

María José Alonso Veloso (Dpto. Lingua e Literatura Españolas, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral)



«honra me ha causado hacerme escuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a ellos les parezca griego».

Nado na segunda metade do século XVI, Luis de Góngora domina a lírica española das primeiras décadas do XVII pola audacia da súa proposta estética. Asumindo o liderado do transvasamento do romanceiro vello á lírica culta, nun proceso no que xermolará o chamado romanceiro novo, destaca nos seus comezos pola peculiaridade das súas *letrillas*. Pero o protagonismo cara á posteridade, en forma de detractores e epígonos, chégalle coa difusión na corte madrileña, en 1613, do *Polifemo* e as *Soleidades*, que transformaron o panorama literario dentro e fóra de España, no conxunto do mundo hispano, nese século e tamén nos seguintes ata o século XXI. A súa linguaxe insólita foi imitada e adaptada non só no xénero lírico, senón tamén no texto dramático, a épica, e mesmo a oratoria sagrada. Partidarios e impugnadores da súa «nova poesía» mantiveron a máis intensa e extensa polémica literaria na historia das nosas letras, canalizada a través de diversas modalidades escritas durante máis de medio século. Os aspectos máis orixinais da lírica gongorina explican tanto o repudio da súa estética a partir do século XVIII como a súa recuperación, e a reivindicación do seu legado, na chamada «Xeración do 27»: considerado o «Homero» español no seu tempo, tivo que cumprir unha implacable «condena» estética de douscentos anos, durante os séculos XVIII e XIX, antes de ser rehabilitado pola crítica e os lectores.

## Cronoloxía esencial

1561	Luis de Góngora y Argote nace en Córdoba, o 11 de xullo. O seu pai, Francisco de Argote, era xuíz de bens confiscados pola Inquisición. A súa nai, Leonor de Góngora, pertencía a unha ilustre familia cordobesa. Un tío materno, Francisco de Góngora, era racioneiro da catedral de Córdoba e cédelle ao sobriño beneficios eclesiásticos.
1570-1575	Estuda no Colexio da Compañía de Xesús de Córdoba, e Dereito Canónico en Salamanca.
1580	A canción «Suene la trompa bélica» é o primeiro poema publicado por Góngora, nun libro alleo.
1584-1585	Outro poema, tamén nunha obra allea, e algún eloxio, como o de Cervantes en <i>La Galatea</i> , evidencian o seu temperán prestixio. Un dos seus primeiros poemas importantes é o titulado «Soneto a Córdoba», redactado durante a súa viaxe a Granada.  Nesta época o seu tío renuncia á súa condición de racioneiro, e Góngora recibe as ordes maiores.
1587	Desenvolve o seu oficio con escasa dedicación, e o novo bispo, Francisco Pacheco, amoéstao.
1603	Realiza estancias na Corte, entón en Valladolid, onde intensifica a súa actividade poética cortesá, e asume comisións en Madrid e Cuenca. Antes de voltar a Córdoba, entrégalle a Pedro de Espinosa os seus poemas para <i>Flores de poetas ilustres</i> , antoloxía impresa en 1605, na que Góngora é o poeta mellor representado.  Nesta época nace a rivalidade persoal con Quevedo, cando coinciden en Valladolid, cidade que figura nalgúns poemas satíricos e burlescos.
1606	Visita Cuenca, que lle inspira romances satíricos, como Valladolid.
1607	Dedícalle sonetos ao marqués de Ayamonte, na procura do seu mecenado, pero o nobre morre.
1609	Comisionado polo Cabido, viaxa a Madrid, Alcalá, Álava e Galicia, lugares que tamén teñen presenza na súa poesía.

1610	A toma do castelo de Larache inspíralle unha canción, «En roscas de cristal serpiente breve».
1611	A etapa máis produtiva da súa literatura coincide co tempo en que o seu sobriño é coadxutor da súa ración, porque se libera da asistencia ao coro.
1612-1613	Redacta dous dos seus «poemas maiores»: <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> e <i>Soledades</i> .
1613	En maio de 1613, difúndense en Madrid as primeiras copias, fragmentos, de ambas as obras. Xorde así unha das polémicas literarias máis intensas e duradeiras da historia da literatura española.
1614-1616	Góngora compón poemas relixiosos para certames e celebracións varias.
1617	Coa idea de instalarse na Corte, dedica o seu <i>Panegírico</i> ao duque de Lerma. Ordénase sacerdote. É nomeado capelán honorario do rei.
1621-1622	Morre na cadea o seu protector, Rodrigo Calderón. Falecen tamén o conde de Villamediana e o conde de Lemos, os seus máis importantes valedores. Tras a morte de Filipe III, Góngora tenta achegarse ao novo valido, Olivares, a quen dedicará o «manuscrito Chacón».
1626	Logo dunha última etapa en Madrid, sombría pola velez e a miseria, reflectida en diversos sonetos, regresa a Córdoba, pobre e enfermo.
1627	Morre na súa Córdoba natal o 23 de maio, con 66 anos de idade.

## Transmisión dos poemas: á marxe da imprenta

Góngora mantense á marxe da edición dos seus versos: o seu rexeitamento da imprenta, como cauce de difusión da lírica, sitúao nunha sorte de periferia, que é xeográfica (Córdoba) e sociocultural, pois escribe afastado dos centros editoriais activos. A súa relativa autonomía respecto ás pautas impresoras do momento afasta a esta figura da literatura para o vulgo, consonte o seu marcado «aristocratismo» estético, a súa autonomía na construción verbal.

O elevado rigor formal da súa produción lírica non impide a divulgación ampla dos seus versos: difúndense abundantes copias manuscritas dos seus poemas en códices e cartapacios, e ademais é un poeta moi destacado nas antoloxías impresas, por exemplo as coleccións de romances que proliferan na derradeira década do século XVI e preparan o camiño para o *Romancero general* de 1600 e 1604.

## Manuscritos

Ao comezo do século XVII Góngora era xa apreciado como o mellor poeta de España, grazas á transmisión manuscrita dos seus poemas, pero tamén pola difusión oral das *letrillas*, romances con *estribillo* e outras cancións.

Un dos manuscritos máis importantes, pola fiabilidade dos textos atribuídos e pola cronoloxía que ofrece dos poemas, é o chamado «manuscrito Chacón», composto por tres volumes cuxo contido ten unha ordenación métrica: no primeiro cópanse sonetos, oitavas, tercetos, cancións, madrigais, silvas, décimas, quintillas e redondillas; no segundo, *letrillas* e romances; e no terceiro as comedias *Las firmezas de Isabela* e *Comedia del doctor Carlino*.

Dedicado ao conde-duque de Olivares, foi reunido por Antonio Chacón, amigo do poeta, quen fora xuntando os seus poemas para regalarllos ao todopoderoso valido, precisando as datas de composición logo da consulta directa con Góngora. O manuscrito é, xa que logo, unha valiosa pista para coñecer a cronoloxía da súa poesía.



Portada do «manuscrito Chacón» (BNE, RES/45).

## Impresos: antoloxías e edicións póstumas

Malia non editar a súa poesía completa en vida, a lírica de Góngora corre impresa desde o inicio da súa traxectoria: en pregos soltos, nas antoloxías de romances ou nas *Flores de poetas ilustres* recompiladas por Espinosa e publicadas en 1605, que inclúen 37 poemas gongorinos.

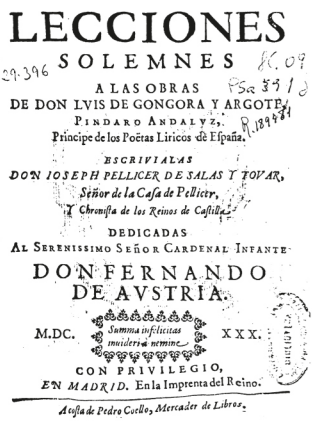




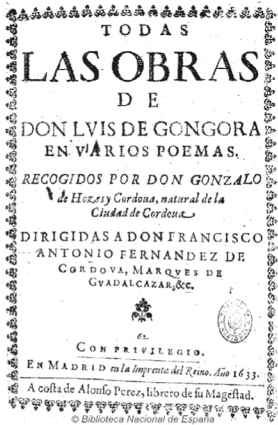
Portada de Flores de poetas ilustres (1605).



Portada da primeira edición de obras de Góngora, en 1627.



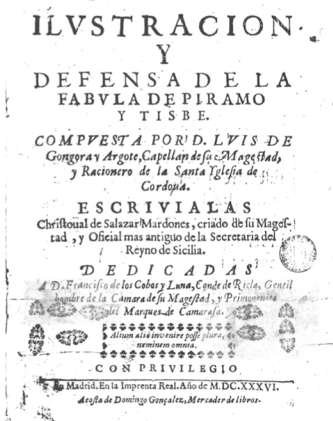
Portada das Lecciones solemnes de Pellicer (1630).



Portada da edición de Gonzalo de Hoces, en 1633.



Comentarios ás Soledades a cargo de Salcedo Coronel, en 1636.



A Fábula de Píramo y Tisbe, comentada por Salazar Mardones.

Existe un gran contraste entre a falla de recompilacións poéticas impresas durante a súa vida e a inmediata proliferación póstuma, cando é comentado xa como un clásico. Góngora falece sen editar as súas poesías, proxecto que acariñaba nos seus derradeiros anos. Logo da súa morte, a súa lírica publícase en diferentes volumes, o primeiro deles editado o propio ano de 1627, aínda que o libro foi recollido a consecuencia dunha denuncia diante da Inquisición:

- 1627 López de Vicuña: *Obras en verso del Homero español*, Luis Sánchez, Madrid.
- 1629 Salcedo Coronel: *Las obras de don Luis de Góngora...*, Madrid, Juan González.
- 1630 Josef Pellicer: *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora, Pindaro andaluz, príncipe de los poetas líricos de España*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1633 Gonzalo de Hoces y Córdoba: *Todas las obras de don Luis de Góngora*, Madrid, Imprenta del Reino.
- 1634 Gonzalo de Hoces y Córdoba: *Delicias del Parnaso, en que se cifran todos los romances... prodigioso don Luis de Góngora*, Barcelona, Pedro Lacavallería.
- 1636 Salcedo Coronel: *Soledades y Polifemo*, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- 1636 Cristóbal de Salazar Mardones: *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*, Madrid, Imprenta Real.

**Xéneros e estrofas**

A produción literaria de Góngora non é moi extensa nin abrangue todos os xéneros, como si ocorre con outros dos grandes poetas barrocos, nomeadamente Lope de Vega e Quevedo. Non obstante, existe na súa lírica gran diversidade temática. Unha ollada ao «manuscrito Chacón» confirma esta variedade no que atingue aos sonetos: sacros, heroicos, morais, fúnebres, amorosos, satíricos, burlescos e «varios». As letrillas máis abundantes son as satíricas e burlescas, seguidas polas sacras e, en menor medida, as amorosas.

Na súa carreira poética, un breve período dun lustro condensa unha porcentaxe moi elevada dos seus versos: máis dun centenar de poemas, a cuarta parte do total. Na etapa comprendida entre os anos 1610 e 1614, concéntranse ademais as obras longas: as comedias, o *Polifemo* e as dúas *Soledades*. Segundo os cálculos actuais, trátase de algo menos de cincocentos poemas, entre textos de autoría segura e de autenticidade probable. O devandito corpus inclúe sonetos, romances, letrillas, décimas, cancións e silvas, ademais de poemas extensos: *Polifemo*, *Soledades*, *Panegírico al Duque de Lerma* e o romance titulado *Fábula de Píramo y Tisbe*. Á produción lírica engádense as comedias *Las firmezas de Isabela*, *Comedia venatoria* e *El doctor Carlino*, incompleta esta última.

Non existe constancia documental de que escribise prosa, aínda que o seu epistolario atesoura pasaxes de indubidable interese literario.

**Poemas de metro castelán: romances e letrillas**

*Moriste, ninfa bella, en edad floeciente, que la muerte entre flores se esconde, cual serpiente.*

Os metros casteláns, romances e *letrillas*, condensan as liñas mestras da orixinalidade de Góngora. O poeta protagoniza o cambio de rumbo que se produce no ámbito do romance arredor de 1580, coa desaparición do chamado «romanceiro vello» e a irrupción do «novo». Un volume que simboliza moi ben esta transición é a *Flor de varios romances nuevos y canciones*, que publica en 1589, en Huesca, Pedro de Moncayo. Esta antoloxía, que evidencia o cambio, inclúe romances de Góngora e Lope de Vega, entre outros autores.

Os romances novos circulan sobre todo en pregos soltos, acompañados de música. Pero van deixando ese carácter fragmentario, e tamén a súa preferente vía oral con presenza da música, como se amosa xa no *Romancero General* de 1600: o romance adquire aquí de xeito definitivo a natureza de poesía escrita. Nel difúndense xa máis de dúas dúzias de romances gongorinos, que tamén teñen relevo nas *Flores de poetas ilustres*.



Portada do Romancero general publicado no ano 1600.



A edición do Romancero general impresa en 1604.

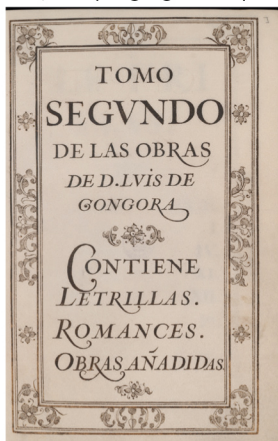
Góngora inaugura o século XVII alternando os romances burlescos, paródicos, como os que glosan o mito de Hero e Leandro, «Arrojose el mancebito» (1589) e «Aunque entiendo poco griego» (1610), cos serios e amorosos, por exemplo o dedicado a Angélica e Medoro, «En un pastoral albergue» (1602). Empeza escribindo romances burlescos e amorosos, pero ábrese paulatinamente a outras temáticas: romances de cautivos, parodias dos mouriscos, pastorís e mitolóxicos, e de carácter antipe-trarquista. A lírica de Góngora acolle diversas modalidades temáticas de romances, apreciables nesta breve escolla: amoroso, «Las flores del romero»; mitolóxico, «La ciudad de Babilonia»; ariostesco, «En un pastoral albergue»; de cautivos, «Amarrado al duro banco»; mourisco, «Entre los sultos caballos» e «En la fuerza de Almería»; ou mesmo fúnebre-relixioso, «Moriste, ninfa bella». Así mesmo, experimenta con formas menos comúns de romance, como o poema con *estribillo* «En los pinares de Júcar». No devandito cultivo temperán do romance teñen cabida tanto os versos de oito sílabas, como os de 7, 6 ou menos, nos *romancillos*, como «Las flores del romero». Ademais da clara tendencia ao satírico e o burlesco, resulta peculiar a introdución da vida e a fala cotiás, por exemplo en «Hermana Marica».



A parte máis importante destas composicións abrangue entre os anos 1590 e 1610; entre 1580 e 1600 Góngora compón a metade dos seus romances, establecendo os seus temas máis importantes. Pero o certo é que nunca deixou de escribilos, e algúns están datados xusto no final da súa vida. Xa a partir de 1620, cando sobresa a materia amorosa, os romances incorporan obscuras alusións mitolóxicas, complexas metáforas e anoxías e hipérbatos que creban a fluidez rítmica do octosílabo.

*Al marido que es tan llano,  
sin dar un maravedí,  
que le hinche el alhólí  
su mujer cada verano,  
si piensa que grano a grano  
se lo llegan las hormigas,  
cuatro higas.*

No que atinxe ás letrillas, variante moderna dos *villancicos* medievais e renacentistas que consta dun *estribillo* que se repite regularmente, o corpus gongorino supera o medio cento de poemas. Neste xénero o autor representa o cumio na época, e mesmo grandes inxenos como o propio Quevedo seguen a súa estela, aínda que con certas innovacións. Metricamente son semellantes ao *villancico* e o *zéjel*, composicións baseadas na reiteración dun refrán obxecto de glosa. Adoitan partir dun *villancico* inicial, seguido por unha glosa con mudanza, enlace e volta. Neste esquema xeral Góngora introduce moitas particularidades. Case todas as súas *letrillas* teñen unha glosa de 6, 8 ou 10 versos (contando o *estribillo*).

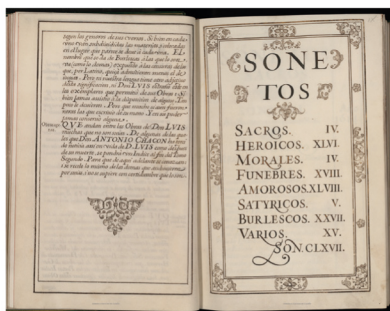


Cómpre salientar a temática preferentemente burlesca e satírica, cuns límites difíciles de trazar, como se comproba nalgunhas das súas composicións máis coñecidas: «Que pida a un galán Minguilla», «Da bienes Fortuna», «Cada uno estornuda», «Ya de mi dulce instrumento» ou, na estela do tópico do *carpe diem*, «Que se nos va la Pascua, mozas». Destacan as sátiras «contra estados», cuxas estrofas denuncian diferentes tipos sociais ao tempo que contrastan as aparencias coa realidade.

#### Poemas de metro italiano: sonetos

*No os engañen las rosas, que a la Aurora  
diréis que aljofaradas y olorosas  
se le cayeron del purpúreo seno:  
manzanas son de Tántalo y no rosas,  
que después huyen del que incitan ahora  
y solo del Amor queda el veneno.*

No campo do soneto, Góngora é menos innovador que no das letrillas, os romances e os poemas extensos: predomina a imitación ou a tradución embebecedora dos modelos. Nel ten cabida a materia amorosa, con presenza do *carpe diem* e a descrición da dama, e imitacións de Garcilaso, Tasso, Sannazaro e Herrera. Pero tamén escribe sonetos morais relacionados coa fugacidade do tempo e o desengano, encoimásticos, satíricos e burlescos e parodias mitolóxicas.

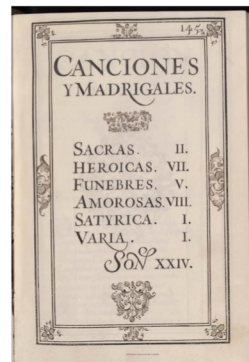


Algúns dos seus sonetos son case tan temperáns como os romances e as letrillas (o primeiro data de 1582), e Góngora escribiunos baixo unha acusada influencia do petrarquismo. Son poemas tan coñecidos como «De pura honestidad templo sagrado», «Tras la bermeja Aurora el Sol dorado», «Al tramontar del sol la ninfa mía», «Oh claro honor del líquido elemento» ou «La dulce boca que a gustar convida». Neles o tema amoroso acada unha salientable compoñente descriptiva. Existe unha certa tendencia ao paralelismo, en poemas que poden considerarse relativamente claros. Unha das mellores mostras de poema descriptivo e paralelístico é «Oh excelso muro, oh torres coronadas». En relación coa simetría construtiva, pódese sinalar a abundancia de poemas nos que a correlación determina a arquitectura da composición, como sucede en «Suspiros tristes, lágrimas cansadas», «Mientras por competir con tu cabello» e «Ni en este monte, este aire, ni este río».

Certos sonetos burlescos de Góngora atópanse entre os mellores desta forma poética; pode citarse a chamada «elexía culticómica» dedicada a Xúpiter, «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá». Outros relacionáanse coa polémica anticultista, como a resposta ás censuras recibidas «Pisó las calles de Madrid el fiero»; ou coas súas enemistades literarias, a invectiva contra Quevedo «Cierta poeta, en forma peregrina», con ocasión de concedéronlle o Hábito de Santiago. Se cadra é menos coñecida a faceta de Góngora como autor de poemas morais, escritos tardiamente, como ocorre en «Mariposa, no solo no cobarde», «En este occidental, en este, oh Licio» e «Menos solicitó veloz saeta».

#### Outras formas métricas

Malia a importancia cualitativa e cuantitativa dos seus romances, letrillas e sonetos, neste último caso cun impacto menos renovador da lírica no período, non poden quedar sen mención outras formas métricas, como a canción, representada por poemas como «Qué de invidiosos montes» e «En roscas de cristal serpiente breve». Titulada a última delas «De la toma de Larache», está datada en 1610, en coincidencia co perfil difícil, latinizante, do *Polifemo* e as *Soledades*. É exemplo do seu estilo embebecedor e escuro, pero hoxe xa non se admite que represente o inicio dunha suposta segunda época da súa lírica. Góngora dedicou tamén dous poemas burlescos á conquista da praza marroquí de Larache, nun estilo xocoso e burlesco, pero neste caso enxalza aos vencedores cun ton moi elevado.



Xunto coa epístola en tercetos («¡Mal haya el que en señores idolatra»), as décimas, con ou sen refrán, perfectas na súa construción, ocupan un lugar destacado na produción poética gongorina, como ocorre con outras formas métricas: oitavas, madrigais e silvas.

#### Fábula de Polifemo y Galatea (1612)

*Salamandria del Sol, vestido estrellas,  
latiendo el can del cielo estaba cuando,  
polvo el cabello, húmidas centellas,  
si no ardientes aljófares sudando,  
llegó Acis y, de ambas luces bellas  
dulce occidente viendo al sueño blando  
su boca dio y sus ojos cuanto pudo  
al sonoro cristal, al cristal mudo.*

O *Polifemo*, idilio de asunto ovidiano, difúndese a través dunha canle estritamente manuscrita na corte de Madrid, ao mesmo tempo que as *Soledades*, malia que a súa redacción pode ser previa, en 1612. O seu estilo latinizante non deixou indiferente a ninguén, e os argumentos enfrontados de partidarios e detractores xeraron a polémica literaria de maior trascendencia na historia da literatura.

Existe unha continuidade xenérica que afecta á materia poética, aos personaxes, á fábula e á métrica, pero o poema gongorino posúe unha arquitectura e un estilo sen precedentes.

#### Fontes mitolóxicas

Existen diversas fontes clásicas que abordaron o tema de Polifemo e puideron deixar algunha pegada neste poema «maior» de Góngora: Homero na *Odisea*, o *Polifemo* de Eurípides, Teócrito coa figura do músico namorado e a fábula de Acis e Galatea de Ovidio incluída nas *Metamorfoses*, ademais de certos ecos de Virxilio na *Eneida*, nun característico procedemento de imitación composta. A estas versións grecolatinas engádense as achegas contemporáneas, nomeadamente en España e Italia, entre elas as de Carrillo y Sotomayor (*Fábula de Acis y Galatea*), Marino (*L'Adone*) ou Stigliani, que apenas deixan pegada ningunha no poema gongorino.

O *Polifemo* inspírase, polo tanto, nunha antiga e prolífica tradición mitolóxica. A versión do ciclope salvaxe atópase na *Odisea*, onde Homero narra a chegada de Ulises á caverna de Polifemo, quen pecha a gruta cunha pedra ao decatarse da presenza de intrusos. Logo de que devore aos seus compañeiros, Ulises consegue embebedalo e cegalo cun pau en chamas, momento no que escapa da cova debaixo dun carneiro. Virxilio ofrece unha versión semellante no canto segundo da *Eneida*.

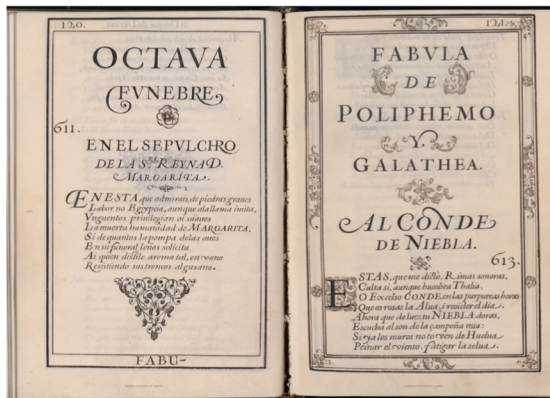
Pero existe outra versión salientable, con máis impacto na recreación de Góngora: a de Polifemo como músico e mais como namorado, que se remonta a Teócrito, no século III a. C. Segundo consta no idilio XI, o ciclope esquece coidar do seu gando, ocupado en cantar o seu amor a Galatea; ademais, caracterízase fachendoso da súa habilidade como músico e das súas riquezas. Esta idea é, precisamente, a recollida por Ovidio nas súas *Metamorfoses*, XIII, 738-897, nas que Galatea se presenta namo-



rada de Acis, o que provoca a súa morte, logo de que o ciclope o esmague cunha enorme rocha.

Góngora baseouse especialmente en Ovidio, como se comproba no argumento do poema. Non sucedera así no caso dos seus precedentes máis inmediatos: o poeta italiano Marino combina as versións de Homero, e Teócrito e Ovidio, no poema titulado *L'Adone*.

A proximidade respecto ao modelo ovidiano non impide a existencia de grandes diferenzas: o protagonismo e a amplificación do parlamento de Polifemo, a contraposición entre a beleza da ninfa e a monstrosidade do ciclope, e as escenas amorosas nunha natureza perfecta, artificiosa, que incorpora o poema gongorino. Ademais, prodúcense cambios na presenza da voz de Galatea, suplantada por unha terceira persoa.



### Estrutura e argumento

A estrutura, que amosa unha certa circularidade por mor da presenza do mar no inicio e no fin, abrangue seis partes fundamentais. Máis polo miúdo, pódese sinalar a sinopse do argumento da fábula:

- 1-3 Dedicatoria ao duque de Niebla, para que escoite os seus versos.
- 4-12 Presentación de Polifemo
  - 4 Descrición de Sicilia.
  - 5-6 Descrición da caverna de Polifemo.
  - 7-12 Descrición do ciclope: o seu físico (7-8), as súas cacerías (9), o seu zurrón (10-11) e a súa zanfona (12).
- 12-22 Presentación de Galatea
  - 13-14 Descrición de Galatea, amada polo ciclope.
  - 15-17 Glaucó e Palemón, namorados de Galatea.
  - 18-22 Segunda descrición de Sicilia (18-19), e referencia aos seus habitantes, namorados de Galatea (20-22)
- 23-42 Presentación de Acis. Encontro con Galatea
  - 23-24 Acis atopa a Galatea durmida.
  - 25 Descrición de Acis.
  - 26-29 Acis déixalle unha ofrenda a Galatea e desaparece.
  - 30-31 Amor dispáralle unha frecha dourada a Galatea, para que se renda ao amor.
  - 32-35 Galatea, namorada, atopa a Acis, que semella durmido.
  - 36 Galatea bebe o «veneno» do amor.
  - 37-42 Acis finxe despertar e intenta seducir a Galatea. Primeiro bico.
- 43-45 e 46-58 Preludio e canto de amor de Polifemo
  - Polifemo alardea da súa riqueza (49-50), a súa liñaxe (51) e a súa estatura (52-53). Enumera probas de que o seu amor por Galatea mudouno: voltouse bo, ata o punto de acoller a un naufrago xenovés, quen lle regalou un arco de marfil que lle ofrece a Galatea (54-58).
- 59-63 Desenlace
  - 59-60 Polifemo interrompe o seu canto, fai escapar a unhas cabras e asusta aos amantes, que inician a súa fuxida cara ao mar.
  - 61-62 Cando os atopa, o ciclope lanza unha rocha contra Acis e esmágoa.
  - 63 O sangue e os ósos de Acis convértese en auga e chegan ao mar.

### Métrica e estilo

Trátase dun poema narrativo-descriptivo. A métrica elixida é a oitava real, que garda relación coas églogas de Garcilaso, consonte a materia elevada, mitolóxica. A maioría das sesenta e tres estrofas configura unha unidade semántica ou sintáctica. Existe unha acusada tendencia á bimembración nas oitavas, cunha estrutura rítmica dual. Góngora empregou con asiduidade este recurso, especialmente no *Polifemo*, onde a simetría adoita servir para o peche enfático das estrofas, que conclúen así cun pareado final que acentúa o ton sentencioso. Ao usual sentido completo que proporcionan as oitavas, engádesse este remate con versos bimembres en numerosas ocasións, co que se remarca o final de cada oitava.

Abundan nesta fábula a descrición e as metáforas, e en particular o estilo latinizante, baseado nunha serie de recursos característicos entre os que cómpre salientar o hipérbato.

### As Soledades (1613)

*Del océano, pues, antes sorbido,  
y luego vomitado  
no lejos de un escollo coronado  
de sendos juncos, de calientes plumas,  
alga todo y espumas,  
halló hospitalidad donde halló nido  
de Júpiter el ave.*

Non é posible saber a data exacta de composición. Dedúcese que a primeira *Soledad* se escribe entre finais de 1612 e principios de 1613, xa que lla manda nunha primeira redacción a Pedro de Valencia en maio deste último ano. A escritura da segunda produciríase no outono seguinte, como se deduce do «parecer» do Abad de Rute, quen se refire a dúas *Soledades* ao principio de 1614. O criterio de ambos os dous eruditos, e a opinión doutros amigos, serviron para modelar a versión definitiva. As *Soledades* son o poema extenso que máis estimulou a polémica arredor do estilo cultista. Compostas na mesma época que o *Polifemo*, foron distribuídas canda el no mundo cortesán, entre eruditos e escritores, tamén de xeito manuscrito.

O poema caracterízase pola súa novidade total: o xénero carece de equivalencia exacta entre os precedentes; o emprego da silva favorece a extensión e tamén o xogo coas rimas; o léxico multiplícase en rexistros diversos; a sintaxe adáptase ao fluir continuo da silva, sen pausas estróxicas; e o argumento é orixinal, a diferenza do que sucede no *Polifemo*. Góngora promove unha ruptura xenérica entre o heroico e o lírico, desenvolvendo nun estilo moi elevado, cultista, un tema humilde.

### Métrica e estilo

Unha das principais novidades, e tamén unha das razóns da extraordinaria dificultade do poema, consiste no uso dunha nova forma métrica, a máis flexible e próxima ao verso libre: a silva. Caracterizada pola combinación discrecional de versos heptasílabos e endecasílabos, rimados tamén con liberdade, e pola súa extensión ilimitada, constitúe a principal e case única innovación métrica da lírica barroca.

A inexistencia de pausas estróxicas favorece unha maior lonxitude dos períodos sintácticos, dificultade que se acentúa polo uso de certos recursos, en particular a anástrofe e o hipérbato.

Non se pode falar dun único estilo, senón de pluralidade estilística, aínda que cómpre salientar, polo seu relevo, o chamado estilo latinizante, caracterizado polo uso de diferentes tipos de cultismos, en particular o hipérbato. A abundancia de perífrases, metáforas, imaxes, analogías pictóricas e as series enumerativas constitúen algúns dos recursos máis salientables da técnica descriptiva.



A linguaxe poética das *Soledades*, censurada por adversarios como Juan de Jáuregui, pero tamén mesmo por amigos de Góngora como Pedro de Valencia e o Abad de Rute, está pautada pola presenza de cultismos constantes, e tamén termos asociados indisolublemente á súa expresión literaria: *cerúleo, émulo, luciente, purpúreo, solicitar, turba*. Os grupos correlativos e o uso do acusativo grego cos participios *vestido* e *calzado* constitúen outras das súas máis características marcas de estilo.

Desde a difusión da obra en 1613, defensores e detractores coincidiron ao sinalar algúns trazos tan rechamantes como deostados: o uso de palabras «peregrinas», tomadas do latín, o grego ou o italiano; o abuso de construcións estrañas, como o hipérbato e o acusativo grego; a complexidade e extraordinaria lonxitude dos períodos; o exceso de trops e figuras; e, finalmente, unha escuridade ás veces insuperable a consecuencia da acumulación dos mencionados recursos.

### Hipóteses de catro «soledades»

Existe a hipótese de que Góngora proxectaba escribir un total de catro «soledades», baseada nas declaracións de tres intelectuais da época: Díaz de Rivas, o Abad de Rute e Pellicer. Pero só se conservan dúas: a primeira, integrada por 1.091 versos; e a segunda, por 979 versos e inconclusa. Non se coñece a razón pola cal



o proxecto, cuxo tema xira arredor dos «pasos dun peregrino na soidade» que vai descubriendo o mundo, ficou inacabado.

O Abad de Rute afirmou que tiñan máis dunha parte, «pois divídense en catro». Segundo a hipótese de Díaz de Rivas, Góngora ideaba catro co seguinte contido e protagonistas: a primeira, adicada aos «campos» e protagonizada por pastores; a segunda, «das ribeiras», por pescadores; a terceira, «das selvas»; e a cuarta e derradeira, centrada no «ermo».

Mantendo o devandito número, Pellicer considerou que o propósito de Góngora consistira en simbolizar as catro idades do home, ofrecendo unha interpretación alegórica: «na primeira, a xuventude, con amores, prados, xogos, vodas e ledicias; na segunda, a adolescencia, con pescas, ceterería, navegacións; na terceira, a virilidade, con monterías, cazas, prudencia [...] na cuarta, a senectude, e alí política e goberno».

### Contido narrativo

O marco narrativo xeral no que se insiren as andanzas do peregrino é a descrición idealizada do mundo rústico e a natureza. Pódese propor que o tema central do poema é a loanza de aldea (e menosprezo de corte), tópicos abundantes na poesía española do Século de Ouro, que Góngora desenvolve nun dobre plano, ético e estético.

Aínda que unha parte da crítica subliñou a inexistencia de contido narrativo, non faltan defensas da súa «trama novelesca», que, malia non resultar directa nin clara, tería como obxectivo a revelación das peripecias sentimentais do peregrino. Segundo estas últimas opinións, a *dispositio* das *Soledades* non tería menor relevo nin grao de elaboración que a súa *elocutio*. Pódese afirmar que existe un tenue fio narrativo, con ocasionais articulacións do tempo e do espazo, se cadra disimuladas de xeito voluntario. Ao estar inconclusos os poemas, transmiten a impresión dunha sucesión de pinturas pastorís, cunha voda rural e escenas de pesca e ceterería unidas só pola presenza do peregrino solitario, afixido pola súa desventura amorosa.

Como explicaba o erudito Díaz de Rivas, referíndose aos versos cos que se inicia o poema, o argumento consiste nos «pasos dun peregrino na soidade». O peregrino, personaxe «errante» que protagoniza este percorrido, «é o firme tronco da fábula, en quen se apoian as demais circunstancias dela, a quen intitulou *Soledades* polo lugar onde sucederon». Segundo a caracterización que vai asomando de xeito intermitente, non está lonxe do perfil idealizado dos protagonistas das ficcións novelescas: xove, nobre, fermoso e namorado. O rexeitamento da súa amada provoca o seu exilio, logo de vivir na Corte.

A *Soledad* primeira presenta a un rapaz que se salva dun naufraxio, logo de ser desprezado pola muller. Acolloido por uns cabreiros, pasa a noite con eles. Pola mañá, recreándose na contemplación dunha paisaxe e un baile, atopa un grupo de montañeses. O máis vello e culto lembra ao seu fillo morto ao náufrago, o que lle permite pronunciar unha invectiva contra a navegación cobizosa. Despois, o vello invita ao peregrino a asistir ás vodas; durante o camiño polo bosque, tecen grilandas e cantan mentres seguen o cauce dun regato. Os montañeses retráanse a durmir e, cando amence, o náufrago é presentado aos noivos. O encontro con eles faulle evocar á amada desdeñosa. Os labregos entoan unha canción, de xeito alterno entre dous coros, durante a cerimonia. A continuación celébrase un banquete de vodas. Xa pola tarde, os mozos compiten en xogos atléticos e, cando chega o anoitecer, acompañan aos noivos ao seu fogar.

Sen que exista interrupción temporal ningunha, a segunda *Soledad* comeza ao día seguinte da voda, que se corresponde coa cuarta xornada do relato. O peregrino despídese dun grupo de pescadores que se embarcan, mentres el se sitúa nunha chalana e contempla como dous homes recollen as redes. Con tristura, evoca o naufraxio e o fracaso amoroso, desexando a morte no mar para rematar a súa vida errante. Coñece á familia dos dous pescadores, que vive da pesca e a agricultura nunha agradable medianía. Logo da comida, o peregrino louva a felicidade da súa vida, o que permite o relato demorado do pai ancián dos pescadores. O canto ambeo de dous personaxes namorados remata a cuarta xornada. Ao día seguinte, o peregrino despídese e embárcase cos dous pescadores, un traxecto no que descubren un palacio antigo do que saen cazadores cabalgando corceis andaluces. Logo da descrición dunha escena de caza con falcóns, os pescadores seguen os pasos dos cazadores ata chegar a unha aldea moi pobre, momento no que se interrompe o poema.

### Poeta conceptista, poeta cultista

Góngora é un poeta plural no estilístico: máis que dun único estilo de Góngora, cómpre falar de varios, extraordinariamente diferentes entre si. Na súa lírica alternan os rexistros serio e burlesco, a erudición clásica con refráns e facecias, a mestura de xéneros e estilos, a perda do decoro poético. A súa poesía de madurez consegue o ideal estético da plena fusión do popular e o culto: por unha banda, o romanceiro vello, a lírica tradicional e o refraneiro; pola outra, a poesía latina e italiana, peneirada polos seus máis eximios representantes en España, Garcilaso e mais Herrera. Exemplo excepcional desta mestura é o longo romance titulado *Fábula de Piramo y Tisbe* (1618), «La ciudad de Babilonia», poema mitolóxico paródico que amalgama estilos e rexistros, combinando os latinismos e a sintaxe latinizante cos vulgarismos nun contido trágico.

Non abundan as reflexións teóricas na obra de Góngora, pero a carta en resposta á que lle escribían en contra da «nova poesía» contén unha breve exposición do seu ideal estético, bastante precisa na súa concisión:

honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego.

A propósito da escuridade e o pretendido contido agochado nos seus poemas, engade no mesmo lugar:

Luego ha de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta. Eso mismo hallará vuestra merced en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubre.

As súas palabras sintetizan ben a percepción sobre a propia obra e os seus obxectivos. Pero a súa cabal interpretación, en relación coa súa achega á historia da literatura, xera valoracións discrepantes. Durante moito tempo, enténdese que a traxectoria do poeta está dividida en dúas supostas etapas, antes e despois da difusión dos seus poemas «maiores»: a primeira, na que sería un «príncipe da luz»; e a segunda, como «príncipe das tebras», en lembranza da expresión de Francisco Cascales en *Cartas filológicas*. Detractores de Góngora, como Lope de Vega, distinguen un Góngora temperán claro e un Góngora serodio escuro, pero a súa traxectoria desmente esta idea. De feito, a lectura diacrónica dos seus versos debuxa unha natural alternancia de metros, estilos e materias. Os poemas temperáns demostran continuidade poética, con elementos distintivos dos poemas máis extensos e tardíos na retórica, nos conceptos e argumentos. A produción gongorina evidencia que os trazos formais están afastados da interpretación antitética de Cascales: en realidade, prodúcese un progresivo afondamento nas bases das súas primeiras composicións. Hai poemas do último Góngora de comprensión doada, como existen textos temperáns que resultan escuros. A dificultade, cando existe, en calquera época e xénero, derívase do tema escollido, das posibilidades derivadas da métrica e do concreto tratamento literario.

Góngora practica unha poesía aristocrática, concibida só para as minorías cultivadas. Busca a poesía pola poesía, a creación de xéneros e unha linguaxe artificiosa con distintas modulacións. O trazo máis salientable da súa produción é a dificultade poética, que defende como un fin en si mesmo. A escuridade resultante, rexeitada por moitos dos seus contemporáneos, é a que identifica a súa «nova poesía», o chamado «culturanismo», termo que na súa orixe non era despectivo, pero que acabou por adquirir matices peyorativos, ao identificar a unha especie de «herexía» ou «secta» literaria. Fronte a certas interpretacións tradicionais, hoxe xa non se admite que exista unha estrita oposición entre conceptismo e culturanismo, como dúas opcións estéticas enfrontadas, cuxos representantes prototípicos serían Quevedo e Góngora, respectivamente. Ambos os poetas participan do conceptismo, que o segundo combina con recursos cultistas, espresándose ata os límites das súas posibilidades: Góngora é un conceptista eficaz, que utiliza de xeito intensivo recursos de orixe culta. A súa consideración como tal remóntase a Gracián, quen o cualifica como «aguia dos conceptos» na súa «poética» do conceptismo, *Agudeza y arte de ingenio*, en recoñecemento das súas metáforas, hipérbolos e asociacións arriscadas.

O obxectivo gongorino da dificultade está vencellado á corrente estética máis poderosa da época, o conceptismo, que impregna non só a literatura española e a italiana, senón a totalidade da europea. Góngora é, en gran medida, un poeta conceptista, como a meirande parte dos seus contemporáneos, como consecuencia da devandita tendencia, que domina Europa nos séculos XVI e XVII. Como eles, elabora relacións destacadas pola audacia: correspondencias agochadas e de extraordinaria complexidade, baseadas nas figuras da lingua literaria, en particular, na metáfora. O conceptismo é un estilo no que predominan as figuras de pensamento: privilexia o contido fronte á expresión, e busca a brevidade, a condensación expresiva.

Pero non se pode falar da presenza da dificultade en toda a súa produción poética. Este fenómeno xorde, cando o fai, no momento en que latiniza a linguaxe poética. Como o *Polifemo* e as *Soledades* foron as obras que o inseriron na historia literaria, isto implicou unha recepción parcial, exclusiva, como poeta escuro. En termos xerais, os romances, as letrillas satíricas e os sonetos correlativos, con bimbembrações e paralelismos, son claros. Góngora utiliza con profusión, por outra parte, a diloxía, un procedemento habitual na poesía xocosa e burlesca da época (por exemplo en palabras con dobre sentido nas alusións sexuais), sobre todo en *letrillas* e romances, pero este recurso considerábase inaceptable para a literatura elevada, culta.

Entre os diferentes estilos de Góngora, cómpre prestar especial atención a aquel que pode considerarse a creación máis persoal deste autor: o estilo latinizante. Porque, sobre a común base conceptista mencionada, superponse, no seu caso, unha progresiva intensificación cultista. O poeta emprega de xeito sistemático o cultismo, unha tendencia iniciada en España no século XV e desenvolvida no XVI. A súa proposta estética foi a máis arriscada e polémica, pero non se pode considerar estritamente pioneira: previamente, Fernando de Herrera pronunciárase dun xeito similar, como tamén o fixeran Carrillo y Sotomayor, no *Libro de la erudición poética*, e Jáuregui no *Discurso poético*.

Na lingua poética da «nova poesía» auspiciada por Góngora proliferan as distintas expresións do cultismo: léxico e semántico, na *inventio* (alusións mitolóxicas) e tamén sintáctico: hipérbato, acusativo grego, ablativo absoluto, *esse* combinado



con dativo co valor de 'servir', e repeticións de estruturas sintácticas (plurimembracións, antíteses, correlacións, fórmulas bipolares do tipo «A, se non B» ou «A, non B», etc.).

Góngora utiliza moitos cultismos, voces «peregrinas» que no seu momento sorprendéron e provocaron moitas críticas, pero que, co paso do tempo, acabaron por integrarse na fala cotiá. Máis que o propio uso de termos —*adunco, candor, canoro, hircano, infausto, ponderoso, pululante, semicapuro, tremolar*—, sorprende a súa acumulación no discurso, con ocasionais intensificacións derivadas do uso do hiato: *ingenioso, viola, inquieta*. En realidade, o que fai é culminar un proceso que se remonta aos séculos anteriores, pois moitas das palabras xa foran introducidas na lingua literaria cando se difunde a obra gongorina. Os cultismos contribúen ao embelecemento léxico, pero tamén ao aumento dos esdrúxulos, que proporcionan diversidade rítmica no endecasílabo, grazas á súa alternancia coas maioritarias palabras graves do español, e ás veces aínda reciben o acento rítmico: «de aljófares *purpúreos* coronado», «en el papel *diáfano* del cielo», «pintadas aves, *cítaras* de pluma».

Os recursos latinizantes máis empregados por Góngora son os que seguen:

**Latinismos semántico e sintáctico** (anástrofe e hipérbato). O latinismo semántico pode implicar a recuperación do sentido etimolóxico dunha palabra ou o transvasamento do significado dun sinónimo do étimo. Así, na *Canción a la toma de Larache*, di «*arrogándose márgenes*» (v. 21, 'atribuíndose') ou «*revoca* a la espaciosa orilla» (v. 63, 'volve'). Nesta mesma composición, utiliza con frecuencia os cultismos léxicos, como «*hiente*» (v. 7, 'entreaberta'). A estratexia de utilizar palabras usuais nun sentido diferente, tomado do étimo, causa críticas e dificultades interpretativas: absolver ('concluir'), insultar ('acometer') ou lascivo ('alegre'), entre outros termos.

O latinismo sintáctico maniféstase sobre todo a través do hipérbato e a anástrofe («*inversio*»). Esta consiste na inversión dos elementos dunha secuencia, que cambian de lugar respecto ao uso habitual, como sucede, por exemplo, cando se antepón o xenitivo ou o complemento do verbo. O hipérbato (*transgressio*), pola súa banda, consiste na intercalación de elementos entre dúas unidades inseparables; deste xeito, sepáranse palabras sintacticamente unidas pola presenza doutras que non pertencen a ese lugar.

Góngora exacerba ata as súas últimas consecuencias unha tendencia que cobra forza na lírica do século XVI. Os tipos de desorde sintáctico utilizados non cumpren só a función de latinizar o discurso, senón que serven ao propósito de destacar unha determinada palabra. Se outros autores, singularmente Francisco de Quevedo, se decantan polo latinismo semántico, Góngora prefire o sintáctico, que desenvolve a partir duns esquemas reiterados na súa produción lírica:

Separación do adxectivo demostrativo e o substantivo: «*Estas que me dictó rimas sonoras*» (*Polifemo*, v. 1).

Separación dun adxectivo atributivo e un substantivo: «*Pasos de un peregrino son errante*» (*Soledad I*, v.1)

Anteposición do relativo ao substantivo que lle serve de antecedente: «*mas los que lograr bien no supo Midas / metales homicidas*» (*Soledad I*, vv. 433-434)

Anteposición da aposición explicativa: «*Salamandria del sol, vestido estrellas, / latiendo el can del cielo estaba*» (*Polifemo*, vv. 185-186).

Anteposición de palabras introducidas pola preposición *de*: «*el fresco de los céfiros rüido, / el denso de los árboles celaje*» (*Soledad I*, vv. 536-537); «*al labrador de sus primicias ara, / de sus esquilmos es al ganadero*» (*Polifemo*, vv. 155-156); «*De Alcides lo llevó luego a las plantas*» (*Soledad I*, v. 659).

**Construción esse + dativo** («ser a»). Utilizado no sentido de 'servir para': «*De este, pues, formidable de la tierra / bostezo el melancólico vacío / a Polifemo, horror de aquella sierra, / bárbara choza es, albergue umbrío / y redil espacioso donde encierra*» (*Polifemo*, vv. 41-45); «*que a la playa, de escollos no desnuda, / linterna es ciega y atalaya muda*» (*Polifemo*, vv. 343-344)

**Acusativo grego ou de parte**. Restrinxe o trazo ou cualidade a unha parte do ser aludido: «*vagas el pie, sacrilegas el cuerno, / a Baco se atrevieron en sus plantas*» (*Polifemo*, vv. 466-468); «*lasciva el movimiento / mas los ojos honesta*» (*Soledad I*, vv. 256-257).

**Ablativo absoluto**. Calco exacto da construción latina, formada por un substantivo en caso ablativo e un adxectivo ou participio atributivo no mesmo caso, coa peculiaridade da ausencia de vencello entre a expresión e o período principal: «*Convencida la madre, imita al hijo*» (*Polifemo*, v. 462)

**Períodos extensos, aposicións e incisos**. En imitación do *periodus* latino, como ocorre nos versos iniciais da primeira *Soledad*: ¡Oh tú que, de venablos impedido [...] a la real cadena de tu escudo» (vv. 5-32), unha longa serie de trinta versos concibidos só para demandar atención ao suxeito apelado, o dedicatario do poema.

**Correctio**. Un recurso retórico que consiste en rexeitar unha palabra non apropiada e substituíla pola idónea. Ambas as dúas contrapóñense en antítese (*non x, sed y*). A *correctio* adoita expresarse cunha oración adversativa ou unha condicional cun valor adversativo. Trátase dun recurso clásico, que Góngora renova coa estratexia de enfrontar termos entre os que non existe unha verdadeira oposición. Privada do seu característico valor adversativo, a *correctio* convértese nunha desviación da lingua

representada por unha fórmula fixa cuxo valor gramatical resulta ambiguo: pode suxerir sentidos adversativos, concesivos, condicionais ou copulativos, entre outros. Proliferan os exemplos deste uso peculiar: «*si roca de cristal no es de Neptuno, / pavón de Venus es, cisne de Juno*» (*Polifemo*, vv. 103-104); «*carcaj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho de un arpón dorado*» (*Polifemo*, vv. 243-244); «*Repetido latir, si no vecino*» («Descaminado, enfermo, peregrino», v. 5)

**Bimembración**. Entre os recursos que xeran paralelismo e simetría, Góngora usou con profusión o que consiste na división dun verso longo en dous hemistiquos semellantes en dimensión e estrutura. Maniféstase tamén cando dous versos contiguos adoptan a mesma disposición sintáctica e rítmica. En termos xerais, úsase en contextos nos que se persegue a amplificación. Pode ter carácter fonético, léxico ou sintáctico.

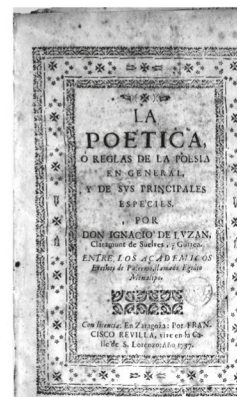
A bimembración fonética pode consistir na repetición de termos foneticamente próximos, nos casos de ponomasia, ás veces enriquecida con outros recursos como a antítese ou o quiasmo, ou ben na reiteración de fonemas que evocan sensacións asociadas ao contido, como pasaxes aliterativas: «*infame turba de nocturnas aves*» (*Polifemo*, v. 39); «*muerta de amor y de temor no viva*» (*Polifemo*, v. 352).

Na bimembración léxica, reitérase unha palabra, por exemplo nas dúas partes do verso. O propósito é enfático: «*Dulce se queja, dulce le responde*» (v. 181).

Na bimembración sintáctica, o primeiro e o segundo membro reproducen unha mesma estrutura. O obxectivo é amplificador, moitas veces a través de sintagmas sinonímicos, aínda que tamén poden ser antitéticos. Resulta moi característica do estilo gongorino a presenza do xerundio nestas bimembracións, que no seu caso posúen unha pátina latinizante: «*gimiendo tristes y volando graves*» (*Polifemo*, v. 40); «*que un silbo junta y un peñasco sella*» (*Polifemo*, v. 48); «*grillos de nieve fue, plumas de hielo*» (*Polifemo*, v. 224); «*lamiendo flores y argentando arenas*» (*Polifemo*, v. 502).

## A pegada na poesía do XVII e a recepción posterior

A proposta gongorina exerce unha notable influencia no seu tempo, á que non poden resistirse nin sequera impugnadores tan opostos esteticamente como Lope de Vega, Quevedo ou Jáuregui. O fenómeno apréciase en España, en América e tamén en Portugal, territorio no que esperta o interese de Francisco Manuel de Melo, tanto como o rexeitamento de Faria e Sousa. Algúns amigos como o conde de Villamediana (1582-1622) ou Paravicino (1580-1633) réndense por completo, e ata ben entrado o século XVII unha mancha de poetas imitan o seu peculiar estilo: Pedro Soto de Rojas (1584-1658), Luis de Ulloa y Pereira (1584-1674), Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658), Polo de Medina (1603-1676), Francisco de Trillo y Figueroa (1620-1680?) ou Miguel de Barrio (1625?-1701) divulgan textos líricos que podemos considerar homenaxe á audacia gongorina, imitación próxima aínda que sen acadar as cotas de calidade do seu modelo. Entre os herdeiros do seu estilo sobresa Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), cuxo xenio edifica un gongorismo particular, depurado dos excesos sintácticos, adaptado ao xénero dramático.



O inicio do século XVIII mantén a inercia da admiración por Góngora, con escasos logros literarios, pero a louvanza está lonxe de ser unánime. Un pequeno fragmento da *Poética* de Luzán (1737) exemplifica o sentir xeneralizado da crítica tamén na centuria seguinte, sobre todo a propósito dos poemas «maiores»:

don Luis de Góngora, sea dicho sin ofensa de sus apasionados, fue uno de los que más contribuyeron a la propagación y crédito del mal estilo. Este poeta, que fue dotado de grande ingenio, de fantasía muy viva y de numen poético, pretendió señalarse por este camino raro y extraordinario, usando sin medida un estilo sumamente pomposo y hueco, lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis, de retruécanos y de unas transposiciones del todo nuevas y extrañas en nuestro idioma; aunque en las letrillas, romances, y poesías satíricas y burlescas en versos cortos, apartándose de aquella sublimidad afectada y acercándose más a la naturalidad, escribió mejor con particular gracia y viveza.

As opinións de Quintana ou Menéndez Pelayo, no XIX, contribúen a consolidar tal xuízo crítico negativo, que será definitivo ata os albores do século XX, cando os modernistas e a chamada «Xeración do 98» favoreceron o rexurdimento do autor das *Soledades*. A tendencia, sostida por creadores e críticos, confirmase en 1927, con ocasión do centenario da morte de Góngora, rehabilitado xa para a posteridade.