	67
2. El concepto como “imagen” razonada.....	69
3. Malentendidos.....	74
CAPÍTULO 2. GÓNGORA DESDE GRACIÁN. EL DESCARO Y EL VÉRTIGO	79
1. El Góngora de Gracián y el nuestro	80
2. Descaro contra decoro	82
3. “Dulce confusión”. La embriaguez de lo difuminado y el vértigo de la perplejidad	87

CAPÍTULO 3. ARQUITECTURAS DEL INGENIO CORTESANO.....	97
1. La agudeza compuesta como configuración arquitectónica de los conceptos	98
2. La ficción de un referente arquitectónico del poema: “agudeza compuesta fingida”	110
2.1. <i>El pincel y la llave: el soneto al Greco o la apoteosis del artista</i>	112
2.2. <i>Agudezas de la ficción cortesana</i>	128
CAPÍTULO 4. GÓNGORA Y LA INVENCIÓN DE LA SÁTIRA BARROCA.....	145
1. Los tercetos de 1609, compendio gongorino de la sátira renacentista	147
2. La sátira como delito de maledicencia: los <i>mala carmina</i>	157
3. El símbolo y su deconstrucción: circunstancia especial y sátira <i>ad personam</i> ...	162
4. La novedad de la sátira gongorina: entre las coplas de escarnio y el epigrama clásico	172
CAPÍTULO 5. LA AGUDEZA CRÍTICA O LA LIBERTAD DEL INGENIO	185
1. Licencias del poeta.....	186
2. El arte epigramático de la sátira gongorina	190
3. Las malicias de la “crisis irrisoria” y la nobleza ridícula	198
4. Pensamiento libre y fachada cómica: <i>Trepan los gitanos</i>	204
5. La máscara jocosa del humanismo crítico.....	219
6. Mirada crítica sobre las burlas	229
CAPÍTULO 6. TOLEDO COMO JERoglÍFICO EN <i>LAS FIRMEZAS DE ISABELA</i>	233
1. “Hércules toledano”. Un ejemplo de agudeza compuesta	236
2. Toledo, escenario y jeroglífico	241
2.1. <i>Presencia de Toledo en Las firmezas de Isabela</i>	241
2.2. <i>Excursio. El concepto de jeroglífico en la España de Góngora</i>	251
2.3. <i>Toledo como jeroglífico</i>	258
3. Gracián, Góngora y su “única Isabela”. Toledo como ciudad ideal.....	262

SEGUNDA PARTE

LA INVENCIÓN DE UNA LENGUA SUBLIME: ESTILO Y PARADIGMA

CAPÍTULO 7. EL “VENATORIO ESTRUENDO”: LA OFICINA POÉTICA DE GÓNGORA Y EL TEMA DE LA CAZA	269
1. El estilo heroico según Torquato Tasso	272
2. Cacerías eróticas y heroicas	276
3. Los “casos oblicuos” y la estrategia del cazador	286
CAPÍTULO 8. HACIA UNA NUEVA LENGUA. DEFINICIÓN DEL PARADIGMA	293
1. Una palabra “alucinada por la nueva sintaxis”	294
2. La forja de una lengua: recurrencia y variaciones.....	299
3. El paradigma, núcleo de la invención lingüística gongorina	302
CAPÍTULO 9. EL TORO NUPCIAL DE LA <i>SOLEDAD PRIMERA</i> . PARADIGMAS Y CREACIÓN SIMBÓLICA	309
1. Novios y novillos. Ríos, copias y cuernos	309
2. Ritos y ceremonias: la boda y el sacrificio.....	317
3. El toro nupcial como agudeza compuesta	325

CAPÍTULO 10. BAJO EL SIGNO DE DIÓNISOS. ACERCA DEL HUMOR EN LAS <i>SOLEDADES</i>	333
1. Las gracias del estilo elegante. A zaga de Ovidio y Ariosto.....	339
2. El arte del contrapunto en las <i>Soledades</i> : zoomorfismo cómico y zoomorfismo mágico.....	348
3. Las gracias y risas del epitalamio en los versos fesceninos.....	353
4. Góngora, Rubens y los <i>Fastos</i> de Ovidio.....	357
5. Bajo el signo de Diónisos. Ovidio y Nonno de Panópolis.....	361
CAPÍTULO 11. ARQUITECTURAS Y RUINAS PASTORILES	379
1. Un paradigma adjetival, el “verde obelisco”	379
2. El templo de Pales de Sannazaro a Góngora: arte y naturaleza.....	386
3. Arquitectura y navegación o de los usos de la geometría.....	392
4. <i>Flacas piscatorias barracas</i> . El obelisco derrumbado	397
5. “ <i>Aurea mediocritas</i> ” vs. “ <i>conciliatio oppositorum</i> ”	403
CAPÍTULO 12. OBELISCOS EN ARCADIA. ASCENDENCIA Y FORTUNA DE UN MOTIVO GONGORINO	407
1. El obelisco y la gloria de Roma	408
2. Obeliscos efímeros del arte funerario	421
3. Los obeliscos de la <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>	426
Bibliografía.....	439

NOTA A LA PRIMERA EDICIÓN (2012)

El estudio de la poética de Góngora que ofrece este libro es el fruto de largos veranos de dedicación preferente aunque nunca exclusiva. Algunas ideas y materiales se encontraban ya en artículos publicados a lo largo de esta última década: los capítulos primero, segundo, tercero y sexto desarrollan con bastante mayor amplitud un texto publicado bajo el título “Góngora y el concepto” en *Góngora hoy. I-II-III*, ed. de J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 319-346. Los capítulos cuarto y quinto resultan de la revisión en profundidad de dos artículos, “Fragmentos de un discurso satírico en Góngora”, *Estudios sobre la sátira española del Siglo de Oro*, ed. de C. Vaíllo y R. Valdés, Madrid, Castalia, 2006, pp. 11-34; y “Góngora o la libertad del ingenio”, *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido. Erotismo y escatología*, coord y ed. J. Roses, Córdoba, Diputación y Universidad de Córdoba, 2006, pp. 17-38. Los capítulos siete y ocho [ocho y nueve en la segunda edición] recogen con modificaciones de menor cuantía el estudio publicado bajo el título “El toro nupcial en la *Soledad primera*. Idiolecto y agudeza compuesta”, *Andalucía barroca*, 3 vols., Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, III, pp. 41-52. Los libros en que figuran los citados ensayos son actas de coloquios y congresos organizados en Córdoba, por el Centro de Estudios Gongorinos que dirige Joaquín Roses; en la Universidad de Barcelona, por Carlos Vaíllo y Ramón Valdés; en Antequera, por la Junta de Andalucía y bajo la dirección de José Lara Garrido. La introducción procede de una conferencia no publicada dada por invitación de Rodrigo Cacho Casal el 30 de noviembre del 2007 en el Clare College de Cambridge, en el marco de una jornada de estudios bajo el marbete *The Baroque Mind*. Agradezco a estas personas e instituciones su hospitalidad y la calidad de los encuentros que organizaron. Sin el estímulo de sus propuestas y el aliento de su confianza, no hubiera emprendido el trabajo que ha tomado forma definitiva en estas páginas.

El libro tiene una gran deuda con José Lara Garrido, que mostró muy tempranamente interés en su publicación. Debe mucho también a amigos de cuyos aportes recientes a la investigación sobre la poesía del Siglo de Oro se nutre en gran medida mi trabajo, especialmente Rodrigo Cacho Casal, Rafael Bonilla Cerezo, Roland Béhar y Juan Matas Caballero. Mención aparte merece Jesús Ponce Cárdenas, con quien no he cesado de dialogar en estos años, y cuya brillante labor, llevada a cabo con entusiasmo contagioso, ha sido un apoyo insustituible. Quiero también recordar al eminente gongorista Antonio Carreira, cuyos

trabajos filológicos y hermenéuticos acerca de Góngora son modelo de solidez, y que que ha tenido a bien leerme con atención, generosidad y espíritu crítico. Antonio Gargano, Juan Carlos Estenssoro y Sonia Rose han tenido la gentileza de invertir horas de su precioso tiempo en charlar conmigo del proyecto. Debo a mis colegas y estudiantes de las universidades de Lille y de París, especialmente a los han asistido a mi seminario durante estos dos últimos años, su actitud receptiva y muchas sugerencias interesantes. Quiero por último señalar la ayuda inestimable de mi marido Jean Michel Morel. Aunque ajeno a los estudios literarios, ha releído atentamente el manuscrito, corrigiendo defectos materiales y aportando muy útiles observaciones que me han llevado a clarificar pensamiento y expresión.

NOTA A LA EDICIÓN REVISADA

Agradezco vivamente a la Universidad de León, al servicio de publicaciones, a su director Jesús María Nieto Ibáñez y a Juan Matas Caballero, catedrático de Literatura Española en esta universidad, que me hayan animado a proponer una segunda edición de este libro, agotada la pequeña tirada de la primera después de cuatro años de su publicación. No se trata de una reimpresión sino de una reedición en condiciones distintas. Su amable y generosa iniciativa me ha alentado a revisar el libro, que sufría de ciertos descuidos de los cuales soy la principal responsable: numerosas erratas e imperfecta coherencia del sistema de notas y referencias bibliográficas. Fuera de las correcciones materiales, de numerosos retoques estilísticos, de algunos detalles añadidos y de la mayor calidad de varias imágenes, el resultado es el añadido de un capítulo, insertado como séptimo, y que deriva de uno de mis ensayos sobre Góngora posteriores a la edición del libro: “El venatorio estruendo. La oficina poética de Góngora y el tema de la caza”, *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 301-328. Debo a Joaquín Roses Lozano la publicación de este trabajo en un volumen bello y cuidado, uno de los mejores frutos de su ímproba labor para hacer de Córdoba un foco renovado de los estudios gongorinos a nivel mundial. He decidido incluirlo en el libro porque compensaba cierto desequilibrio entre la primera y la segunda parte y porque se inserta perfectamente en el razonamiento. En cambio he suprimido el apéndice “Nota sobre el paradigma idiomático gongorino del verde obelisco y su huella en el idioma literario” (1ª ed., pp. 463-472) que no ha sido bien entendido y que para ser útil necesitaría integrarse en un conjunto muy diferente.

No me ha parecido necesario poner al día la bibliografía, dado que el libro no es una suma sobre Góngora, sino una propuesta reflexiva sobre una estética, una mentalidad, una escritura que se concentra en Góngora, poeta genial por su intensa singularidad, y a la vez por representar perfectamente un momento de máxima brillantez y de máxima fragilidad en las letras españolas. Cito la bibliografía que me sirve para apuntalar la reflexión, sin ignorar lo más importante de lo que han descubierto o sostenido mis predecesores en temas cercanos, pero sin ningún prurito de exhaustividad, imposible dada la diversidad de las cuestiones abordadas. Sí que he actualizado las referencias en los casos en que han venido a mi noticia trabajos que tienen estas características, posteriores e incluso anteriores a los de

la primera edición. Entre estos se encuentran algunos ensayos de Roland Béhar y de Jesús Ponce Cárdenas, con quienes colaboro con regularidad, y señaladamente, ciertos trabajos de Pedro Conde Parrado, estudioso de literatura latina y humanística cuya investigación sobre Quevedo y Lope de Vega me parece ejemplar por su método y su escritura.

A mi nota a la primera edición, añado dos advertencias que omití y que debería haber incluido, a propósito de las imágenes y de las traducciones de las citas en lenguas extranjeras.

El uso de las imágenes en este libro es excepcionalmente abundante para una obra de crítica literaria. Aunque creo que embellecen la obra y tal vez compensan en parte la aridez de un razonamiento tan sostenido sobre cuestiones literarias y estéticas, su principal cometido no es seducir a potenciales lectores. En muchísimos casos, creemos que el conocimiento de la imagen facilita enormemente la interpretación de los textos, porque estas imágenes u otras equivalentes son precisamente aquello de que está hablando el poema, aunque no lo diga de modo explícito, y se suponen conocidas por su receptor ideal, el culto lector contemporáneo de Góngora. En otros casos, se trata de proponer un equivalente, en el campo visual, de un aspecto de la poética de Góngora y de su tiempo, temático y estético. De modo que las imágenes son alegadas (casi siempre) como elementos de aclaración y de prueba para apuntalar las hipótesis interpretativas propuestas.

Los muchos y variados temas tocados en el libro me llevan a citar con relativa abundancia textos latinos, excepcionalmente griegos, italianos, a veces portugueses, y en el terreno de la crítica y de la teoría moderna, franceses, ingleses y alemanes. Cuando se citan en nota, los he dejado en el idioma original; cuando aparecen en el texto, doy además una traducción. No siempre se dispone de versión española de estos textos y, cuando es el caso, no siempre es fácil encontrarla o tenerla a mano. He optado, pues, por proponer mi propia traducción (salvo excepciones) dándola en el cuerpo del texto y en nota, pero manteniendo, en el caso de las fuentes, la cita en el idioma original. No siendo especialista de la mayoría de estos idiomas, me arriesgo a versiones que pueden contener algún error y que en todos los casos, tratándose de clásicos, tienen calidad literaria muy inferior a ciertas traducciones consagradas. Espero que la simplificación que esta manera de proceder conlleva (al no intervenir el filtro añadido de traducciones literarias de diversas manos y épocas) y la presencia de los textos originales compensen los inconvenientes que puedan derivarse de ello. Hoy proceden de ese modo, por lo demás, los críticos de expresión inglesa que dominan el campo de los estudios literarios clásicos, como, por desgracia tal vez, la mayoría de los demás campos académicos y científicos. Suelen dar los textos en lengua original y en traducción inglesa personal.

Renuevo la expresión de mi gratitud a la generosa amistad de Antonio Carreira, que ha apuntado con paciente precisión, en su demorada lectura del libro publicado, una larga serie de erratas y pequeños errores que mi familiaridad con el texto o mi ignorancia no me permitían ver.

Por último, con especial afecto, agradezco a Rafael Bonilla Cerezo su inmensa ayuda en la corrección de las primeras pruebas de esta edición revisada.

INTRODUCCIÓN

ARTE DE INGENIO Y ARTE DE LO SUBLIME
EN EL TALLER DE LOS BARROCOS

“Penetras el abismo, el cielo escalas”

I. EL BARROCO LITERARIO COMO ACONTECIMIENTO

Para explicar lo que es el Barroco en literatura, demasiadas veces nos hemos contentado con vaguedades. Vaguedades pseudo-históricas como decir que es la expresión de una época de crisis, cuando bien sabemos que no hay época que no sea de crisis, si entendemos por crisis un nudo de graves inquietudes y conflictos, al menos en la Europa moderna del cambio histórico acelerado. Por lo demás parece preferible reservar el término crisis a variaciones bruscas de coyuntura que ponen en inmediato peligro un sistema, en su funcionamiento y hasta en su existencia. Vaguedades psicológicas según las cuales el Barroco expresa sentimientos de incertidumbre y angustia, como si no se dieran en este período obras ligeras y lúdicas y como si la poesía de todos los tiempos no nos hablara de la experiencia atormentada del tiempo, del deseo y de la muerte¹.

Parece menos arriesgado contentarse con describir este estilo en términos relativos, oponiéndolo al Renacimiento y al Clasicismo, o postulando una relación triangular, de manejo más incómodo, entre Renacimiento, Manierismo y Barroco, o Renacimiento, Barroco y (Neo)clasicismo², dos triángulos que pueden combinarse a su vez en un cua-

¹ Obviamente no pretendo con estas apresuradas observaciones resumir y menos descartar la amplísima bibliografía en que se discute la noción de Barroco. No es tampoco mi intento pasarle revista en esta nota, que se haría interminable. Me contentaré con remitir a un libro reciente de Alain Mérot (MÉROT, 2007), que intenta poner orden, con actitud más bien escéptica, en todo lo que se ha dicho sobre el concepto de Barroco (en especial en lo referente a las artes plásticas) desde la segunda mitad del XIX. Mi crítica por cierto no va enderezada al nutrido batallón de especialistas de estética, de historia del arte, de historia, de filología y de música que han perfilado la noción y discutido con sus predecesores. Véase un pequeño muestrario de ello en los cuarenta y dos ensayos recientemente reunidos por Pedro Aullón de Haro en un volumen simplemente titulado *Barroco* (AULLÓN DE HARO, 2013). Me refiero más bien a observaciones desperdigadas en estudios dedicados a temas particulares. Con bastante frecuencia, manejan sus autores la palabra “barroco” para explicar características del tema principal, en frases como: “Quevedo, como buen barroco, cultiva la temática del desengaño”; “es un poema recargado de las hipérbolas propias del Barroco”; “el consabido pesimismo de este autor barroco, que vive una época de crisis e incertidumbre”. Pido disculpas por inventar estos ejemplos, pero me parecen en consonancia con la *doxa* (no razonada, ni necesitada de ningún fundamento explícito) acerca del tema, al menos en la crítica hispánica.

² En Francia y en Alemania se usa la palabra “clasicismo” para denominar a sendos períodos supuestamente post-barrocos aunque es de notar que el hiato cronológico que los separa es de aproximadamente un siglo, puesto que el clasicismo francés tiene su ápice durante el reinado de Luis XIV, mientras que el llamado clasicismo de Weimar, con Wieland, Herder, Goethe y Schiller, se sitúa en la época de la revolución francesa, a finales del XVIII. En inglés y en español, estos clasicismos francés y alemán reciben el marbete de “neoclasicismos”, que se aplica también a un período de las letras hispánicas, coincidente más o menos con la segunda mitad del XVIII, o sea con el clasicismo alemán.

drado. Y sin embargo, los análisis que de ello se derivan admiten objeciones. Cuando se aplican a la literatura suelen depender de la analogía con las artes plásticas, desde las cuales importan rasgos diferenciales como composición centrada *vs* descentrada o excéntrica, estabilidad *vs* dinamismo, dibujo *vs* colorido, ornamentación sobria *vs* exuberancia decorativa, y así sucesivamente. Por otro lado, no escapan a la sospecha de arbitrariedad al escoger ciertas obras como representativas de cada estilo, y al omitir otras de muy distintas características. No es fácil, en virtud de un haz de rasgos diferenciales obtenidos por inducción, explicar que son igualmente barrocos el tenebrista y patético Caravaggio y el luminoso y decorativo Tiepolo, el exuberante Rubens y el contenido Velázquez, el prolijo Lope de Vega y el concentrado Góngora, el florido Tirso de Molina y el austero y lacónico Gracián. Por otra parte, las discrepancias de un crítico a otro cuando se trata de fechar cada uno de esos períodos, o de afiliar en uno u otro ciertos autores y obras, aminoran la credibilidad de estos conceptos, que muchos historiadores, desde hace tiempo, han optado por descartar de su vocabulario.

Y es que la sospecha de abstracción arbitraria y de verbalismo confuso a que se exponen todas las generalidades afecta particularmente al Barroco, sin duda por la larga historia que arrastra de promulgaciones entusiastas y rechazos irritados, y por la cacofonía que han desencadenado las casi infinitas y ya tediosas especulaciones y polémicas a que ha dado lugar. Y sin embargo seguimos usando esta categoría, y, en lo que respecta a la literatura española áurea, sin duda seguiremos haciéndolo, no por rutina sino porque la intuición de los lectores la hace insustituible. Resulta palpable que los poetas —y también los prosistas, aunque sea de modo menos flagrante— que escriben desde las postrimerías del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII tienen un aire de familia que permite asociarlos entre sí y disociarlos de todo lo anterior y posterior. Esta familia, que se ha dado en llamar barroca, incluye a muchos de los mejores artífices de las letras hispánicas. La tarea de precisar en qué consiste este “aire de familia”, y por qué va unido a un impulso creativo extraordinario no deja de imponerse pues a historiadores y críticos.

Ahora bien, los intentos de definir el Barroco mediante la generalización inductiva de análisis particulares, o por la confrontación de obras “barrocas” con otras renacentistas (o clásicas, o manieristas) del mismo género, han arrojado, sí, ciertos resultados, más o menos convincentes según el nivel de generalidad ambicionado. Es más fácil caracterizar con precisión y certeza la “novela barroca en el Norte de Italia”, o el “retablo barroco en Andalucía Oriental” que el Barroco *per se*. Al mismo tiempo contentarse con fenómenos tan particulares no deja de ser un modo de eludir el problema: al decir “retablo barroco” no estamos solo fijando un marco cronológico sino sugiriendo la inscripción de cierto tipo de retablos en un movimiento cultural y artístico de mayor amplitud y del que suponemos que tiene características específicas.

Para evitar los escollos opuestos de la generalidad nebulosa y de una particularidad miope, y con vistas a lograr una mejor inteligencia del Barroco en literatura, proponemos una opción, si no nueva, al menos no agotada: la de considerarlo como resultado concreto de acciones y procesos concretos, no y no solo como algo que surge en virtud de una necesidad interna que llevaba a las artes del Renacimiento a evolucionar en una dirección

determinada. Podemos emprender entonces la búsqueda de acontecimientos significativos –acciones o procesos– que provocan o señalan un cambio decisivo. Llamamos decisivo a un cambio –dentro de un ámbito determinado, si todo lo que se produce después se conecta con el acontecimiento³ agente del cambio, ya sea porque pertenece a su campo de influencia, ya porque se resiste a ella, ya porque la ignora de tal manera que esta misma ignorancia lo define como rezagado o marginado.

Esto supone que nos limitemos modestamente a caracterizar el Barroco en un terreno histórica y socialmente circunscrito, en un campo social en el sentido dado por Pierre Bourdieu al término. Un campo es para este sociólogo un conjunto de “actores” (no de individuos porque un individuo puede pertenecer simultáneamente a varios campos y porque los actores pueden ser colectivos) que se dota de instituciones propias, que produce objetos de valor capaces de ser intercambiados con los que producen otros campos y que se beneficia de una gestión autónoma en el ámbito de unas prácticas específicas. Los actores del campo, a través de sus instituciones, definen las reglas y trazan los cauces de su propia producción, legitiman o descalifican los resultados particulares a que lleva la actividad de sus “actores”, los admiten o rechazan, les reconocen o les niegan determinados valores de calidad y de excelencia, todo ello de acuerdo con criterios que ellos mismos definen, mientras que los que no pertenecen al campo adoptan más o menos pasivamente estos criterios. Ha podido mostrarse la operatividad de la noción para los credos religiosos constituidos en iglesias o en comunidades, para las ciencias (con sus instituciones como universidades, centros de investigación, academias, prensa científica), para las artes, para el derecho y para la literatura. La *Respublica litterarum* renacentista es el primer antepasado (directo) de lo que llegará a ser el campo literario en su momento de mayor desarrollo y autonomía, la Europa del XIX y comienzos del XX. Parece razonable postular la existencia de formaciones intermedias entre esa *Respublica litteraria* (de lengua latina, ámbito europeo, ideología humanista) y el *champ littéraire* de París y sus aledaños en época de Flaubert⁴. Una de estas formaciones intermedias sería el mundo de lo que llamamos *a posteriori* “literatura barroca” en la España del XVII, el mundo de los escritores, impresores, lectores, academias, “mecenas”, comentaristas y críticos de poesía, teatro, novela, historia, “prosa de ideas”, si admitimos esta categoría, creada por los historiadores de la literatura, que incluye misceláneas, sermones, tratados, diálogos y discursos varios en lengua vernácula. Es en este campo literario, aunque su autonomía sea muy imperfecta e incluso muy discutible, donde situamos los acontecimientos de que vamos a tratar.

³ En base a las sugerencias de Paul Ricoeur en su obra *Temps et récit* (RICOEUR, 1985), que contiene –en su segunda parte– una muy completa y clara discusión de la noción de “acontecimiento” y de otras cuestiones de epistemología histórica, llamo aquí acontecimiento a lo que él denomina *quasi-événement*. Generalizando a partir del empleo ordinario, denomino así cualquier acción o proceso que puede situarse en una geografía y cronología reales y que puede ser objeto de una narración, simple o sofisticada.

⁴ Terreno de estudio principal para el libro *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (BOURDIEU, 1992).

Para considerar sobre el fondo apropiado la poética de Góngora y la “lengua” por él inventada, objeto de este libro, me contentaré con examinar brevemente dos acontecimientos –aunque habría muchos más que considerar si quisiéramos explorar de modo completo la idea que he apuntado– que parecen candidatos plausibles para desempeñar la función de señalar el advenimiento del Barroco literario en España como diferencia culturalmente revolucionaria. Naturalmente si lo hago así es porque postulo, y este postulado es punto de partida del presente estudio, que Góngora es en España el autor barroco por excelencia y que el siglo barroco es en España y en el mundo hispánico el siglo de Góngora.

Consideraré primero el más reciente de estos acontecimientos, que señala el Barroco de modo retrospectivo, cuando se había agotado la fase más fecunda de su dinámica en España. Me refiero a la invención por Baltasar Gracián de un arte de ingenio. Por otro lado, tendré en cuenta, treinta años antes, la composición e inmediata difusión de dos poemas de Góngora, el *Polifemo* y las *Soledades*, que pueden verse como acontecimiento por sí mismas y por la violenta polémica que desencadenan. Me propongo hacer visibles gracias a estos acontecimientos dos vertientes de la estética literaria dominante de este período.

La primera vertiente, el arte de ingenio, deriva del postulado de que los valores primordiales de cualquier escrito –los valores como objetos valiosos que produce, y también como criterios de valor que permiten determinar su grado de calidad– son la agudeza y el concepto.

La segunda vertiente reside en la idea de lo sublime, que llega a los españoles más cultos del XVII a través de ciertos textos de Cicerón, Dionisio de Halicarnaso, Demetrio, Hermógenes, Plutarco y también de autores modernos como Giovanni Pontano y Torquato Tasso. Según la conjetura que quisiera desarrollar en estas páginas, esta idea pudo filtrarse, de modo más confidencial, a partir del único tratado retórico legado por la Antigüedad que le está especialmente dedicado: el Περὶ ὑψηλοῦς o *Tratado de lo sublime*, obra griega cuyas copias conservadas proceden de un manuscrito mutilado. Se ha calculado que las lagunas que presenta el texto abarcan una tercera parte de su extensión original. Los especialistas consideran hoy –aunque no de modo unánime– este tratado como anónimo y admiten que se escribió en el siglo I de nuestra era, pero hasta el siglo XIX prevaleció la opinión que lo había escrito un ilustre representante de la segunda sofística, Casio Longino, rétor con aficiones filosóficas que fue amigo de Plotino, ministro de la reina Cenobia de Palmira y murió en el año 273 –con dignidad de mártir– a manos del emperador Aureliano⁵. Siguiendo el ejemplo de su editor inglés Donald Russell, me referiré al autor del Περὶ ὑψηλοῦς o *De lo sublime*, a quien la tradición impuso el nombre de Longino, con la sigla de L⁶.

⁵ Véanse sus obras en Longin, *Fragments. Art rhétorique*, ed. de M. Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

⁶ Longinus, *On the Sublime*, ed. Donald A. Russell, Oxford University Press, 1964.