

Ministerio De Enseñanza Superior E Investigación Científica

Universidad de Argel 2

Abou el Kacem Saadallah

Facultad de letras y lenguas extranjeras

Departamento de alemán, español e italiano



## Tesis doctoral

En Literatura española

**La entropía en la poesía de Góngora: estudio semiológico del color en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y la *Soledad primera***

Presentada y defendida en público por:

**Yousra MEDJKANE**

Ante los miembros del jurado:

Rabea BERREGHDA    *Catedrática*    Universidad de Argel 02    Presidenta

Malika ZERMANI    *Catedrática*    Universidad de Argel 02    Directora

Khalida TOUIL    *Catedrática*    Universidad de Oran 02    Examinadora

Mokhtaria ZAOUI    *Catedrática*    Universidad de Oran 02    Examinadora

Curso académico: 2023/2024

*A Zayed...*

## **Agradecimiento**

*Como ningún trabajo se hace desde la soledad, desearía expresar en estas líneas mi mayor agradecimiento a toda persona que ha contribuido de manera u otra para que este trabajo tuviese lugar. Quiero agradecer en primer lugar a mis padres, por haber hecho de mí lo que soy y lo que seré. También agradezco a mis amadísimas hermanas, mi querido hermano y toda mi familia.*

*Deseo expresar mi mayor agradecimiento a mi directora de tesis Dra. Malika ZERMANI, quien me socorrió a tiempo para llevar por buen camino una labora que me ha costado años intensos de trabajo y de durísimo esfuerzo. Sin olvidar a mi anterior director de tesis Dr. Mohamed BENYOUNES, agradecerle lo que aquí no cabe mencionar. También agradezco el respaldo que he recibido de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba. En concreto, quiero expresar mi máxima gratitud hacia el catedrático Pedro Ruiz Pérez, por su interés en mi investigación, su apoyo bibliográfico y sobre todo sus valiosas observaciones. Agradezco también al catedrático Joaquín Roses por haberme suministrado la documentación requerida para llevar esta investigación a buen puerto.*

*Estoy convencida de que este trabajo no hubiese sido lo que es, sin el apoyo moral y psíquico de mis amigos, principalmente, Meriem HASSAN y Oscar ORTIZ. Cabe mencionar también el respaldo de unos estudiantes, cito a Fouad TALEB y Amel Chamma y un largo etcétera.*

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>PRIMERA PARTE</b> .....	<b>11</b>
<b>PRIMER CAPÍTULO: SEMIOLOGÍA LITERARIA Y LA ENTROPÍA EN LA OBRA POÉTICA</b> .....	<b>12</b>
<b>1 Semiología literaria</b> .....	<b>13</b>
1.1 La literatura: un sistema semiótico .....	13
1.2 La Glosemática y la Semiótica literaria .....	17
1.2.1 El signo en biplanos: expresión y contenido .....	17
1.2.2 Relación entre funitivos y los tipos de semióticas .....	18
1.2.3 Signo literario .....	21
1.3 El código literario .....	24
<b>2 Entropía semiológica</b> .....	<b>25</b>
2.1 Entropía: la paradoja del desorden ordenado .....	25
2.2 La entropía: de la Teoría de la información a la Semiología .....	27
2.3 Exceso de sentido y clausura semiótica .....	31
<b>3 Entropía y poesía:</b> .....	<b>33</b>
3.1 Ambigüedad y plurisignificación de la obra poética .....	33
3.2 La entropía y la <i>superinformación</i> poética .....	36
3.3 Magnitud entrópica del lenguaje poético .....	38
<b>SEGUNDO CAPÍTULO: SEMIOLOGÍA DEL COLOR EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO</b> .....	<b>43</b>
<b>1 Los colores desde un espectro literario:</b> .....	<b>44</b>

1.1	Hacia una semiología literaria del color .....	44
1.2	El color como desafío poético.....	47
<b>2</b>	<b>El Renacimiento y la armonía de las luces .....</b>	<b>50</b>
2.1	Poética de la luz: entre dorada y policromada .....	50
2.2	El canon petrarquista y los colores de la belleza .....	53
2.3	<i>Ut pictura poesis</i> : la poesía una pintura parlante.....	56
<b>3</b>	<b>El Barroco como exaltación policromática: .....</b>	<b>58</b>
3.1	Cultura visual del Barroco .....	58
3.2	La poesía y la trampa del “engaño colorido”.....	61
<b>4</b>	<b>La paleta de los poetas.....</b>	<b>65</b>
4.1	Blanco: una monocromía de fondo .....	65
4.2	Dorado: un color secular .....	67
4.3	Verde del verdín bucólico .....	70
4.4	Rojo: pasión y compasión .....	71
4.5	Azul: del cielo al celo.....	72
4.6	Negro: una oscuridad de fondo .....	75
	<b>TERCER CAPÍTULO: DEL GONGORISMO AL CROMATISMO.....</b>	<b>78</b>
<b>1</b>	<b>Estilos y teorías poéticas: hacia una poesía cultista.....</b>	<b>79</b>
1.1	Época pre-gongorina .....	79
1.2	Época gongorina.....	81
<b>2</b>	<b>Del Cultismo al Gongorismo .....</b>	<b>85</b>
2.1	La génesis del cultismo.....	85
2.1.1	Cultismos léxicos, semánticos y fonéticos .....	86
2.1.2	Cultismo sintáctico: .....	88
2.2	Góngora y la retórica del exceso.....	91

2.3 El Gongorismo o la culminación del Cultismo en el *Polifemo* y las *Soledades* 93

<b>3</b>	<b>Sobre la oscuridad del vate: la <i>ambiguitas</i> en Góngora .....</b>	<b>95</b>
3.1	La <i>agudeza</i> : genio de correspondencias sibilinas .....	95
3.2	El Polifemo y las Soledades: una oscuridad con excesiva claridad.....	97
<b>4</b>	<b>Del gongorismo al cromatismo .....</b>	<b>101</b>
4.1	La imagen poética de Góngora: el ingenio de la mirada .....	101
4.2	La poética del color .....	104
4.3	La estética y la retórica del color .....	106
4.4	La conceptuosidad del color .....	108
	<b>SEGUNDA PARTE .....</b>	<b>111</b>
	<b>PRIMER CAPÍTULO: LA ENTROPÍA DEL COLOR EN LA <i>FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA</i> .....</b>	<b>112</b>
<b>1</b>	<b>Dedicatoria al Conde de Niebla: cromatismo auroral.....</b>	<b>113</b>
<b>2</b>	<b>Sicilia bajo el reflejo de una dudosa mitología.....</b>	<b>116</b>
<b>3</b>	<b>Polifemo y la entropía del Negro .....</b>	<b>122</b>
3.1	Caverna polifémica: una oscuridad de fondo.....	122
3.2	Prosopografía de Polifemo.....	127
3.3	El zurrón frutal de Polifemo: un engaño colorido.....	131
<b>4</b>	<b>Galatea y la entropía del Blanco.....</b>	<b>135</b>
4.1	Luminosidad de fondo.....	135
4.2	La piel de Galatea: ¿cuál más su color sea?.....	139
<b>5</b>	<b>Encuentro amoroso de Acis y Galatea: la entropía del rojo .....</b>	<b>142</b>
5.1	Acis: aparición en humor .....	142
5.2	<i>Colorido bosquejo</i> : el pincel suave de Cupido .....	146
5.3	Cromatismo amoroso en el pensil de Venus.....	149

<b>6</b>	<b>El Canto de Polifemo: clamor de desamor .....</b>	<b>153</b>
6.1	Colores del crepúsculo: la reaparición de Polifemo .....	153
6.2	El ojo de Polifemo: ¿un sol brillante o un sol negro? .....	155
<b>7</b>	<b>Metamorfosis de Acis en húmedo blancor.....</b>	<b>158</b>
	<b>CAPÍTULO SEGUNDO: SOLEDAD PRIMERA: UNA SILVA</b>	
	<b>ENTRÓPICA EN LA SELVA CROMÁTICA .....</b>	<b>160</b>
<b>1</b>	<b>Dedicatoria al Duque de Béjar: .....</b>	<b>161</b>
1.1	<i>Soledad confusa</i> : consideraciones preliminares .....	161
1.2	Duque esclarecido: entropía de la luz jupiteriana .....	164
<b>2</b>	<b>Primera jornada: hacia un albergue lumínico .....</b>	<b>168</b>
2.1	Empíreo del Taurus: entropía policromática.....	168
2.2	Primeros pasos entre entrópicas luces.....	175
2.3	Los colores del “albergue bienaventurado” .....	182
<b>3</b>	<b>Segunda jornada: procesiones nupciales .....</b>	<b>185</b>
3.1	<i>Teichoscopia</i> : contemplación desde el verde balcón .....	185
3.2	Procesión de serranas: colores petrarquistas.....	189
3.3	Procesión de regalos: entropía del rojo .....	190
3.4	Entropía del mar:.....	193
3.4.1	Brújula brillante de pilotos errantes .....	193
3.4.2	La codicia: un <i>engaño colorido</i> .....	196
3.5	Policromía nocturna Vs monocromía diurna .....	197
<b>4</b>	<b>Tercera jornada: la boda.....</b>	<b>200</b>
4.1	Amanecer nupcial.....	200
4.1.1	Entropía de la luz solar .....	200
4.1.2	Aparición de la novia y los contrastes de la memoria .....	201
4.2	Coloreado coro de Himeneo .....	204

4.3	Anochecer nupcial:.....	208
4.3.1	Contraste crepuscular.....	208
4.3.2	Campo de pluma y espuma: el blanco tálamo de Venus .....	209
<b>TERCER CAPÍTULO: EL MUNDO CROMÁTICO DEL POLIFEMO Y LAS SOLEDADES: DE LA BICROMÍA A LA POLICROMÍA .....</b>		<b>213</b>
<b>1</b>	<b>Fábula de Polifemo y Galatea: la dialéctica del desorden-orden .....</b>	<b>214</b>
1.1	Polifemo vs Galatea: Negro vs Blanco .....	214
1.2	Triángulo cromático: Polifemo, Galatea y Acis.....	223
1.3	La metamorfosis de Acis y la complementariedad del orden y el desorden 228	
<b>2</b>	<b>Soledad entrópica.....</b>	<b>231</b>
2.1	Peregrinación entrópica de la luz .....	231
2.2	La paleta cromática de la <i>Soledad primera</i> .....	236
2.2.1	Entropía de paradigmas .....	236
2.2.2	Dorado .....	237
2.2.3	Plata .....	239
2.2.4	Azul.....	241
2.2.5	Verde.....	243
2.2.6	Rojo.....	244
2.3	Del empíreo policromado del Tauro al blanco lecho de Venus.....	248
<b>3</b>	<b>El cromatismo del <i>Polifemo</i> y la <i>Soledad primera</i> .....</b>	<b>252</b>
3.1	<i>Polifemo</i> contrastado vs <i>Soledad</i> policromada .....	252
3.2	Sicilia o la dialéctica cíclica del blanco-negro.....	257
3.3	Sol-edad arcádica .....	260
<b>4</b>	<b>De la bicromía a la policromía: el parentesco cromático entre el <i>Polifemo</i> y las <i>Soledades</i> .....</b>	<b>262</b>

<b>Conclusiones .....</b>	<b>265</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>275</b>

## Índice de tablas

Tabla 1 las connotaciones del concepto “Niebla” .....	115
Tabla 2 el contraste de connotaciones de la octava 4. ....	122
Tabla 3 los planos connotadores de la expresión “orbe” .....	128
Tabla 4: planos connotadores del contraste cromático de la “paja-tutora”. ....	133
Tabla 5: las connotaciones del contraste cromático rojo-blanco. ....	142
Tabla 6: las connotaciones de las negras violas (1) y los blancos alhelíes (2). 153	
Tabla 7: las connotaciones del ojo-frente de Polifemo.....	158
Tabla 8: las connotaciones del Duque-Júpiter. ....	167
Tabla 9: las connotaciones del contratse Luna-Sol.....	171
Tabla 10: síntesis de la paleta cromática de los paradigmas.....	175
Tabla 11: alusiones lumínicas de transición cronográfica. ....	181
Tabla 12: las connotaciones entrópicas de los términos lumínicos del sol y del río. ....	188
Tabla 13 entropía de connotaciones del color rojo de los animales. ....	193
Tabla 14: síntesis del contraste temporal amanecer-anocheecer. ....	200
Tabla 15: entropía de connotaciones de la dualidad pluma-espuma. ....	211
Tabla 16: las connotaciones de los contrastes del amancer en las tres jornadas. .....	232
Tabla 17: las connotaciones de los contrastes del anocheecer en las tres jornadas. .....	235
Tabla 18: las connotaciones del rojo en las tres jornadas .....	247
Tabla 19: las connotaciones de todos los paradigmas del poema.....	252

# Índice de figuras

<i>Figura 1 La relación de los sustratos del signo.</i> .....	18
Figura 2 las dependencias entre sintagmática y paradigmática. ....	19
Figura 3 la relación entre los elementos de una sintagmática y una paradigmática .....	20
Figura 4: esquema del signo lingüístico.....	22
Figura 5: la relación entre el signo denotativo y el signo connotativo. ....	22
Figura 6: las connotaciones derivadas del C1.....	124
Figura 7: las connotaciones del núcleo sémico del (C2). ....	124
Figura 8: la combinación de los elementos connotadores del C1 y del C2 en C3. .....	125
Figura 9: la oposición de connotaciones del contraste amarillo-pálido.....	135
Figura 10: trueque de atributos Venus-Juno. ....	137
Figura 11: trueque cromático púrpura-nieve. ....	141
Figura 12: trueque de atributos aljofares-centellas. ....	144
Figura 13: fusión de elementos comparativos entre venablos y muros. ....	165
Figura 14: las connotaciones de la media luna. ....	169
Figura 15: las connotaciones del contraste Zafiro-Plata.....	173
Figura 16: las connotaciones del contraste verde-rojo.....	174
Figura 17: trueque de matices cromáticos del Sol-Aurora. ....	190
Figura 18: contraste cromático entre el amanecer y el atardecer.....	198
Figura 19: entropía de connotaciones sobre la dama Sol.....	204
Figura 20: la entropía de connotaciones entre el P <sub>2</sub> y P <sub>1</sub> .....	206
Figura 21: la entropía de connotaciones entre el P <sub>3</sub> y P <sub>4</sub> .....	206
Figura 22: coincidencia de oposiciones entre blanco-negro. ....	219
Figura 23: blancura cefala de Galatea Vs negrura terrestre de Polifemo.....	221
Figura 24: coincidencia de oposiciones entre las connotaciones del rojo. ....	223
Figura 25: oposición de elementos naturales entre Acis-Galtea y Polifemo..	225
Figura 26: contraste cromático entre Acis y Polifemo. ....	226

Figura 27: triángulo cromático Polifemo, Glatea y Acis. ....	227
Figura 28: entropía de connotaciones entre la plata celestial y la plata mineral. .....	241
Figura 29: oposición de connotaciones entre el azul celeste y el azul marino.	243

## **Índice de gráficos**

Gráfico 1: la predominancia del blanco en el Polifemo.....	254
Gráfico 2: la categoría de los colores en la Soledad primera.....	256

# **INTRODUCCIÓN**

لو تأملنا لوجدنا ان قوانين الفيزياء فاعلة عاملة في كل نص شعري<sup>1</sup>.

Mahmoud Badaoui Nakchou

Bajo el unicolor negro de la tinta el poeta pinta una paleta cromática que, a diferencia del pintor, se afronta al desafío de poner en palabras esa paleta de colores que traspasa los límites de lo decible y de lo visible, para incentivar la imaginación del lector y suscitar su interpretación. El color, pues, es una percepción visiva que se traduce en diferentes formas de expresión. Por ello, el estudio de los colores en una obra literaria puede resultar un tema amplio y algo complejo, y esto se debe a la multidimensionalidad del color, a saber, la dimensión cultural, social, estética, psicológica, semiológica, simbólica o incluso etnológica.

Abordar el tema de los colores en la poesía —aunque la presencia del color en los demás géneros es incuestionable— nos lleva inconcusamente a relacionarlo con su esencia retórica y estética; ya que la poesía ofrece al color un espacio aún más propicio para la representación cromática. Sin duda, la poesía cuida la dimensión sensorial y estética del color. No obstante, la poesía también es un espacio adecuado para abarcar la multidimensionalidad del color.

Cada poeta hace un uso específico del color, y quién lo utiliza con abundancia se convierte en el rasgo definitorio de su estilo, hasta el punto de calificarlo de “poeta colorista”. Tal es el caso del poeta cordobés Luis de Góngora y Argote (1561-1627). La presencia palmaria de las sugerencias cromáticas en su poesía es incuestionable. El gran gongorista, Dámaso Alonso ya se había percatado de ello, hace medio siglo, sosteniendo

---

<sup>1</sup> Trad personal: si contemplamos detenidamente cualquier texto poético, nos percataríamos de que las leyes de la Física son activas y operativas en él.

que “nadie más colorista que el poeta cordobés. Si se hiciera un recuento de las voces de color que en su poesía ocurren, asombraría ver que no hay estrofa, y, a veces, verso en que no se dé una sugestión colorista” (1967b, p. 161). Tal aseveración de un gongorista de renombre, destaca la magna omnipresencia del color en la poesía de Luis de Góngora y Argote.

A pesar de que el color es elemental en la producción gongorina, la crítica se ha acercado a este tema de manera superficial. El mismísimo Dámaso Alonso, quien es consciente del cromatismo de Góngora, ha dedicado un solo apartado en *Estudios y ensayos gongorinos* (1970), donde enumera los seis colores que componen la paleta gongorina, a saber, el blanco, el rojo, el verde, el azul, el dorado y el negro. Según el crítico no es una paleta extensa, pero esta incluye los diferentes matices que derivan de cada color para describir con nitidez y belleza elementos naturales.

A pesar de esta considerable presencia cromática en la obra gongorina, la crítica no se ha dedicado a estudiarla con suficiente pormenor. En las pocas veces donde ha sido estudiado el color en la poesía de Góngora, se ha hecho desde una perspectiva pictórica o retórica. En su artículo “Góngora et la peinture” Mercedes Blanco (2004) alega que el periodo más productivo de la poesía gongorina coincide con una época donde la pintura alcanza su mayor auge en el primer cuarto del siglo XVII. Aun así, Góngora no fue un gran *amateur* de la pintura, pero su afán consistiría más bien en pintar con sus palabras. En este trabajo, Mercedes Blanco apenas esboza la temática del color, enfocándose mucho más en la dimensión pictórica de la poesía gongorina, que según ella es una exaltación de imágenes ricas en sugestiones icónicas y plásticas, propias de la poesía ecfárstica<sup>2</sup>.

Por otra parte, Pedro Ruiz Pérez trata este tema de manera directa en su artículo “los colores de la poesía de Góngora” (2012). En este estudio, el crítico presenta primero un análisis sobre la evolución de los colores desde Garcilaso hasta la revolucionaria poesía barroca de las *Soledades* (1613) de Góngora, o sea, desde el siglo XVI hasta el

---

<sup>2</sup> Es una poesía que describe una obra pictórica o plástica con detalles. En otros términos, es una traducción oral de una imagen, se trata de una práctica retórica que remonta a la antigüedad clásica.

siglo XVII. Es un periodo donde las consideraciones acerca del papel del color se han multiplicado. De un lado se considera el legado humanista de la tradición clásica y sus aportaciones estéticas, por otro lado, se destaca al color como elemento sustentador de la supremacía de la pintura. De esa vinculación de la poesía con la pintura se ha generado todo un paradigma semántico, del cual se ha configurado una auténtica retórica de los colores. Luego, el crítico considera los nuevos cambios de la epistemología barroca, donde se prioriza el sentido de la vista y la potencia de la imaginación que están manifiestamente perceptibles en las *Soledades*.

A partir de estas consideraciones, Ruiz Pérez abraza de manera somera el cromatismo de las *Soledades*, donde destaca el valor pictórico, metafórico y simbólico del color. No obstante, el crítico centra su análisis en el valor retórico del color y su vinculación con la estética del Barroco, concluyendo que el valor metafórico del color se confunde con la noción del “concepto”, y que el valor conceptual de la metáfora en la poesía de Góngora abre espacio al deleite estético. La conclusión de Ruiz Pérez nos resulta sugerente. No obstante, esta nos lleva a reflexionar sobre si el contenido conceptual de las imágenes cromáticas abre espacio al deleite intelectual también.

Ahora bien, la exclusividad en tratar la temática del color en la poesía de Góngora se debe a Enrica Cancelliere, esta ha dedicado varios estudios sobre los colores en la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612). La crítica italiana destaca en estos estudios los puntos de contacto entre la poesía de Góngora y la pintura. En su artículo “dibujo y color en la *Fábula de Polifemo y Galatea*” (1989), la autora hace hincapié sobre la presencia de la técnica pictórica del claroscuro en el poema que traduce unos significados alegóricos, antropológicos y simbólicos. También demuestra las analogías entre la práctica pictórica velazqueña y la práctica poética gongorina. Por otro lado, resalta la influencia de la técnica colorista de los pintores holandeses, así como, la influencia notoria del pintor italiano Tiziano en la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612).

En esta misma línea investigativa, Cancelliere elabora otro artículo sobre “La forma y el color en la *Fábula de Polifemo y Galatea*” (2012). La autora demuestra que el lenguaje poético de Góngora compite con el lenguaje pictórico para hacer de la

imagen cromática una forma. La autora analiza, a partir de los campos semánticos de la fábula, la simbología cromática del poema en relación con cuadros y frescos pictóricos.

Por otra parte, en su libro *Góngora itinerarios de la visión* (2006), Enrica Cancelliere presenta un estudio más detallado sobre la dimensión visiva de la obra gongorina. En este estudio la crítica abarca la simbología de los colores en el *Polifemo*, concluyendo que, su connotación primera y unitaria es el reflejo de una trayectoria dinámica de transmutaciones que reflejan el cromatismo del Cosmos. No obstante, es preciso señalar que Cancelliere en este estudio se centra, principalmente, en analizar la arquitectura dinámica de las formas utilizando un método de análisis topológico. La autora define estos elementos simbólicos, incluido el color, como iconografías. La crítica demuestra que la escritura poética de Góngora tiene una función icónica, y que las iconologías gongorinas son dinámicas. Por lo tanto, Cancelliere en su estudio da especial atención a la forma, más que al color en el *Polifemo*.

Al leer las aportaciones de Enrica Cancelliere, ha llamado nuestra atención la reiteración del término “entropía cromática”. La crítica utiliza este término para referirse a un empaste de tonalidades cromáticas que usa el poeta en su poema igual que el pintor usa en su cuadro (Cancelliere, 2012). En concreto, la “entropía cromática” es una técnica pictórica que resalta el grado de desorden en una imagen mediante el color.

Las aportaciones de Cancelliere nos han sido muy inspiradoras para abordar el tema de los colores en la poesía de Góngora. Cancelliere es nuestra musa en esta investigación, empero nuestra orientación analítica se difiere de la de esa crítica, aunque parte de ella, dado que no pretendemos abordar el tema de los colores desde una perspectiva pictórica, sino más bien semiológica. Es decir, analizaremos la “entropía cromática” en las obras de Góngora, desde un ángulo semiológico.

Para empezar a rodear la problemática que planteamos en este trabajo, hace falta replantear primero el sentido del término “entropía”. Es un término proveniente de la física para designar la segunda ley de la termodinámica que mide el grado de desorden en un sistema. De allí, el término se movilizó su uso en otras disciplinas para convertirse en sinónimo de desorden, caos o incluso muerte. En torno a este término se constituyeron diversas connotaciones muchas veces complejas y confusas (Genvrin,

2014). No pretendemos sumarnos a esas definiciones, pero es preciso subrayar que nosotros utilizamos este término dentro del ámbito de la Semiología y de la Literatura, sin relegar, por supuesto, que es un término derivado de la física.

Por entropía como concepto semiológico, nos referimos a la dicotomía del significado-significante como una estructura abierta y dinámica que genera una múltiple probabilidad de sentidos, según la definición de Michel Ramond (1983, p. 410). Esta entropía semiológica es una condición inherente a los textos literarios, donde se expone una mayor probabilidad de sentidos (Ramos, 1980). En concreto, la entropía dentro de un texto literario infunde un tipo de desorden que caracteriza a aquellos textos ambiguos y polivalentes.

Decir que la entropía es intrínseca a aquellos textos literarios ambiguos, nos lleva ineludiblemente a cuestionarse sobre la entropía en la poesía gongorina, tomando en cuenta que la crítica literaria, a lo largo de los siglos, ha tachado la poesía del cordobés de confusa y oscura. Partiendo de esta hipótesis elemental, es decir, la lengua poética de Góngora es entrópica, viene a plantearse la problemática central que nos ocupa estudiar en este trabajo:

¿Es entrópica la semiología de los colores en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y la *Soledad primera*? Y si lo es ¿Esta nos llevaría a un caótico sinsentido o contribuye en aclarar las complejas connotaciones que encierran estas dos obras?

También de esta problemática surgen las siguientes preguntas:

- ¿Qué es lo que hace de la lengua gongorina un sistema poético entrópico?
- ¿Es posible enfocar la entropía de connotaciones cromáticas en el *Polifemo* y la *Soledad primera* hacia una connotación unívoca y unitaria?
- ¿Qué es lo que diferencia el cromatismo de ambas obras?

Por lo tanto, el propósito central de este trabajo es analizar e interpretar la entropía semiológica de las sugerencias cromáticas en la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) y la *Soledad primera* (1613). De hecho, el eventual aporte de este trabajo consistiría en plantear nuevas vías de interpretación que contribuyeran en el entendimiento de dos obras poéticas, donde reposa el genoma de la creación gongorina.

Nos proponemos demostrar que el color en la poesía de Góngora no es un solo adorno, ni se restringe a lo estético y pictórico, es más bien un elemento connotador que infunde desorden y suscita su interpretación dentro de un sistema poético ambiguo. Con este motivo, creamos justificado el motivo de nuestro estudio, aunque es una modesta contribución que aspira ser una continuación a las valiosas aportaciones de Enrica Cancelliere.

A este objetivo principal están vinculados otros objetivos específicos. En primer lugar, procuraremos demostrar que esa entropía cromática en la poesía de Góngora contribuye en resaltar su ambicioso afán en crear una lengua poética nueva. Se trata pues, de una lengua que lo distingue tanto de los poetas de su época. Asimismo, demostraremos que, aunque Góngora usa la misma paleta cromática usada por sus coetáneos, este se distingue de ellos, por expresar estos colores con una cierta magnitud entrópica. En segundo lugar, probaremos que el registro cromático de Góngora no representa solamente imágenes, sino también ideas con un trasfondo conceptual, para ello, demostraremos que, debajo de este desorden de connotaciones cromáticas, hay una red de conexiones conceptuales en el *Polifemo* y la *Soledad primera*. Por lo tanto, nuestro objetivo es demostrar que en esta entropía de connotaciones cromáticas hay una base conceptual. En tercer lugar, procuraremos enlazar el cromatismo de ambas obras, en aras de hallar algún parentesco lógico a través de la semiología de sus colores.

Por último, nuestro objetivo final es estudiar el sistema poético gongorino como si fuera un sistema termodinámico, o sea, analizar las palabras cual unas moléculas que alternan el orden normal y lógico de la lengua para generar mayor entropía. En fin, nuestro propósito es demostrar que se puede estudiar la poesía de Góngora a partir de una aproximación entre dos ciencias, aparentemente, inconexas, a saber, la Física y la Literatura. Así pues, se podría incardinar este trabajo dentro de lo que Charles Snow (1959) llama “tercera cultura”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> El novelista y físico inglés Charles Percy Snow en su libro titulado *The Two Cultures* publicado en 1959, planteó la problemática de la falta de comunicación entre las dos culturas, a saber, la cultura literaria y la cultura científica. Es una cuestión que ha procurado resolver en su segundo libro (1969). *The two cultures; and, A second look*. Cambridge: Cambridge U.P. En este libro, que es una extensión del primero, el físico inglés plantea el término de “tercera cultura” para referirse a la suspensión de las barreras entre las humanidades y las ciencias.

Para alcanzar estos fines hemos repartido nuestro trabajo en dos partes, cada parte está constituida por tres capítulos, la primera parte es teórica, mientras que la segunda es práctica. En la primera parte abordamos en el primer capítulo los fundamentos teóricos de la semiología literaria y de la entropía en la obra poética. Primero, exponemos unas generalidades sobre la literatura como sistema semiótico según los estudios de Pascual Buxo (1984), Ramos (1980) y según la teoría de los polisistemas de Even Zohar (1990). Como nuestro estudio se centra en el análisis de los signos cromáticos, entonces, el signo lingüístico constituye el núcleo de nuestro análisis, por ello, hemos elegido entre las diferentes metodologías semiológicas posibles el enfoque de análisis glosemático de Luis Hjelmslev (1968) y de Umberto Eco, para analizar los signos en dos planos: “plano de la expresión” y “plano del contenido”. En segundo lugar, exponemos en qué consiste la “entropía semiológica”, explicando cómo este término proveniente de la Física aterrizó en la Semiología. Para ello, contamos con una recopilación de artículos sumamente importantes, como los de Huge Genvrin (2014), Pilath Herrmann (2012) y Cuyck Van (2016). A estos se añade también el estudio de Umberto Eco (1962), quien explica como la Semiología ha integrado la entropía en su terminología. Por último, daremos a conocer los preceptos teóricos de la entropía semiológica en la poesía, gracias a las obras de Yuri Lotman (1982) y Umberto Eco (1965).

El segundo capítulo lo dedicamos a la semiología de los colores en la poesía en general, y de modo particular, examinamos la función semiológica del color en la poesía del Siglo de oro. Para ello, hemos considerado necesario empezar por abordar la semiología del color desde un paradigma literario, apoyándose sobre los estudios de Elodie Ripoll (2015) Caivano (1995) y Lilian Louvel (2012) quienes consideran que la expresión de los colores es un desafío para el poeta. En cuanto a la semiología de los colores en el Siglo de oro, nuestro estudio se fundamenta sobre el libro de Yves Germain y Guillaume (2012) que es un exhaustivo trabajo sobre los colores en la literatura de esta época. En esta parte, se comprobará cómo la dimensión contextual y cultural del Siglo de Oro y las tendencias literarias influyeron en la configuración de la semiología de los colores en la literatura siglodorista. Por último, expondremos la paleta de los colores usada por los poetas, haciendo mención de la semiología de cada color.

En el tercer capítulo de esta primera parte, presentaremos en primer lugar los rasgos definitorios del gongorismo. Analizar los mecanismos que configuran el estilo gongorino, sobre todo aquellos que se intensifican en el *Polifemo* y las *Soledades*, resulta necesario para poder luego estudiar su cromatismo. En esta parte haremos referencia a diferentes estudios de gongoristas eminentes como Dámaso Alonso, Thomas Lucien Paul (1911), Joaquín Roses (1994), José María Micó (2015) y Mercedes Blanco (2016) entre otros. Después analizaremos el cromatismo de la poesía de Góngora a partir de los estudios de Dámaso Alonso (1982) y Enrica Cancelliere (2012). Así pues, este capítulo será como una bisagra que cierra la parte teórica y abre la parte práctica y analítica.

En la segunda parte de este trabajo, analizamos la entropía de los colores en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y la *Soledad primera*. El primer capítulo lo dedicamos al estudio de la primera obra. Somos conscientes de que entorno a esta obra hay una ubérrima bibliografía, de hecho, hemos procurado cohonestar las interpretaciones de los comentaristas coetáneos a Góngora, a saber, Salcedo Coronel (1629) y José Pellicer (1630), junto con los comentaristas contemporáneos D. Alonso (1967b), Alexander Parker (Góngora, 1987) y Jesús Ponce cárdenas (Góngora, 2010), cuyas ediciones comentadas son imprescindibles para entender la *Fábula del Polifemo*. Partiendo de estos estudios, analizaremos el flujo entrópico de las connotaciones cromáticas según el desarrollo diegético de la fábula.

En el segundo capítulo, estudiamos la entropía de las connotaciones cromáticas de la *Soledad primera*. Huelga subrayar que, las *Soledades* están compuestas por dos partes, la primera es completa y la segunda ha sido inacabada por Góngora. En este trabajo nos limitaremos a estudiar únicamente la primera parte. El análisis de los colores se repartirá en tres partes, siguiendo la repartición del poema en tres jornadas. Para llevar a cabo este análisis, nos apoyaremos sobre la edición comentada de John Beverly (Gongora, 1980) y otros estudios de gran interés como él de Mercedes Blanco (2012a).

Por último, en el tercer capítulo que cierra esta parte, procuramos reordenar la entropía de las connotaciones cromáticas en ambas obras, echando luz sobre las abstrusas conexiones conceptuales que mantienen los colores entre sí. En este capítulo conclusivo, demostramos cómo la semiología de los colores contribuye en plasmar un

mundo contrastado en el Polifemo y un mundo arcádico en las Soledades. Por ende, finalizamos este trabajo mediante una confrontación entre la paleta cromática de ambas obras.

# **PRIMERA PARTE**

**PRIMER CAPÍTULO:  
SEMIOLOGÍA LITERARIA Y LA  
ENTROPÍA EN LA OBRA POÉTICA**

Dans l'état actuel du développement de la science, il est nécessaire que plusieurs disciplines soient plus au moins familières tout à la fois à un même esprit.

Guy Emishwiller

Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio.

Federico García Lorca

En el presente capítulo, exponemos los fundamentos teóricos sobre los cuales reposa nuestro estudio, partiendo primero de la semiología literaria, donde ponemos énfasis sobre tres elementos claves: el sistema, el signo y el código. En segundo lugar, daremos a conocer lo que es la entropía, para ello hemos de rastrear cómo este concepto de la Física ha trascendido las ramas del saber para integrarse en la Semiología. Una vez fijadas las coordenadas terminológicas de la palabra entropía desde un ángulo semiológico, pasaremos luego a exponer las consideraciones teóricas que enmarcan el término de la entropía como concepto semiológico dentro del paradigma de la poesía.

## 1 Semiología literaria

### 1.1 La literatura: un sistema semiótico

En cada acercamiento a una obra, sea estudiada anteriormente o no, es un campo fértil donde se debe escavar sus subsuelos textuales de nuevo. Nada más al escrutar las profundidades del signo, se antorchan ignotas capas y brotan inéditos significados. Los signos constituyen la materia prima de una obra literaria. El escritor trabaja esta materia y la dota de un inédito valor expresivo. A base de esta materia signica el escritor hilvana un entramado textual, donde están entrecruzados signos pertenecientes a diferentes sistemas. A través de este entramado textual, el escritor formula un mensaje codificado

que el lector procura descodificar, y el crítico o el transductor pretende interpretar (Maestro, 2016).

Por eso, misceláneos estudios teóricos y críticos han centrado su interés investigativo, exclusivamente, sobre el signo. En estos términos, la distinguida labor de la semiología literaria es palmariamente crucial. Se trata de “una disciplina dentro de la teoría de la literatura, que tiene como objeto de estudio el signo literario y sus posibilidades de interpretación” (Maestro, 2007, p. 174).

Es oportuno ahora deteneros ante otras definiciones de esta disciplina. Según Pascual Buxo (1984), la semiología en general, se refiere a una clase particular de semióticas connotativas que estudian las relaciones existentes entre diversos sistemas de signos. La semiología literaria, en particular, se ocupa de escudriñar en los procesos textuales la subyacencia de diversos sistemas de signos que hacen posible su relación. El autor insiste sobre la existencia de un sistema de signos en la Literatura. Por tanto: “la literatura constituye un sistema de signos verbales, por lo cual la ciencia literaria puede ser considerada como una rama de la semiología general o semiótica, que tiene por objeto el estudio científico de los signos” (Ramos, 1980, p.18).

A la luz de estas definiciones, observamos la prevalencia del carácter sistémico de la literatura. Vale traer a colación que, la expresión “sistema de signos” en la literatura goza de una larga tradición, que estira su origen desde los semiólogos soviéticos. Conforme a los postulados teóricos de los Formalistas rusos y los Estructuralistas checos, la literatura es un sistema dinámico y heterogéneo.

Por sistema, podemos inferir un conjunto de patrones que configuran el discurso literario y lo difieren del discurso ordinario. Según Ramos, “el sistema viene a ser el modelo abstracto, las propiedades invariantes y no materiales que subyacen en todas las obras literarias, los requisitos y condiciones que han de cumplir los discursos para ser artísticos” (Ramos, 1980, p.19).

Se trata pues, de un sistema común que rige todas las obras. En términos jakobsonianos, es la *literariedad*<sup>4</sup> que encasilla las obras en lo que se considera “literario” (Ramos, 1980). Pese a ese cariz unificador, cada obra dispone de un valor estético propio, por lo tanto, el sistema no es estático, sino admite la permeabilidad de variaciones que hacen de cada obra literaria una creación inédita, sin dejar de pertenecer a un sistema global.

Conscientes de la ardua tarea de afrontar el tema de la singularidad del lenguaje literario, nos limitamos a reflexionar sobre los confines de la literatura como sistema de signos. Para ello, hemos recurrido a dos rasgos, aunque superficiales, son indispensables de citar, a saber: la unicidad y la polivalencia. La unicidad comprende aquella particularidad verbal de la obra; cuando el escritor urde su propia materia verbal, cribando los signos y trabando sus lazos significativos, de tal modo, estaría hilando una urdimbre textual única y unitaria. Por otra parte, la polivalencia es un abanico de significados que difunde una gama sígnica variada bajo la armónica unicidad de la obra.

Por lo referido, la literatura como sistema de signos que admite unicidad y polivalencia hace de la obra un sistema de signos unitario, pero complejo al mismo tiempo. Dicho en términos greimasianos, la obra es un “encadenamiento de signos” que se orienta hacia un signo complejo (en Yellera, 1986). O sea, la unicidad y la polivalencia son dos parámetros que constituyen esa complejidad sígnica de la obra literaria, según aduce Ramos (1980, p. 21):

La obra literaria constituye un signo, y solo uno, aunque sea un signo complejo que contiene varios signos simples. Los problemas surgen cuando se trata de determinar cómo se consigue esa unidad en la obra concreta. Algo semejante puede decirse de la polivalencia.

El sistema sígnico de la literatura es un sistema significante, es decir, productor de sentido (Caparrós, 2002), cuyos dispositivos interpretativos dependen de una exégesis semiológica. Lo cual explica que, es un sistema esencialmente semiótico como bien lo ratifica Ramos (1980, p.24): “la literatura es un sistema semiótico que evoluciona

---

<sup>4</sup> Según Jesús González Maestro la *Literariedad* “constituye el objeto principal de estudio de la ciencia literaria, al ser lo que confiere de forma específica a una obra su calidad literaria, lo que constituye el conjunto de los rasgos distintivos del objeto literario.” Véase González Maestro, J. (1997). *Introducción a la teoría de la literatura*. Oviedo: Universidad de Vigo, p.15.

con gran rapidez a causa de la automatización de los medios expresivos y la búsqueda y aparición de nuevas formas”.

Conforme a la teoría de la Poética Semiológica de Pascual Buxó (1984), este sistema semiótico de la literatura está constituido por tres subsistemas. Primero, la lengua como un sistema global (S1), constituye la base verbal del segundo sistema. Este es un sistema modelizante secundario<sup>5</sup>, o sea, un sistema retórico-literario (S2). Por último, el sistema ideológico (S3), es un sistema de elementos extratextuales que están enlazados con el segundo sistema. Según explica Buxo (p.148): “los signos del sistema lingüístico general, en cuanto hayan sido sometidos a las transcodificaciones efectuadas a partir del sistema modelizante retórico-literario, se halla —a su vez— regido por un tercer sistema de carácter ideológico”. Pues, para analizar una obra literaria como sistema signifiante es imprescindible considerar estas tres sustancias semióticas, a saber, la lengua, el lenguaje modelizado o retórico-literario y la dimensión ideológica.

En puridad la literatura como sistema no se limita a estos tres subsistemas planteados por Pascual Buxo. La literatura es más bien un “polisistema” conforme a la Teoría de los Polisistemas de Itamar Even Zohar (1990). La noción de “polisistema” se refiere a aquella red de relaciones intrincadas que rigen el conjunto de actividades que conforman la "literatura".

La obra literaria es cual una galaxia de signos en perpetua expansión, alrededor de la cual gravitan sistemas de diferente índole, tal como el histórico, el ideológico, el pragmático, el político, el social...etc. Todos estos sistemas se manifiestan como signos y fluyen en un sistema semiótico, que según Zohar (1990, p.11):

A semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem--a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> La noción de “sistema modelizante secundario” es fundamental en la semiótica rusa, para referirse a un modelo de lenguaje que se constituye a partir de un lenguaje preexistente. Es preciso subrayar que, este lenguaje define a todos los sistemas artísticos. Ver la explicación de Caparrós, D. (2002). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Centro de estudios Ramón Arces, S, A, pp.39-40.

<sup>6</sup> Trad personal: Un sistema semiótico puede concebirse como una estructura heterogénea y abierta. Por lo tanto, rara vez es un sistema único, sino que es necesariamente un polisistema, un sistema múltiple, un sistema de varios

Por lo tanto, la literatura es un polisistema semiótico, donde interactúan unas relaciones sistémicas abiertas, dinámicas y heterogéneas. Por otra parte, no perdemos de vista que, la literatura como sistema semiótico es, inconcusamente, un sistema comunicativo, ya que la lengua en sí es un vehículo de expresión y de comunicación<sup>7</sup> (Yellera, 1986). No obstante, nuestro enfoque de análisis se centra sobre todo en la dimensión significativa del sistema literario. Por ello, se relegará la dimensión comunicativa, aunque es intrínseca a este sistema. A continuación, estudiaremos esa dimensión significativa del sistema literario, considerando los fundamentos teóricos de la Glosemática de Hjelmslev, y los de la Teoría de los signos de Umberto Eco.

## 1.2 La Glosemática y la Semiótica literaria

### 1.2.1 El signo en biplanos: expresión y contenido

Para estudiar las obras literarias como un sistema semiótico de significación, la teoría de la Glosemática de Luis Hjelmslev ha proporcionado a la teoría literaria un aparato analítico para analizar el signo -núcleo del sistema literario- en dos planos interdependientes: el de la “expresión” y el del “contenido”, lo que equivaldría, respectivamente, a la dicotomía saussureana de “significante” y “significado”. La “expresión” es la parte manifiesta y perceptible, mientras que el “contenido” es la parte inteligible y conceptual. La estratificación del signo en biplanos se asocia de manera inseparable a un otro binomio, el de la “forma” y de la “sustancia”, presentes en ambos planos:

---

sistemas que se cruzan entre sí y se superponen parcialmente, utilizando simultáneamente diferentes opciones, pero que funcionan como un todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes.

<sup>7</sup> A raíz de la distinción entre Semiótica y Semiología, desde décadas los estudios teóricos se han dirigido, preferentemente, hacia la separación de la dimensión significativa de la dimensión comunicativa de la literatura. Sin adentrarse en esa polémica, por no formar parte de nuestra materia de investigación, huelga recordar que, Umberto Eco ha ideado un modelo semiótico donde la relación entre nociones de significación y de comunicación se mantiene estrecha. Es un modelo que estudia la complementariedad entre la “teoría de los signos” y la “teoría de la producción de signos”. Sobre estas teorías, consultase León, X. (1984). “La Semiótica textual de Eco: una presentación y un intento de aplicación”. *Revista de Lenguas modernas* (11), 55-79.

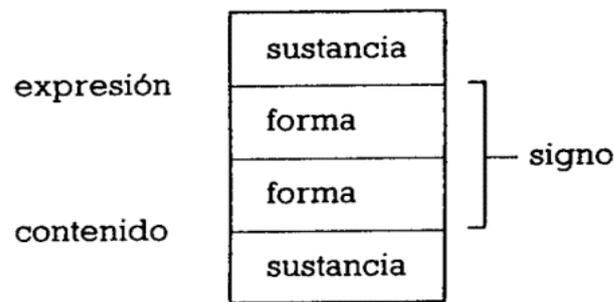


Figura 1 La relación de los sustratos del signo.

Fuente: Tomada de López, F. (2018). *Teoría del signo de L. Hjelmslev*. Recuperado de <http://www.hispanoteca.eu/Linguistik/z/ZEICHEN%20nach%20HJELMSLEV.htm>

La “forma” de la “expresión” comprende aquellas reglas fonológicas que rigen los fonemas de cada lengua, y la “sustancia” de la “expresión” es la materialización de los fonemas en sonidos. Por otra parte, la “forma” del “contenido” comprende aquella representación semántica del signo, y la “sustancia” del “contenido” es la proyección material de la “forma” sobre el sentido (Hjelmslev, 1968).

Así pues, “el signo está constituido siempre por uno o más elementos de un PLANO DE LA EXPRESIÓN colocados convencionalmente con uno (o más) elementos de un PLANO DEL CONTENIDO” (Eco, 2000, p. 83). En esta definición, Umberto Eco se refiere a la correlación existente entre la expresión y el contenido que convierte ambos planos en funtivos del signo, es decir, un signo con una función semiótica. Vale anotar que, para Eco “función semiótica” equivale a un signo, cuyos funtivos están en correlación, es decir, con posibilidades de significación.

### 1.2.2 Relación entre funtivos y los tipos de semióticas

Con relación entre funtivos nos referimos a aquellas correlaciones entre plano de expresión y plano de contenido, ambos dotados de una función semiótica. Para que haya dicha función, es imprescindible que haya dependencia recíproca de una paradigmática y de una sintagmática. La primera se refiere a la facultad del sistema lingüístico en asociar los signos en correlatos jerárquicos, mientras que la segunda, comprende un proceso de relaciones que combina u opone los signos entre sí (Buxo, 1984), como bien se puede observar en este esquema:

Expresión	Contenido	Paradigma
rosa	"flor"	A
	"mancha"	B
	"rostro"	C
	"lazo"	D
	"diamante"	E

*Figura 2 las dependencias entre sintagmática y paradigmática.*

*Fuente: Tomada de (Buxo, 1984, p. 27).*

Ahora bien, para registrar sus funciones en cuanto miembros de un sistema (paradigmática) o partes de un proceso (sintagmática) se establecen las relaciones siguientes, según las ordena Buxo (1984):

- Interdependencia: es una relación de complementariedad entre los miembros de una paradigmática y de solidaridad entre las partes de una sintagmática. Es una interdependencia entre la expresión y el contenido, por lo tanto, es una relación que se encasilla en la clase de “semióticas denotativas”.
- Determinación: cuando se determinan los miembros de una paradigmática estamos ante una especificación, y ante una selección cuando se determinan las partes de una sintagmática. Se trata pues, de la especificación de la expresión por medio de la selección del contenido. Este tipo de relaciones es una “semiótica connotativa”.
- Constelación: cuando se designan miembros de dos o más paradigmáticas, es una relación de autonomía; y entre las partes de una sintagmática es una relación de combinación. Dicho de otro modo, la constelación es una sintagmática que actualiza simultáneamente los miembros de una paradigmática. Es la conexión de una expresión con un contenido en el cual se hallan combinadas diferentes variantes e invariantes de distintos sistemas, relacionadas por una constelación. Este tipo de relación se llama “semiología”.

Estas relaciones se expresan en diagramas del siguiente modo:

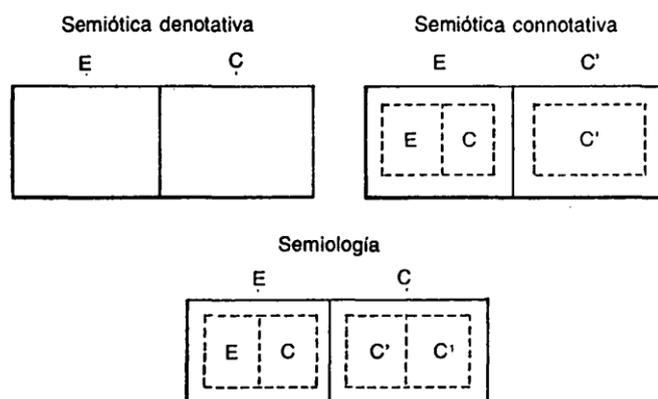


Figura 3 la relación entre los elementos de una sintagmática y una paradigmática

Fuente: tomada de (Buxo, 1984, p.29).

Si hacemos una lectura de estos diagramas, las relaciones entre los finitivos se presentan en tres clases de semióticas:

- Semiótica denotativa: el plano de la expresión corresponde a un solo plano de contenido. Esta es una semiótica isomórfica, puesto que los dos planos son complementarios y solidarios.
- Semiótica connotativa: el plano de la expresión es una semiótica denotativa y le corresponde entre las posibles variantes un *contenido* específico. Por lo tanto, es anisomórfica. Es preciso señalar que, ese tipo de semióticas requieren la intervención de una metasemiótica.<sup>8</sup>
- Semiología: es un tipo de semiótica que tiene por expresión a una semiótica connotativa y por contenido a una metasemiótica no científica, es decir, ella es objeto de sucesivas interpretaciones. Así pues, estamos ante una semiótica anisotópica. En las semiologías se combinan paradigmáticas de diferente naturaleza, donde subyacen diversos sistemas simbólico-ideológicos. Por lo tanto, la estructura de las semiologías es la que permite la producción de enunciados plurisotópicos, y más concretamente, de textos literarios.

Ahora bien, para Hjelmslev (1968) la obra literaria es una semiótica connotativa. Lo cual significa que, en el discurso literario no hay denotación, sino connotación. No

<sup>8</sup> Un aparato de análisis semiótico que repone el isomorfismo de la connotación, o sea, la convierte en una semiótica denotativa.

obstante, a diferencia de la lengua natural, el signo connotativo en la literatura es complejo (Redondo, 2008). De hecho, el signo en la obra literaria presenta unas relaciones complejas entre el plano de la expresión y el plano del contenido. En consecuencia, y respecto al discurso poético específicamente, el signo tiene la capacidad de forjar múltiples “figuraciones del sentido”, por decirlo en términos de Pascual Buxó. Por lo tanto, en la poesía interactúan tanto los “contenidos semióticos” como los “contenidos semiológicos”:

Los primeros como resultado de la interrelación de los códigos propios de un sistema de signos, y los segundos como producto de la combinación de códigos semióticos e ideológicos en una misma base sintagmática. [...]el significado de las semiologías y/o de los procesos literarios no es producto exclusivo de los valores léxico-semánticos [...], sino de la dependencia del proceso textual de paradigmáticas divergentes pero compatibles. (Rivera-Rodas, 2020, p.91)

### 1.2.3 Signo literario

Tras haber expuesto los niveles de formalización del signo, ya hemos podido observar que tanto el plano de la expresión como el plano del contenido estructuran cualquier signo lingüístico. De hecho, el signo literario está también sometido a este tipo de estratificación. Según aduce Hjelmslev:

La lengua literaria y poética es una lengua cuyo plano de expresión es a su vez la lengua habitual. No se trata de un trabalenguas. Los contenidos poéticos — mejor los contenidos que evocados resultan poéticos— se manifiestan con expresiones que, a su vez, son signos de la lengua cotidiana constituidos por formas y sustancias de contenido y de expresión. (Citado en, Llorach, 1976, p.247)

Por lo tanto, la configuración semiológica del signo literario es análoga a la del signo lingüístico. No obstante, es preciso subrayar que, los planos del “contenido y expresión” y de la “forma y sustancia” de la lengua natural están amoldados al sistema literario, es decir, cada sustrato del signo hjelmsleviano corresponde a un objeto de análisis específico de la literatura.

Es irrevocable la labor de Hans Serensen (1969) en identificar los cuatro sustratos hjelmslevianos en la obra literaria. Según él, en la literatura la lengua es la sustancia de la expresión, y el estilo es la forma de su expresión. Por estilo, se refiere a la estética del lenguaje literario; mientras que la sustancia del contenido es todo elemento no-

lingüístico, es decir, ideas, pensamientos, sentimientos, visión del escritor...etc. Por último, la forma del contenido para Serensen es *le motif*, el principio que organiza la obra, y a partir del cual se generan los temas y se estructura el género de la obra literaria.

Sin embargo, es Sevend Johansen (Redondo, 2008) el primero en asentar un modelo de signo “connotativo estético” propiamente dicho, a partir de la clase semiótica de la connotación implantada por Hjelmslev. Johansen considera primero el siguiente esquema hjelmsleviano del signo lingüístico:

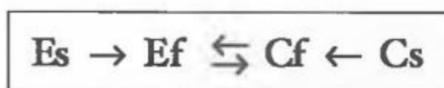


Figura 4: esquema del signo lingüístico

Fuente: Tomada de (Redondo, 2008, p.203).

A partir de este esquema, Johansen desarrolla una relación de interdependencia entre el signo connotativo y el signo estético. Para él, la existencia del signo connotativo en un texto literario es un claro índice de que la lengua supera la denotación. Según Johansen, todo “signo denotativo”, con sus cuatro sustratos, sirve de plano de la expresión para un “contenido connotativo”. Por consiguiente, el signo connotativo se considera como sustancia de la expresión de todo signo denotativo, y así surge el siguiente esquema:

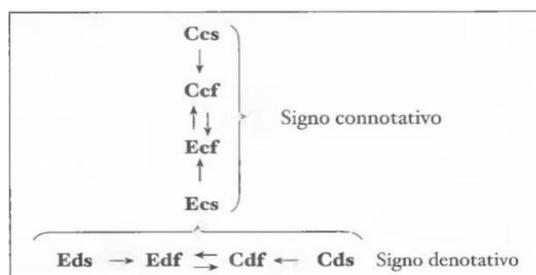


Figura 5: la relación entre el signo denotativo y el signo connotativo.

Fuente: Tomada de (Redondo, 2008, p.204)

Sobre estas bases Johansen amplía el esquema del signo connotativo, añadiendo los “signos connotativos simples”, es decir cuando el signo se construye sobre uno de los niveles del signo denotativo; y, “signos connotativos complejos” cuando el signo se

constituye tanto sobre el plano de la expresión como sobre el plano del contenido del signo denotativo. No obstante, es de vital importancia subrayar que “la totalidad del texto, lo que es la obra en sí, representaría el signo connotativo complejo” (Redondo, 2008, p. 206).

Por tanto, el signo denotativo, como perteneciente al sistema primario, es la base lingüística sobre la cual el escritor selecciona su materia lingüística para asignar forma y sustancia a la expresión y contenido de su signo estético o connotativo, que pertenece a su vez a un sistema “modelizador secundario” (Caja, 1975).

Por otra parte, Gregorio Salvador partiendo de la fórmula hjelmsleviana del signo lingüístico y del signo “estético connotativo” de Johansen formula el siguiente esquema del signo literario: (Els  $\rightarrow$  Elf  $\leftrightarrow$  Cls  $\leftarrow$  Clf)<sup>9</sup>, es decir, la sustancia de la expresión literaria (Els) se manifiesta por la forma de la expresión literaria (Elf). Este plano de la expresión está en interdependencia con la sustancia del contenido literario (Cls) que se formaliza en la forma del contenido literario (Clf).

Es preciso señalar que, esta fórmula no se restringe a definir el signo literario, sino que de acuerdo a ese esquema se puede ordenar la Ciencia literaria del siguiente modo:

En una Estilística o estudio de la Els, una Métrica y una posible Sintaxis literaria, que se ocuparía de la Elf, una Teoría de los Géneros y sus técnicas, que prestará atención a los fenómenos de Clf y, finalmente, una Teoría de los Asuntos que tratará de la Cls. En cualquier caso, el mismo carácter unitario del signo hace que estas divisiones no puedan ser rígidas y que la Ciencia de la Literatura constituya necesariamente una unidad. (Caja, 1975, p.301)

Como bien se puede observar, la ordenación de la Ciencia literaria se realiza en función de cada plano. En realidad, este esquema es una suerte de trampolín que orienta la literatura hacia otras disciplinas, como la Estilística en el nivel de la Els (Expresión literaria de la sustancia), la Métrica y la Sintaxis en Elf (Expresión literaria de la forma), o bien con la Teoría de los Géneros en el plano de Clf (Contendio literario de la forma). Además, es una estructuración que considera la globalidad de la obra literaria como un

---

<sup>9</sup> Las equivalencias son las siguientes: E = expresión, C = contenido, f = forma, s = sustancia, l= literaria.

signo. Por tanto, este esquema del signo literario viene para reafirmar la idea de la unicidad del sistema literario que hemos evocado en el apartado anterior.

A raíz de estas consideraciones teóricas, distinguimos dos principales concepciones del “signo literario”. Primero, el signo literario de Hans Serensen y Gregorio Salvador, que engloba la totalidad la Ciencia de la Literatura como un signo único analizable en biplanos. En segundo lugar, el modelo de “signo estético connotativo” de Johansen, se enfoca en analizar las partículas sýgnicas que componen el sistema global de la obra literaria. A Johansen le interesa el conjunto de signos connotativos que componen la lengua de una obra literaria, y no la obra como un signo. Por lo tanto, el modelo de Johansen resulta más apropiado para analizar los signos estéticos como elementos aislados e interconectados que constituyen esta totalidad de la obra literaria.

### 1.3 El código literario

La combinación de signos se debe a un sistema preestablecido de relaciones denominado código. Para Eco (2000) el código es un sistema de significación. Este sistematiza mediante normas estructurales las posibles asociaciones de signos en el lenguaje ordinario. Aunque el código literario se fundamenta sobre este sistema preestablecido, empero es un código netamente diferente del ordinario.

Según Aguiar e Silva el código literario se define como un “conjunto finito de regras e convenções que permitem ordenar e combinar unidades discretas, no quadro de um determinado sistema semiótico, a fim de gerar processos de significação e de comunicação que se consubstanciam em textos” (Elias, 2013)<sup>10</sup>. El código es el artífice que asegura la producción de textos literarios de acuerdo a unas normas de combinación que lo diferencian de otros registros textuales. El autor codifica un texto para que estimule una compleja labor interpretativa en el transductor o el lector.

El código literario es un instrumento operacional que permite el funcionamiento del sistema y que regula con normas la producción de textos literarios donde coexisten

---

<sup>10</sup> Trad personal: Conjunto de reglas y de convenciones que permiten ordenar y combinar unidades subyacentes en un determinado sistema semiótico, con el objetivo de generar procesos de significación y de comunicación que se plasman en un texto.

varios códigos y/o subcódigos.<sup>11</sup> Parafraseando a Eco (2000), el texto literario representa un laboratorio de todos los aspectos de la “función semiótica”, en él se manifiestan los diferentes modos de codificación y de decodificación. Por lo tanto, el texto literario es un sistema semiótico de significación sentado sobre un sistema de reglas de codificación, lo cual impone a la actividad de la producción de signos y de la interpretación de textos la necesidad de una plus-codificación continua.

El código literario es un caso de hipercodificación estética, un calificativo acuñado por Eco para referirse a la manipulación del plano de la expresión que provoca un reajuste sobre el plano del contenido en el discurso literario. Esta hipercodificación viene dada por un “exceso de expresión” y un “exceso de contenido” (Gerabudo, 2006). Un exceso que, supuestamente, presencia en ambos planos; en el primero, la materia expresiva se convierte cada vez más en una sustancia de una nueva forma, de este modo el plano de la expresión se somete a una segmentación progresiva. En el segundo, el exceso de expresión supone inevitablemente un exceso de contenido, lo cual produce una profundización en la organización del plano del contenido y una especie de revisión cognoscitiva del continuum semántico (Eco, 2000).

Con base en lo antepuesto, el código literario se define como un hipercódigo, donde cabe un retículo complejo de subcódigos. La hipercodificación transforma mediante el código la formación de un mensaje. El hipercódigo remite a una desviación de la norma, esta concepción desviacionista considera el código literario como un fenómeno lingüístico aparte, con una capacidad creadora e individualizadora (Yvancos, 1989). Por tanto, el código literario es una desviación de aquel orden preestablecido por el código lingüístico. Se trata más bien, de una suerte de desorden que tanto caracteriza el lenguaje literario.

## **2 Entropía semiológica**

### **2.1 Entropía: la paradoja del desorden ordenado**

La dialéctica del orden y del desorden es una idea tan vieja como el mundo. Desde la Grecia clásica se concebía al *Kósmos* como un universo ordenado, frente a su antítesis

---

<sup>11</sup> Por subcódigos literarios nos referimos a aquellas relaciones particulares entre los elementos de un código que pueden ser estilísticos, rimáticos, métrico, melódicos o incluso ideológicos.

el *Caos*, o sea el desorden. Es una dialéctica que transitó todas las ramas de la ciencia clásica, especialmente la Física (Cuyck, 2016). Para comprender de manera científica la dialéctica del orden y del desorden en la Física, se tenía que esperar hasta los mediados del siglo XIX, cuando el físico alemán Rudolf Clausius observó una degradación energética en los sistemas termodinámicos. Dicho de otro modo, el pasaje del calor de un estado a otro inducía una pérdida de energía, un desorden energético al cual Clausius le acuñó el término de entropía. Desde entonces, entropía pasa a ser la segunda ley de la termodinámica y la medida del desorden.

Ahora bien, nos parece de sumo provecho otear por las raigambres etimológicas del término “entropía” en aras de comprender esa ligazón entre filosofía griega y Física clásica. En este término está soterrada una raíz griega ἐντροπία (entropé) que significa confusión derivada de un movimiento de giro (Etimologías, 2006). También, es sinónimo de “transformación” continua y de “evolución”. A partir de esta raíz surgió esa apropiación de este término en la Física para describir el fenómeno de la energía transformada y desperdigada en un sistema termodinámico (Lampis, 2009).

No obstante, el significado de este término adquirió con el tiempo nuevos significados. Un siglo después de Clausius, entropía pasó a ser sinónimo de la dialéctica del orden-desorden, como bien lo indica el químico Ilya Prigogine (1988, p.48): “la producción de entropía contiene siempre dos elementos «dialécticos»: un elemento creador de desorden, pero también un elemento creador de orden. Y los dos están siempre ligados”. O sea, orden y desorden son la cara y cruz de la entropía. En esto consiste la paradoja del desorden ordenado que define este concepto.<sup>12</sup>

Por consiguiente y en referencia a lo antepuesto, la entropía es una traducción indirecta de aquella filosofía griega sobre la dialéctica del orden-desorden que rige el universo. Es una idea clásica que se transcribe hoy en fórmulas matemáticas. Aun así, el uso de este concepto no se restringe a los fenómenos caloríficos o cosmológicos, sino que su uso está teniendo notables extensiones en el ámbito de las Ciencias Humanas.

---

<sup>12</sup> En este apartado hemos retomado la definición de la entropía dada por Martínez, M. (2014). *Entropía y la paradoja del desorden ordenado*. [Página web]. Recuperada en <https://lapiedradesisifo.com/2014/03/24/entropía-y-la-paradoja-del-desorden-ordenado/>[consulta: 12/06/2019].

Misceláneos estudios sociológicos, antropológicos, históricos, psicológicos, lingüísticos, comunicacionales e informacionales, artísticos e incluso literarios han integrado el concepto de entropía en sus terminologías. De hecho, no es de extrañarnos si nos topamos con este término en la literatura o en la semiótica ya que “más de una vez nos hemos topado con la palabra “entropía” en textos de teoría literaria, en especial de semiótica, en trabajos de crítica, en cuentos y de novelas” (Bueno, 2016, p. 147).

## 2.2 La entropía: de la Teoría de la información a la Semiología

El pasaje de la entropía a la Semiología es un auténtico viaje interdisciplinar. Es verdad que su punto de partida fue la Física, pero la Teoría de la información es una escala clave en el itinerario de este viaje.

Shannon y Weaver los fundadores de la Teoría de la información —también denominada Teoría matemática de la comunicación— armaron un aparato teórico sentado sobre una terminología extraída de la Física y de las Matemáticas, optando por un teorema que mide la información, estudia su procesamiento y su transmisión. Para estos teóricos la información “se refiere no tanto a cuanto se dice como a cuanto se podría decir; o sea, la información es la medida de nuestra libertad de elección en la selección de un mensaje” (citado por, Eco, 1962, p.70).

La libertad de elección entraña un aumento en el número de las posibilidades combinatorias de selección en un mensaje, de este modo, la información es un grado de probabilidad sobre lo que “se dice” y lo que “se podría decir”, dicho de otro modo, “la información es solo el grado de probabilidad de un fenómeno dentro de un sistema equiprobable. La probabilidad es “la relación entre el número de cosas que se realizan y los que podrían realizarse” (Eco, 2000, p. 72). Por tanto, la probabilidad es un pronóstico algorítmico sobre la cantidad de información procedente de un mensaje.

Un mensaje con mayor probabilidad informacional genera incertidumbre y desorden. Por eso, Shannon y Weaver consideran a la información directamente proporcional a la entropía. En la Teoría de la Información la entropía es la “medida del desorden” en concreto:

La entropía de la Teoría de la Información es una medida de esta indeterminación, la cual se toma como una medida de la cantidad de información transportada por el mensaje procedente de una determinada fuente. A mayor conocimiento acerca de los mensajes que puede producir la fuente generadora, menor indeterminación, menor entropía y menor información. (Cuevas Agustín, 1975, p.65)

Dicho esto, cuanto más es codificable un mensaje menor es su entropía, pero cuando la cantidad de información en un mensaje es mayor, la incertidumbre aumentará, señalando una alta entropía en la fuente informacional.

Para aclarar lo antedicho, retomamos el ejemplo dado por Cuevas Agustín (1975, p.65). Cuando un emisor en un determinado momento produce cualquier mensaje posible, por ejemplo, un mensaje que se obtiene de entre cien mensajes posibles, transmite menor cantidad de información, respecto a un mensaje que se obtiene de entre un millón de mensajes posibles.

Dicho esto, la entropía en la Teoría de la Información depende, precisamente, de la cantidad de información. En concreto, la entropía mide la frecuencia con que aparecen las combinaciones de un contenido informacional en un determinado texto o mensaje. De hecho, cuanto mayor es el contenido informacional, mayor será el desorden.

Información y entropía son dos conceptos afines. Parafraseando a Eco (1962), la información se asocia a la entropía al introducir un tipo de orden inhabitual en un mensaje, es decir, un desorden respecto al orden preexistente, de este modo la información aumentará. La Teoría de la información se ocupa de calibrar el grado de entropía en un mensaje. Es una cuestión de probabilidades estadísticas medibles en *bit*, o sea, una representación numérica de la información.

No obstante, un mensaje entrópico entraña una dificultad de comprensión, labor que la Teoría de la información está incapaz de cumplir, por eso cede el paso a la Semiología para estudiar el significado introducido en una carga informacional desordenada, dado que “la teoría de la información no tiene nada que decir y cede el puesto a una semiología y una semántica, puesto que se entra en el universo del significado” (Eco, 1962, p.76).

Con esto, se evidencian las correspondencias entre estos universos disciplinarios, pues, la Semiología viene para suplir el trabajo de la Teoría de la información. Esta

vinculación interdisciplinaria originó una especie de préstamos conceptuales, razón por la cual la Semiología integró en su bagaje terminológico y metodológico conceptos pertenecientes a la Teoría de la información, como bien lo hace constar Eco (1962, p. 77):

El aparato categorial de la teoría de la información resulta metodológicamente rentable sólo cuando se inserta en el contexto de una *semiología general* (aunque los investigadores lo advierten poco a poco y no desde hace muchos años). Antes de rechazar las nociones informacionales, es menester verificarlas a la luz de una relectura semiológica.

Llegados hasta aquí, el susodicho viaje interdisciplinar ahora empieza a clarearse, dejando entrever el pasaje de la entropía a la Semiología. Es un pasaje que se hizo factible gracias a las relecturas semiológicas de los conceptos de la Teoría de la Información. Por consiguiente, y como resultado de una primera relectura, la entropía deja de ser una medida estadística en el paradigma semiológico, como bien lo precisa Herrmann: “it is possible to give an account of semiosis within the entropy framework without limiting the notion of entropy to the Shannon measure”<sup>13</sup> (Pilath, 2010, p. 197).

La entropía llega a la Semiología desprendida de fórmulas matemáticas para explicar, de algún modo, el carácter improbable de la lengua:

La lengua representa un hecho *improbable* con respecto a la curva general de la entropía. Sin embargo, esta organización, naturalmente improbable, funda ahora en el interior del sistema *una cadena propia de probabilidades*, las probabilidades que rigen precisamente la organización de un lenguaje. (Eco, 1962, p. 66)

La lengua es un sistema organizado con reglas y probabilidades, pero es de natura improbable, o sea, admite posibilidades de desorden. Por tanto, la entropía es un rasgo intrínseco al lenguaje, sea escrito o hablado. Siempre hay en él una dimensión entrópica que el ser humano puede percibir (Genvrin, 2014).

En efecto, la lengua es un sistema abierto<sup>14</sup> que tiende a la entropía, puesto que no es un sistema estático, sino dinámico, cuyo dinamismo se conjuga por la interacción

---

<sup>13</sup> Trad personal: Es posible estudiar la semiosis dentro de un paradigma conceptual de la entropía, sin limitarse a aquella entropía como medida dada por Shannon.

<sup>14</sup> Saussure es el primero en considerar la lengua como un sistema abierto que evoluciona hacia la entropía, además es pionero en usar conceptos como “sistema” lingüístico y “entropía” tomados del repertorio conceptual de la Física. Véase Petroff, A. (1985). *L'autre Saussure. Revu Semen*, (2), Recuperado en <https://journals.openedition.org/semen/4281>.

continúa de los signos. Así pues, la porosidad de la dicotomía del signo permite la permeabilidad de un flujo entrópico capaz de modificar aquella relación de adecuación entre plano de la expresión y plano del contenido. La entropía del signo entraña un proceso irreversible y movedizo, en el cual una expresión puede dividirse en múltiples contenidos, pues:

Hace falta admitir que el signo dicotómico funcione no como una estructura fija sino como un sistema abierto que puede evolucionar hacia la entropía. La relación significante-significado no se leería únicamente como una relación de adecuación recíproca entre dos niveles diferenciados, sino que el significado podría actuar como el divisor integrante del significante, lo cual permitiría hacerse la hipótesis de una entropía del signo, es decir una entropía significante. (Ramond, 1983, p. 410)

Dicho esto, hace falta saber que, la energía entrópica del signo imanta una carga de significados y desimanta a otra carga; es decir, la entropía canaliza unos significados, pero al mismo tiempo pierde otros. Siguiendo la línea de pensamiento de Ramond (1983), un signo, al ser yuxtapuesto con otro signo en un texto, gana y pierde significados al mismo tiempo. Se trata pues, de un crecimiento entrópico que funciona siempre como un desliz respecto a la vocación semiótica del signo dentro del sistema de la lengua. Por tanto, los signos al entrecruzarse acrecientan la entropía y disturben aquella organización habitual de la lengua.

Por lo tanto, la presencia de entropía en el sistema lingüístico induce una distorsión de aquella organización preestablecida por el código. Como consecuencia, el desorden perturba el significado:

Si el significado es la organización del mensaje de acuerdo con ciertas reglas de probabilidad (*reglas*, no la equiprobabilidad estadística que se mide positivamente por la entropía), entonces el desorden es el peligro que está al acecho para destruir el mensaje mismo, y la entropía es su medida. *La entropía será así la medida negativa del significado de un mensaje.* (Eco, 1962, p. 66)

Considerar la entropía como medida negativa del significado no debería tomarse en el sentido lato de la palabra ya que, si el orden asegura el significado de un mensaje, el desorden posibilita su extensión. El desorden, es más bien una muestra de la fuerza del lenguaje según ratifica Genvrin (2014, p.273):

L'effet entropique du langage naturel sur la dimension sémantique où se confrontent les composantes signifiant et signifié des termes des signes linguistiques, mais aussi connotation et dénotation dans une extension du signe linguistique vers le signe, est une force du langage.<sup>15</sup>

El signo dicótomo se dinamiza en un flujo entrópico que suscita la imprevisibilidad del lenguaje. Dicha imprevisibilidad promueve a la semántica una energía significativa. Por tanto, la entropía estimula la connotación y suscita interpretación; puesto que, el proceso semiósico está vinculado al proceso entrópico del signo, entonces “it seems worthwhile to consider the relation between the fundamental process of semiosis (commonly understood as production of meaning through the emergence and transformation of signs) and the concept of entropy” (Pilath, 2010, p. 198).<sup>16</sup>

### 2.3 Exceso de sentido y clausura semiótica

A partir de lo expuesto más arriba hemos concluido que, un mensaje entrópico con mayor información es un mensaje que proporciona mayor significación desde una óptica semiológica. De hecho, la entropía es una condición axial para que haya variedad de significación, a consecuencia de que “al entregar mayor información y contextualizarla, se genera un nuevo proceso entrópico positivo: la multisignificación” (Escandón, 2008).

La multisignificación dimana de aquel flujo entrópico de los signos. De este modo, el desorden vuelve positivo por ser capaz de desencadenar una multitud de significados en un contexto determinado. Bajo esta perspectiva, entropía y multisignificación son términos equidistantes puesto que, la entropía representa una densidad significativa y “el resultado, para cada operación significativa, es una entropía, es decir, un exceso de sentido” (Ramond, 1983, p. 410).

La entropía es un estado inestable del núcleo semántico que menea el sentido al exceso. Este exceso no debería concebirse como una coacervación caótica del sentido,

---

<sup>15</sup>Trad personal: El efecto entrópico del lenguaje natural en la dimensión semántica, allí donde se confrontan los componentes del signifiante y del significado de los signos lingüísticos, pero también donde se confrontan connotación y denotación dentro de una extensión del signo lingüístico hacia el signo, es una fuerza del lenguaje.

<sup>16</sup> Trad personal: Es de vital importancia considerar la relación fundamental entre el proceso de la semiosis (entendida comúnmente como un proceso de producción del significado a través del surgimiento y la transformación de los signos) y el concepto de entropía.

sino como una masa significante que magnetiza, en un espacio de variabilidades de significación, múltiples posibilidades de combinación. Por tanto, el exceso de sentido crea variabilidad para maximizar las combinaciones entre planos connotadores. Así pues, mientras mayor es la variabilidad, mayor será el desorden y la incertidumbre en un mensaje. Como consecuencia, la entropía estimula una suerte de búsqueda de nuevas posibilidades de resignificación e interpretación (Escandón, 2008).

El exceso de sentido emana de un proceso de interpretación continuo, para ello, la semiótica ha ideado una salida para acotar dicho exceso a través de la *clausura semiótica*. Esta viene para amojonar el espacio del sentido mediante premisas estructuralistas. Acudir al Estructuralismo, significa considerar aquellas estructuras y normas que rigen la organización interna del código lingüístico. Entonces, la estructura actúa como una clausura del sentido:

Clôturer des univers sémiotiques de sens (l'univers des couleurs, des textes, de la musique, du code génétique, des chiffres, des émotions, de la matière...) délimitant ainsi des ordres sémiotiques spécifiques tout en canalisant le sens. Les structures opèrent ainsi des véritables clôtures de sens à l'intérieur desquels le sens peut en effet se révéler à l'intérieur d'un espace sémiotique spécifique qui lui est propre. (Cuyck, 2016, p. 7)<sup>17</sup>

Frente a esa variabilidad de combinaciones, la *clôture sémiotique* canaliza el sentido en un universo semiótico, es decir, los sentidos se aglutinan en un espacio semiótico apropiado. Es una operación que reduce el desorden inducido por la entropía, para reponer el orden semiótico.

No obstante, se supone que esa clausura semiótica reduce la entropía empero, no puede anularla; ya que los espacios semióticos no son herméticos y el sistema lingüístico es abierto por naturaleza, razón por la cual siempre es posible una cisura para la variabilidad y el desorden, como bien lo indica Cuyck (2016, p. 14):

Mais ces espaces contraignants ne clôturent jamais de façon déterministe les comportements et stratégies, laissant toujours une marge de liberté à l'intérieur duquel stratégies et marges d'action ne sont jamais complètement

---

<sup>17</sup> Trad personal: Clausurar universos semióticos de sentido (universo de colores, de textos, de la música, del código genético, de números, de las emociones, de la materia...) delimitando órdenes semióticos específicos, mediante la canalización del sentido. Las estructuras operan como verdaderas clausuras semióticas del sentido, donde el sentido puede enclaustrarse dentro de un espacio semiótico que le corresponde.

déterminées et donc autorisent une certaine marge de variabilité et de désordre.<sup>18</sup>

Dicho esto, la “clausura semiótica” es una disposición metódica para enfocar el desmán entrópico del sentido hacia una ordenación unidireccional. Por ello, la clausura es una medida que no debe desmerecerse a la hora de afrontar textos de natura entrópica, como lo son los textos poéticos.

### **3 Entropía y poesía:**

#### **3.1 Ambigüedad y plurisignificación de la obra poética**

La poesía es una manifestación extraña y a la vez inédita del lenguaje. La poesía hace un uso primoroso de la palabra, dotando a la lengua de una fibra artística. Sin duda, la belleza es el principal rasgo que caracteriza la poesía de otros géneros literarios, empero el hermetismo también concede a la poesía un carácter específico. Por ello, el lenguaje poético se tiende a percibirlo como bello y ambiguo al mismo tiempo.

El lenguaje poético resulta brumoso, debido a la miscibilidad de sus contenidos, que surten de cada viraje métrico una fluctuación de sentidos, para luego circundar el poema de un halo de ambigüedad. Así se presenta el lenguaje poético intrincado por la “ambigüedad referencial”. La ambigüedad surge cuando se produce una desviación de aquellas normas que rigen el lenguaje ordinario, ya que “desde el punto de vista semiótico, la ambigüedad puede definirse como una violación de las normas del código” (Eco, 2000, p.369). De este modo, el código poético, desviándose de las estructuras fijas del código ordinario, produce ambigüedad.

Esta “ambigüedad estética” en literatura se da cuando una desviación en el plano de la *expresión* le corresponde una alteración en el plano del *contenido*, dicha violación da cabida a una ubérrima posibilidad de significación. Por tanto, la ambigüedad estimula la polisemia en la obra poética, debido a “aquellos efectos de “*ambigüedad*” referencial que —al decir de Roman Jakobson— confieren “a la poesía su esencia simbólica, polisémica, que internamente la permea y organiza” (Buxo, 1984, p.13). El poema se percibe como abstruso y ambiguo, cuando en sus recovecos se ahonda una presión de

---

<sup>18</sup> Tard personal: Pero estos espacios contingentes nunca clausuran por completo los comportamientos y estrategias, dejando siempre un margen de libertad en el interior, estrategias y márgenes nunca son completamente determinados, y por eso, siempre ceden un margen de variabilidad y de desorden.

significados. De hecho, la ambigüedad y la polivalencia semántica son requisitos esenciales para la codificación compleja del poema, a los cuales hace frente la semiología para su descodificación (Maestro, 2007).

La relación entre fúntivos en un texto poético pertenece a un tipo de semiótica apelada semiología, cuya esencia es polisémica y ambigua, en concreto “las semiologías, resultan ser esas imágenes neblinosas del trasfondo las que emergen a la superficie, provocando así el fenómeno conocido como ambigüedad referencial” (Buxo, 1984, p.63).

La ambigüedad polisemántica del texto poético está trazada por una estructura semiológica que concede a la sintagmática la posibilidad de restablecer aquellas relaciones semánticas jerarquizadas por diferentes paradigmáticas, estas ofrecen a la sintagmática una amplísima posibilidad de selección y de asociación de signos, según señala Buxo (1984, p. 76):

El efecto polisemántico o de “ambigüedad referencial”, característico de los textos que llamamos poéticos, es producido por una estructura *semiológica* que permite a una misma sintagmática *actualizar de manera simultánea diversos valores* pertenecientes a paradigmáticas *diferentes*.

La ambigüedad confiere a la poesía la riqueza del sentido, por ello la ambigüedad es un término que se eslabona a otro término, él de la “plurisignificación”. Según la concepción de Wheelwright, la “plurisignificación” es un atributo elemental de la obra poética, que le otorga una constante variabilidad de sentidos (Ramos, 1980). La plurisignificación del poema brota de una densa ramificación semántica. No obstante, importa subrayar que la variedad significativa no es una vaguedad de sentidos, sino una cualidad que le concede a la obra su univocidad:

Si la plurisignificación del discurso artístico es una consecuencia de la complejidad del sistema literario - el cual utiliza todos los mecanismos del lenguaje, con menos restricciones, y adopta convenciones propias-, la unidad de la obra es, en principio, una exigencia de la misma plurisignificación. (Ramos, 1980, p.66)

La ambigüedad del sistema poético rezuma en esa permeabilidad plurisignificativa que una obra poética pueda cohibir. Pese a esa pluralidad significativa la *ambigüedad* no causa confusión, sino una coacervación armónica de sentidos. Parafraseando a Buxo (1984), la ambigüedad lejos de ser una confusión de sentidos, es

más bien una pluralidad compatible de sentidos, ya que los textos poéticos poseen la capacidad de integrar en un mismo proceso discursivo más de un conjunto de referentes compatibles.

En efecto, la ambigüedad no causa confusión sino causa desorden, ya que el código se altera su orden, cuando “el mensaje ambiguo infunde desorden en el código, es decir, en el orden superpuesto al desorden entrópico de la equiprobabilidad de partida, o sea, de la fuente” (Eco, 1962, p.75).

El desorden entrópico viola el orden del código, el significante se densifica con una carga de significados que amplían la connotación. El camino del plano de la expresión al plano del contenido se hace áspero. Por consiguiente, el poema se desemboca en un proceso de interpretación continuo, por eso, hace falta brujular el camino de la interpretación por un contexto y un idiolecto, en aras de despejar las brumas de la ambigüedad, como bien lo asevera Eco (1986, pp. 128-129):

El mensaje ambiguo predispone para un número elevado de selecciones interpretativas. Cada significante se carga de nuevos significados, más o menos precisos, no a la vista del código de base (que en realidad es infringido), sino a la luz del idiolecto que organiza el contexto, y a la luz de otros significantes que reaccionan uno con otro, como para buscar el apoyo que el código violado ya no ofrece. De esta manera, la obra transforma continuamente sus propias denotaciones en connotaciones, y sus propios significados en significantes de otros significados.

Una obra poética ambigua suministra una cadena de signos entre diversas líneas de descodificación, el camino se abre a una gama de probabilidades de connotación, que incrementan la tensión interpretativa. Así pues, la ambigüedad como un campo de probabilidad estimula unas actitudes de interpretación siempre distintas (Eco, 1962). Por tanto, mientras las probabilidades de significación son altas, mayor serán las posibilidades de interpretación.

Por consiguiente, según postula Umberto Eco (1962), la ambigüedad al infringir el orden del código causa desorden; este último, aumenta las probabilidades connotativas y amplía sus posibilidades interpretativas. De esta guisa, la tensión entrópica causada por la ambigüedad acrecienta la plurisignificación en el poema.

### 3.2 La entropía y la *superinformación* poética

Si la ambigüedad altera el orden convencional de la lengua, la poesía sin mengua da libertad a la lengua. Por consiguiente, el desorden se explaya, el código se altera, y el poema desemboca una caudalosa polisemia. De ahí dimana la plurisignificación, cargada de entropía que dispersa en el poema una carga inestable de sentidos. Es una condición inherente a todo discurso literario, pues para:

Muchos críticos la plurisignificación supone más bien variabilidad de sentido, adaptabilidad de la obra al entorno. Así, los semiólogos soviéticos consideran literario el discurso que no ha agotado su entropía, es decir, que contiene una múltiple probabilidad de sentido. (Ramos, 1980, p.64)

Es menester que un texto literario no apure su entropía, ya que esta incentiva la plurisignificación de los textos literarios, liberando una múltiple probabilidad de sentidos. La entropía es un índice ineludible de que los textos literarios están abigarrados de una carga informacional incoercible. De este modo, la entropía provoca múltiples connotaciones, haciendo acrecentar la información y así, sucesivamente, hasta alcanzar el grado de la *superinformación*, exclusivamente, posible en textos artísticos (Lotman, 1982).

Por consiguiente, la cantidad de información en un texto artístico es manifiestamente mayor que en un texto no artístico. Es preciso señalar que, la entropía posee la capacidad de concentrar una enorme carga informacional en una superficie textual inextensa. Por ello, el coeficiente de entropía en la poesía es superior al de la prosa (Gullar, 2014).

La información es un parámetro que nos indica el nivel de entropía en una obra literaria. Si la entropía es alta, el texto genera una cantidad de información mayor y variada. Por ello, el texto se percibe como imprevisible y sorprendente. Según sostiene Ibáñez (1990, p. 162):

La cantidad de información revelada por los textos literarios depende de su nivel de entropía. Dice Umberto Eco que en épocas propensas a la ruptura y a la innovación estéticos los textos dan forma a mensajes imprevisibles, con elevado índice de información y de sorpresa y menor probabilidad.

La entropía difunde partículas de desorden en los abismos de la obra, que luego se afloran sobre los altiplanos del texto. A primera lectura, la composición se ve extraña,

la comprensión se enmudece ante el estentóreo “ruido”<sup>19</sup> del desorden de la información.

No obstante, la literatura,

Puede entonces “transformar el ruido en información”, el desorden en un orden de naturaleza diferente, puede hacer su estructura más compleja, provocar el “extrañamiento”, suspender momentáneamente la comprensión para desencadenar, desde el desciframiento de sus procedimientos internos, la aprehensión de una amplia red de significados. (Bueno, 2016, p. 149)

El efecto de “extrañamiento” se debe a la complejidad de la información que se refleja en la complejidad de la construcción estructural de la obra. A costa de esta complejidad formal e informacional, el sistema semiológico se enmaraña en un contenido complejo que la obra pretende transmitir puesto que, la complejidad de la estructura, es proporcional a la complejidad de la información; y la complicación de la información acarrea, ineludiblemente, una complicación del sistema semiológico empleado para su transmisión, según explica Lotman (1982).

La complejidad informacional de un texto poético está vinculada al grado de desorden inducido por la entropía. Por tanto, la estructura poética es compleja, puesto que hace del desorden un orden particular, como bien lo aprueba Yuri Lotman (p. 121):

La construcción poética anula la redundancia de la construcción lingüística. Además, puesto que la ordenación poética aparece desde el punto de vista de la lingüística como no ordenación, surge (al definir el texto como artístico) una tendencia a considerar cualquier falta de ordenación del texto como una ordenación de un tipo particular.

Siguiendo esta línea de pensamiento, el desorden no es un disturbio que ataca vanamente la estructura poética, sino un atributo positivo capaz de crear un tipo de orden diferente (Eco, 1962). Dicho de otro modo, la poesía es una auténtica paradoja de desorden ordenado.

Aunque el orden es una característica intrínseca a la estructuración de la poesía, empero, según advierte Mahmoud Nakchou (2018, p. 227):

"الشعر ليس هندسة فقط هو أميل إلى الهدم و التخريب اللغوي قبل إعادة الإعمار على أسس الجمال الفني"<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> El término “ruido” es un otro préstamo de la Teoría de la información, para designar una fuente parásita que perturba la transmisión de la información. En este contexto lo utilizamos para referirse a un cierto desorden positivo. Sobre este término consultase el trabajo de, Mireya, B. (2006). *Hacia una comunicación más eficaz*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

<sup>20</sup> Trad personal: La poesía no es solo una arquitectura, sino que tiende a la destrucción y la obstrucción de la lengua antes de reconstruirla sobre los pilares de la belleza artística.

Además, según observa el crítico sirio Nakchou, la entropía, o sea el desorden, está al servicio de la creatividad del poeta, quien a partir de este desorden crea un orden particular que especificaría su estilo y su obra.

Por otra parte, la entropía del poema también se intensifica con la manipulación de las figuras retóricas, razón por la cual “les individus savent d’ailleurs jouer de l’entropie pour choisir des styles appropriés comme par exemple un discours clair et directif fortement néguentropique,<sup>21</sup> ou un discours poétique chargé d’entropie par les allégories, les métaphores ou les correspondances...” (Genvrin, 2014, p. 237).<sup>22</sup>

Considerando lo antedicho, cuando hay comunicación y redundancia en un poema, la entropía se disminuye y se reduce en “entropía negativa”. En cambio, cuando el nivel de desorden es mayor, el significado poético aumenta, mientras disminuye su capacidad comunicativa (Bernal, 2004). En este caso se puede hablar de “entropía positiva”. Por lo tanto, la entropía en un poema, aunque estorba la comunicación, amplía las posibilidades de significación. Por consiguiente, la entropía incrementa la carga informativa en un poema.

### 3.3 Magnitud entrópica del lenguaje poético

Manifiestamente, la capacidad del texto artístico para acumular información, es un fenómeno complejo que ha suscitado el interés de pocos estudios. El primero en plantear el problema que nos ocupa fue el académico ruso Andreï Kolmogorov, quien estudió la posibilidad de valorar en una determinada variedad de discurso poético el grado de su indeterminación informacional (Marcus et al, 1978). La problemática de la complejidad del contenido de una obra poética ha sido enlazada obviamente a la entropía del lenguaje.

Según Kolmogorov la entropía del lenguaje, señalada por ( $H$ ), se compone de dos magnitudes, donde  $H = h1 + h2$ .

---

<sup>21</sup> La neguentropía remite a la entropía negativa, o sea, la sintropía. Es un tipo de entropía baja para mantener el orden o el reequilibrio de un sistema.

<sup>22</sup> Trad personal: Los individuos saben jugar a la entropía para escoger estilos apropiados, como por ejemplo, un discurso claro y directo es forzosamente negentrópico, pero un discurso poético está cargado de entropía por las alegorías, las metáforas, o las correspondencias...etc.

- Capacidad semántica ( $h1$ ): es la capacidad del lenguaje en transmitir una información semántica dentro de un texto determinado.
- Flexibilidad del lenguaje ( $h2$ ): posibilidad del lenguaje en expresar un mismo contenido con procedimientos equivalentes (por ejemplo, la sinonimia).

La entropía del lenguaje poético se da entre esas dos magnitudes. La capacidad semántica ( $h1$ ) como una reserva de la cual se trasladan los signos hacia la flexibilidad del lenguaje ( $h2$ ), y viceversa. Lo que equivaldría, respectivamente, a una paradigmática y una sintagmática, como bien lo señala Lotman (1982, p.105):

La posibilidad potencial para el texto poético de trasladar cualquier palabra de la reserva de la capacidad de sentido ( $h1$ ) a un conjunto que determina la flexibilidad de la lengua ( $h2$ ) y a la inversa. Orgánicamente relacionado, con esto se halla la construcción del texto según los textos paradigmáticos y sintagmáticos.

Ahora bien, es preciso considerar aquellas limitaciones que impone un discurso poético mediante la rima, la sintaxis, las normas léxicas y estilísticas. Dichas limitaciones Kolmogorov las señala mediante el símbolo: ( $\beta$ )<sup>23</sup>. Sin embargo, hay una parte portadora de información dentro de esas limitaciones. A partir de estas consideraciones, Kolmogorov formó esta ley: la creación poética es posible, cuando la cantidad de información empleada en las limitaciones no supere la flexibilidad del texto, lo cual nos da la fórmula siguiente:  $\beta < h2$ . En cambio, cuando la fórmula se invierte  $\beta \geq h2$ , es decir, cuando las limitaciones superan o igualan la flexibilidad, en este caso la creación poética es imposible (Lotman, 1982). Vale subrayar que, mediante estas fórmulas<sup>24</sup>, Kolmogorov no pretende rastrear el proceso de creación del poeta, sino que, pretende esquematizar aquellas reservas del lenguaje, a partir de las cuales se da a cabo la creación de la información poética.

Detengámonos ante esa ley y podemos deducir que la creación poética se realiza a expensas de la flexibilidad del lenguaje, mientras es superior a aquellas limitaciones de la información. Por tanto, como la  $h2$  es una magnitud entrópica del lenguaje que

---

<sup>23</sup> Es el símbolo que puso Kolmogorov para señalar las posibles limitaciones de la información en un poema.

<sup>24</sup> Es preciso señalar que, pese a tanta algebrización, la magnitud entrópica estudiada en la semiología no pretende estudiar la magnitud como una cantidad, sino como un valor cualitativo, aunque en los estudios de Kolmogorov se avanzaba hacia su medición estadística.

tiene la capacidad de diversificar la expresión de un mismo contenido, entonces es ella la fuente de información en la poesía (Eco, 1982).

La flexibilidad del lenguaje como fuente de la información poética, se vale de la *capacidad semántica* del lenguaje para diversificar los significados de un poema. De esta forma, la entropía de la flexibilidad del lenguaje se transforma en entropía de la flexibilidad del texto. Según Kolmogorov (Marcus et al, 1978) la entropía podría concebirse mediante una expresión suplementaria que es *la flexibilidad del texto*. Dicho de otro modo “la flexibilidad del lenguaje ( $h_2$ ) se transforma en una cierta capacidad complementaria de significado, creando una peculiar entropía del *contenido poético*” (Lotman, 1982, p. 43).

Para comprender la magnitud entrópica del lenguaje poético, hace falta observar cómo se construye la relación entre estas dos magnitudes en un texto poético. Para ello, Yuri Lotman (1982, pp.105-106) distingue dos tipos de relaciones:

A- Cooposición de elementos equivalentes: es el paso de la  $h_1 \rightarrow h'_2$ , es el principio de repetición, donde el escritor repite en el texto un signo varias veces hasta convertirlo en desigual a sí mismo. En estos términos, el lenguaje poético logra nivelar lo que la lengua natural no haya nivelado. A guisa de ejemplo, Lotman cita el verso de Tsvetaieva: “Allí no estás tú, y no estás tú”. Como bien se puede observar hay una clara repetición de *no estás tú*; sin embargo, esto no es un torpe pleonasma, sino una nivelación de dos unidades semejantes que en realidad son antónimos, dado que, en el contexto de este verso, el poeta no se refiere al mismo “tú”, sino a un tú opuesto al primero. En fin, la cooposición de elementos equivalentes pretende hallar diferencias en las semejanzas.

B- Cooposición de elementos contiguos (no equivalentes): corresponde al paso de  $h_2 \rightarrow h'_2$ , es un principio similar a la metáfora, donde se combina lo que en la lengua natural no puede ser combinado en absoluto. Retomamos el ejemplo usado por Lotman sobre un verso de Pushkin donde dice: “la frente, como un cráneo desnudo, / reluce alta y parece como si ocultara allí una gran tristeza”. El autor concibe una metáfora sobre el aspecto triste de un hombre, combinando significados del eje sintagmático de la cabeza, tal como “frente” y “cráneo”, con significados de otro eje paradigmático, tal como “reluce” y “desnuda”, así para

describir la calvicie de este hombre como un signo de tristeza que enseña su frente. Así pues, la cooposición de elementos contiguos pretende hallar semejanzas entre elementos totalmente inconexos.

Aclaradas ya estas relaciones, ahora se puede decir que, las magnitudes de la entropía proporcionan al lenguaje poético un dinamismo que menea un desorden entre el plano del contenido y el plano de la expresión. Como resultado de la interacción entre *h1* y *h2*, los signos más impensables de relacionarse se relacionan en el texto artístico, y es esta su particularidad según arguye Lotman (1982, p.342):

La construcción poética; crea un mundo especial de afinidades, de analogías, de contraposiciones y oposiciones semánticas que no coincide con el canevas semántico de la lengua natural, que entra en conflicto con este y lucha. Es precisamente el hecho de la lucha el que crea el efecto artístico.

Es precisamente esta lucha contra el lenguaje natural que pretende llevar el lenguaje poético. Por ello, el desorden que proporciona la entropía contribuye en formular una lengua poética distinta del sistema lingüístico habitual. En fin, la entropía en la poesía es un índice de alta cantidad informativa, y así de una diversidad de sentidos y de variables combinaciones.

A modo de conclusión, se puede decir que, el desorden perfora las entrañas del verso, abriendo sus poros para absorber aquella masa informacional que proporciona la capacidad semántica y la flexibilidad del lenguaje, para que luego, se espese la dimensión semántica del poema, estimulando su plurisignificación. La entropía se podría comparar a un Big Bang semántico que incentiva la explosión del sentido, provocando una dilatación continua del contenido semiótico de una obra poética.

En este capítulo hemos podido asentar, primero, las bases teóricas de la semiología literaria para llegar a una consideración fundamental: la literatura es un sistema semiótico, donde el signo constituye su núcleo. Conforme a la Glosemática de Hjelmslev, hemos analizado la composición de este núcleo en biplanos, a saber, el *plano de expresión* y el *plano del contenido*. Al exponer la relación entre ambos planos hemos llegado a definir a la semiología como un tipo de semiótica que proporciona diversos

sentidos, y este tipo precisamente predomina en los textos literarios. Estas consideraciones teóricas son un prelude para acercarse a la entropía desde un paradigma semiótico. Para ello, hemos rastreado primero, el pasaje de la entropía de la Física a la Semiótica, y esto gracias a la intermediación de la Teoría de la Información que ha facilitado la integración del concepto de entropía en la Semiótica. La entropía designa aquel desorden entre el *plano de la expresión* y el *plano del contenido*, que proporciona una alta probabilidad de connotación en la lengua natural, y en la literatura en particular. A partir de allí, hemos podido considerar la entropía como una condición intrínseca a los textos poéticos. Por último, hemos expuesto los fundamentos teóricos implantados por Kolmogorov y por Yuri Lotman para determinar la magnitud entrópica del lenguaje poético concluyendo que, el lenguaje poético es tan flexible y dinámico que permite unas combinaciones que no coinciden con el canevá semántico de la lengua natural.

**SEGUNDO CAPÍTULO:  
SEMIOLOGÍA DEL COLOR EN LA  
POESÍA DEL SIGLO DE ORO**

Les couleurs ne sont jamais là par  
hasard elles véhiculent toujours des sens  
cachés.

Michael Pastoureau

*Post tenebras sepero lucem*

Adagio latín

La pintura es poesía muda, la poesía,  
pintura ciega

Leonardo Da Vinci

En el presente capítulo estudiamos la semiología del color en la poesía del Siglo de oro. Para ello, emprenderemos primero un recorrido por las sendas teóricas de la literatura, en aras de estudiar el color como sistema sígnico con un contenido semiológico. Después, examinaremos la sistematicidad del color desde un paradigma poético. En segundo lugar, nos enfocamos sobre la semiología del color en la poesía del Siglo de oro. Después matizaremos las características cromáticas que difieren el Renacimiento del Barroco. Es una fase analítica donde se pondrá hincapié sobre los contornos ideológicos, culturales y contextuales que condicionan el sistema significativo del color en este siglo. Por último, exhibiremos una paleta de seis colores básicos de uso muy frecuente entre los poetas siglodoristas.

## **1 Los colores desde un espectro literario:**

### **1.1 Hacia una semiología literaria del color**

La Literatura es una vidriera donde mejor se espeja el resplandor de los colores. Allí, el color se vislumbra no solo por la radiación de sus tintes, sino también por la variación de sus connotaciones. El color en un contexto literario es, naturalmente, subjetivo y signifiante (Pelletier-Michaud, 2016). El color no es una mera sensación visual, puesto que este está repleto de significación. En efecto, es “en littérature, où la

couleur perd sa dimension sensorielle, pour être absorbée dans le système signifiant du langage”<sup>25</sup> (Mailler, 2005, p.78).

Pese a que, la Literatura sea un soporte idóneo para sustentar la densidad semántica del color, la problemática del significado de los colores en Literatura se ha planteada casi siempre de manera superficial, como bien lo señala Ripoll, (2015, p. 91):

Les auteurs des rares études sur la couleur en littérature préférant reprendre des connaissances générales ou plus spécifiques ainsi qu’un appareil conceptuel extrêmement imprécis, construit autour de termes de symbolique, sémantique, voire codes de couleur- catégories polyvalentes et presque synonymiques dont le sens n’est jamais réellement posé.<sup>26</sup>

Según corrobora la misma autora, el análisis de los colores en Literatura es un tema marginado y tasadamente estudiado; siempre se restringe su análisis a la escala de una obra sin fundamentos teóricos. Como consecuencia, el color relumbra en vano ante la negligencia de la crítica y de la teoría literaria, que lo reducen casi siempre a un elemento ornamental. Por eso, es menester replantear la problemática de la legitimidad signifiante del color en los textos literarios, en aras de bucear por las sendas teóricas e interdisciplinarias, posibles modos de estudiarlo.

En las tierras labrantías de la literatura el color siembra polisémicas semillas. Debajo de los campos textuales, el color sume sus raíces para ensancharlas en otros campos colindantes. Dicho de otro modo, el color es, connaturalmente, transdisciplinario; razón por la cual, su estudio demanda una labranza dentro y fuera de los campos literarios. Según ratifica Michael Pastoureau:

Toute description, toute notation de couleur est culturelle et idéologique [...]. Le fait même de mentionner ou de ne pas mentionner la couleur d’un objet est un choix fortement signifiant, reflétant les enjeux économiques, politiques, sociaux ou symboliques s’inscrivant dans un contexte précis.<sup>27</sup> (Citado por, Ripoll, 2015, p. 84)

---

<sup>25</sup> Trad personal: Es en la literatura donde el color pierde su dimensión sensorial, para insertarse dentro del sistema signifiante del lenguaje.

<sup>26</sup> Trad personal: Los autores de pocos estudios sobre el color en la literatura prefieren usar conocimientos genéricos o más bien específicos, a más de usar un aparato conceptual extremadamente impreciso, construido a base de unos términos como: simbólica, semántica, incluso código de colores- son categorías polivalentes y casi sinónimas, donde el sentido no está realmente planteado.

<sup>27</sup> Trad personal: Cada descripción, cada notación de color es cultural e ideológica [...]. El mismo hecho de mencionar o no el color de un objeto, es una opción, forzosamente, signifiante, que refleja unos retos económicos, políticos, sociales o simbólicos dentro de un determinado contexto.

La transdisciplinariedad del color implica su ramificación con otros sistemas de índole cultural, social e ideológica. Por tanto, el color dispone de un sistema de significación abundante y heterogéneo. En consecuencia, su estudio requiere un aparato analítico capaz de observar los significados que se enclaustran en dichos sistemas. Para ello, la Semiótica es un paradigma teórico habilitado para el análisis del color, puesto que “la perspectiva semiótica parece el mejor y más completo marco epistemológico para el estudio del color ya que, para los organismos vivos, el aspecto importante es que el color funciona como un sistema de signos” (Caivano, 1995, p. 258).

En el caldo de cultivo de la Semiótica, el color como un sofisticado sistema sígnico halla un ambiente propicio para su exploración. Bajo un antejo semiótico el color se visibiliza en tres dimensiones, a saber: la dimensión sintáctica, semántica y pragmática. Esta tridimensionalidad abarca todos los ángulos de significación que el color pueda generar. Por lo cual, el color es un signo con alta función informativa (Caivano, 1995), o sea, es un signo con una función, altamente, semiótica. Al respecto Magariños de Morentín arguye que:

El estudio del color, en cuanto portador de la función semiótica, se diferencia del estudio psicofísico o neurofisiológico, [...], el enfoque semiótico considera al color como elemento objetivamente *apto para sustituir* a entidades de otro universo y para organizarse en conjuntos significativos. (Citado por Caivano, 1995, p. 257)

La Semiótica es un apropiado campo para estudiar la densidad significativa del color. Es un crisol teórico en el cual se funde la multisistematicidad del color; amén de ser una disciplina polivalente, donde el arte, la cultura y las ideologías pueden conjugarse en funciones semióticas. Por ende, el análisis del color en la Literatura no es plausible sin la mediación de la Semiótica.

Ahora bien, el color en un escenario literario desempeña variopintos papeles; él puede cautivar la vista y retar la imaginación, o incluso reclamar sentido y aclamar su comprensión. En fin, el color, entre las bambalinas del texto, asume más de una función. Según Élodie Ripoll (2015), las funciones del color en la Literatura, se aglutinan en tres funciones elementales. En primer lugar, la “función visual”, cuya labor consiste en vislumbrar mediante términos cromáticos imágenes de natura real o ficcional. El escritor incrusta con colores una imagen mental en la taracea textual, para luego evocar en el

lector una percepción visual. Se trata obviamente, de una función que liga la visión a la descripción.

En segundo lugar, cuando el color franquea los límites de la vista para alcanzar unos confines simbolistas, entonces, estaría cumpliendo una “función simbólica”. De esta forma, el contenido complejo y plural de los colores se ovilla en un redondel de símbolos, dificultando su aprehensión. Sin embargo, la noción “simbología del color” en la literatura se ve borrosa, ya que su función es interina, y su valor simbólico es movedizo y contextual. Parafraseando a Carlos Sala (en Ripoll, 2015), en la mayoría de los casos, la Literatura se desprende de la simbología de los colores, para crear sentidos nuevos. Por tanto, el color como sistema de significación cumple, más bien, una función de cariz semiótico, como bien lo advierte Ripoll (p. 90):

La symbolique des couleurs est une notion floue dont on use et abuse. Il n’y a pas de symboliques des couleurs envisagée hors du temps et de l’espace, mais seulement de multiple systèmes de significations de couleurs où, dans un contexte donné, précis, daté, localisé, les couleurs prennent en charge tel ou tel réseau de signification.<sup>28</sup>

Por último, la autora menciona la “función poética” del color. En este sentido el color asume unas funciones retóricas. La esencia estética del color contribuye en resaltar imágenes vivas y diversas. Asimismo, cuando el color orchestra la rima del verso con la batuta de sus tintes, de este modo el color cumple incluso una función acústica, según observa Ripoll. En resumidas cuentas, el color en la literatura cumple una función visual, semiótica y/o simbólica, y poética.

## 1.2 El color como desafío poético

La poesía es un primoroso terreno para la coloración, ya que la atmósfera poética auspicia la expresividad cromática. Es en la poesía donde los colores pueden poner en palabras sus taciturnos sentidos, ya que “el cromatismo poético es una fuente semántica fundamental en todos los autores” (Maestro, 2018, p.119).

---

<sup>28</sup> Trad personal: La simbología de los colores es una noción confusa, y hartamente usada. No existe una simbología del color, a espaldas de un tiempo y espacio determinados, sino existen unos múltiples sistemas de significación del color, donde en un contexto, tiempo y espacios precisos, los colores toman cargo de una determinada red de significaciones.

Merced al dinamismo del código poético, el poeta transcribe esa sensación visual del color con sumo rigor verbal, así para dotar al color de vigor expresivo. Es un trabajo que consiste en expresar con precisión los términos cromáticos, puesto que “la langue poétique a ses propres codes et que l’on ne peut attendre du poète que la précision chromatique soit son premier souci”<sup>29</sup> (Pelletier-Michaud L. , 2016).

La precisión del color es una meticulosa labor poética, donde el poeta pone en palabras el complejo contraste de los colores. El poeta se sumerge en un “desafío poético” en el cual, el poder visual del color compite contra el poder textual del poema. Ya no se trata de nombrar meramente al color, sino de hacerlo poéticamente visible. A este propósito, Liliane Louvel sostiene que “donner à voir au lecteur une couleur avec des mots, relève d’un défi poétique. Défi lancé au langage, car il ne suffit pas de dire le mot de la couleur pour la faire voir”<sup>30</sup> (2012, p. 245).

La poesía cual un tubo calidoscópico riela entre las láminas del poema un trasfondo cromático. Los colores al atravesar la vidriosa linde del verso se entuban en un flujo semiológico. Esto quiere decir que, bajo un lente poético la irradiación del color se visibiliza mediante la fluidez expresiva del poema. Por eso, el color constituye un desafío para el poeta, ya que su representación suscita una armonización entre la visión y la expresión.

Del ojo a la pluma el color se transforma, ya que, al penetrar los dominios del poema se ajusta al iris del poeta, quien lo retrata según su visión decreta. Parafraseando a Murielle Caplan-Philippe, el color es una experiencia visual íntima (citado por, Louvel, 2012), mediante la cual, el poeta con un don de videncia vocálica hace vistosa su intimidad poética. Se trata pues, de una manera inédita de ver el color y de retratarlo, sabiendo que “chaque écrivain mettra dans sa couleur quelque chose d’indéfinissable, qui tient au plus intime de son être, à cette région mystérieuse de l’âme où la couleur et le son viennent se fondre dans une seule et même harmonie”<sup>31</sup> (Arould, 1971, p. 188).

---

<sup>29</sup> Trad personal: la lengua poética dispone de un código específico. La precisión cromática, es para el poeta una preocupación imperante.

<sup>30</sup> Trad personal: hacer visible al color con palabras incumbe un desafío poético. Es un desafío al lenguaje, ya que no basta con decir el vocablo del color para hacerlo visible.

<sup>31</sup> Trad personal: Cada escritor insertará en su color algo indefinible, algo que le es íntimo a su ser. Es esta región misteriosa del alma, donde el color se funde con el sonido en una sostenida armonía.

De esta guisa, el poeta adquiere un prototipo de “poeta vidente”, capaz de avizorar en los colores más allá de lo visible. En fin, es el desafío que afronta cada poeta.

Ahora bien, para aprobar este desafío el poeta recurre, ineludiblemente, a las elocuencias del lenguaje engastando en los versos imágenes finas, formas delicadas, palabras rimbombantes e ideas profundas. Por ello, cual mejor que las figuras retóricas para plasmar en el poema la intimidad visual del poeta. En tal tarea, hay un registro retórico para los colores. Dada la oportunidad, citamos aquí las figuras literarias que más les corresponden según Edmond Arould (1971).

En el taller de la poesía, el poeta firma su imaginación con figuras basadas en la comparación. La figura del símil como un ganchillo enlaza unas relaciones entre objetos o nociones. Es un tropo que interpela la coloración para reforzar los lazos de la comparación.

Por consiguiente, la metáfora urde unas analogías más trabadas que las de la comparación, para hilvanar en el poema la imaginación del poeta. Esta figura varetea una hilera de imágenes mentales que resaltan una gama de colores. Así pues, en el poema se entretajan imágenes, ideas y colores, que solo se hacen visibles cuando se desenreden semiológicamente. Asimismo, la alegoría como metáfora prolongada, inserta una hilada de concepciones e ideas que espesan la textura del poema. Es una figura vinculada a lo visible, entonces la inclusión de los colores es imprescindible para formar ese tejido alegórico.

Por otra parte, la sinestesia hace entre sentido y sensación una grata unión. Es una figura donde la visión es un recurso basal para retratar la imaginación. Por eso, la sinestesia recurre a los colores, para pulsar con la vista la abstracción de cualquier idea o sensación.

Por último, la perífrasis es una figura que esquiva los atajos verbales para alargar el camino de la expresión. La perífrasis canaliza, con rodeos, un determinado campo semántico para explayarse en los senderos de la descripción. Es una figura provista de adjetivos y epítetos, lo cual explica las idas y vueltas que da a los colores.

Llegados hasta aquí, es preciso subrayar que el color no se restringe en cumplir una mera función ornamental o estética, sino en destellar entre sus pliegues retóricos una gama de significados. El color es un recurso poético esencial para estructurar el sentido en un poema:

Ainsi, la couleur devient ressource poétique qui ne se contente pas de servir d'ornement mais qui structure ontologiquement le sens, au-delà du topique ou de la convention, permettant à son tour, dans le mystère de son essence abstraite, une énorme liberté réceptive.<sup>32</sup> (Salinas, 2012, p.119)

Dicho esto, el color arma la pluma del poeta con capas retóricas y polisémicas, para asestar aquella precisión cromática que anida solo en los recónditos de su visión. En realidad, el poeta tiene su propio sistema de colores. Por eso, la tarea de escribir el color es todo un desafío que lo logran, brillantemente, los poetas, como bien lo sustenta Lilian Louvel (2012, p. 247):

L'écriture de la couleur alors serait celle qui tente d'approcher ce qui échappe, aux règles, à la fixité, aux normes, aux définitions. Un en-dehors de la langue. Domaine de l'expérience intime, du phénomène et de sa réception dans l'oeil par l'oeil. Aveu d'impuissance et pourtant les écrivains relèvent le défi.<sup>33</sup>

## **2 El Renacimiento y la armonía de las luces**

### **2.1 Poética de la luz: entre dorada y policromada**

Desde las postrimerías del siglo XV los nubarrones de la Edad Media empezaban a despejarse, mientras se delineaba en el horizonte histórico, ideológico, social y cultural, el inicio de una Edad Moderna, cuya luz acabaría con las tinieblas del medioevo.

Italia, comadróna del Renacimiento, asistió un periodo que se nutre de las fuentes de la Antigüedad clásica. El Renacimiento es un proyecto de restauración de aquella “luz romana”, es decir, aquel auge y esplendor del Imperio Romano. Este proyecto tiene como principal representante a Petrarca, quien instauró todo un programa para la recuperación de esa luz. Por tanto, “la luz se identifica con una civilización romana que

---

<sup>32</sup> Trad personal: Así, el color se convierte en una fuente poética que no se restringe a ornar el poema, sino estructurar ontológicamente su sentido, yendo más allá de lo tópico o convencional, para ofrecer, dentro del misterio de su esencia abstracta, una inmensa libertad receptiva.

<sup>33</sup> Trad personal: La escritura de los colores sería aquella que intenta resaltar lo que se les escapa a las reglas, a lo fijo, a las normas, y a las definiciones. Es un más allá de la lengua. Es más bien, una experiencia íntima del fenómeno óptico de la recepción. Es la admisión de una impotencia, pero, aun así, los poetas afrontan este desafío.

para Petrarca se va a convertir en un modelo, no solo literario, sino también político, ideológico” (Salinas, 2013, p. 55). En realidad, el mapa luminoso trazado por Petrarca, se diseña mejor con la labor del humanista Masilio Ficino, posiblemente, el mejor representante del neoplatonismo renacentista.

Contra las sombras del medioevo se encendieron todas las luces del saber. A la sazón, la luz se convirtió en un símbolo inherente a toda la cultura renacentista, no solo en Italia, sino en toda Europa; en efecto, “la luz sería un símbolo, una imagen, que recorrerá la cultura europea del Renacimiento, invadiendo todos sus ámbitos: político, artístico, cultural, literario” (Salinas, 2013, p. 41). La luz penetró todos los recónditos del Renacimiento, hasta poder calificar este periodo de Edad de la luz<sup>34</sup>.

La poesía cual un receptáculo de luces se ha impregnado, sobradamente, de estas tendencias renacentistas. La luz es un punto nodal en el cambio de paradigma de la poesía española. La luz es una herramienta de cambio, a la cual la poesía ha recurrido, como bien lo señala Torres Salinas (2013, p. 43): “la poesía española del XVI- en la que la luz cambia y a la vez, con su cambio, se infiltra y determina toda una serie de prácticas ideológicas, culturales, literarias y artísticas”.

La luz de la poesía renacentista se alumbra del neoplatonismo ficiniano. Una filosofía donde la luz constituye un foco central en su sistema de pensamiento. Este sistema se instauró en esa poesía, dando lugar a lo que se conoce por “poética de la luz”. Pues, “la poética de la luz renacentista, no es otra cosa que la aparición de la luz como uno de los símbolos centrales del pensamiento neoplatónico” (Salinas, 2013, p. 224).

La luz del neoplatonismo renacentista se expresa materialmente mediante una monocromía básica que es el Oro, cuya dignidad lumínica procede de la majestad lustrosa del Sol. A partir de este metal se desarrolla una inagotable simbología solar que halla en la poesía reflexiones, tanto físicas, como metafísicas. Según el pensamiento ficiniano, el Oro-Sol es una luz física (visible) que está vinculada con todos los

---

<sup>34</sup> La denominación *Edad de la Luz* ha sido retomada de Torres, Salinas. G. (2013). *la luz en la poesía española del siglo XVI* (Tesis de doctorado), Universidad de Granada.

elementos del universo; esta es, a su vez, un puente para alcanzar la luz metafísica (invisible), o sea, la luz divina según sustenta Torres Salinas.

En torno al Oro, los poetas desarrollaron un exuberante vocabulario humanista de la luz. No obstante, el uso abusivo de este metal suscitó, paulatinamente, el rechazo de ciertos términos relacionados con él, tales como *resplendentia*, *refulgentia* o *supersplendeo*<sup>35</sup>, que ya no eran permitidos al humanista renacentista de la época; puesto que, estos se usaban en la escolástica medieval (Baxandall, 1996). Por consiguiente, se ha condenado el uso excesivo de esa terminología áurea. Pero si ya el oro se condena su abuso ¿con qué se reemplaza?

“Antes con colores que, con oro” así lo resuelve Alberti (citado por, Salinas, 2013, p. 133). En realidad, estamos ante una nueva concepción de la luz, es una luz coligada con el color que según aduce Torres Salinas (p. 134): “esa nueva y luminosa herramienta tendrá que ver con un uso racional, adecuado del color”. De esta forma, el color se convierte en la nueva luz de los artistas.

En primera fila están los pintores quienes transmitieron todos los secretos del color a los poetas. Estos últimos armaron todo un vocabulario cromático, partiendo del pensamiento neoplatónico. Se trata pues, de un campo cromático compuesto por un léxico alegórico, en el cual carecen las referencias directas a los adjetivos del color, dado que “el poeta renacentista pinta cuadros con los colores más puros que existen, y, al mismo tiempo, pueden suprimirse los vocablos que expresan un color” (Rogers, 1964, p. 249).

Con un don de videncia cromática el poeta renacentista halla, principalmente, en la naturaleza una infinidad de recursos cromáticos, que suplen aquellos adjetivos directos, dado que “el poeta termina por buscar sus colores no en el simple adjetivo, sino en la referencia al objeto o elemento de la naturaleza que lo contiene con toda pureza y brillantez” (Rogers, 1964, p. 253).

Ahora estamos en condiciones de afirmar que, la poesía renacentista no es únicamente dorada, sino policromada, como bien lo apunta Rogers (1964, p. 251):

---

<sup>35</sup> Traducidos respectivamente al español por: resplandor, refulgencia y super-esplendor.

“aunque el oro es posiblemente el color más repetido en la poesía de esta época, hay también otra característica, quizás aún más significativa: la policromía”. Por tanto, la poética de la luz no se refiere solo al oro, como color de base en este siglo dorado, sino a una luz que engloba una armonía de luces cromáticas.

## 2.2 El canon petrarquista y los colores de la belleza

Es en la poesía petrarquista donde se puede percibir la presencia de la luz neoplatónica. El petrarquismo es una corriente poética de doctrina amorosa, que ha adaptado los fundamentos filosóficos del neoplatonismo, entre ellos la luz. Por ello, la luz junto al amor constituye uno de los tópicos centrales del petrarquismo.

En concreto, es en la figura de la amada donde se manifiesta esa ligazón entre luz y amor, o sea, es una ligazón entre neoplatonismo y petrarquismo, como bien lo hace constar Sorolla y Pilar (1992, pp. 68-69): “la tratadística amorosa neoplatónica, tan íntimamente unida al desarrollo del petrarquismo en el Renacimiento, harán de las estéticas de la belleza en general, y de la dama en particular, la apoteosis de la luminosidad de inmediato origen ficiniano”.

Según el neoplatónico la luz simboliza la belleza del espíritu, y este es vínculo del universo. Adaptada esta concepción en la poesía amorosa, la luz designa la belleza de la dama. Según alega León Hebreo la luz es el reflejo de la belleza, ya que la luz es bellísima por naturaleza, (citado por, Salinas, 2013). La belleza luminosa de una dama vincula y atrae a su enamorado, cual imán que se siente magnetizado por esa luz.

La luz es madre y reina de los colores, entonces, en cada fracción lumínica hay una sustancia cromática que constituye esa belleza (Pelayo, 1994). De hecho, es inútil alcanzar la belleza sin rastrear las huellas cromáticas que se desprenden de estas fracciones lumínicas del cuerpo femenino.

La poesía petrarquista dispone de un canon de belleza, cuyos preceptos están almacenados en el vasto seno de la naturaleza. Esa suministra al poeta un elenco de colores para resalta por disímiles matices cada parte del cuerpo femenino. La parte superior del cuerpo es una zona de saturación lumínica, ya que allí reside la sede de los miembros más nobles. Desde la cabeza hasta el busto varía la coloración, donde

cabellos, frente, ojos, mejillas y boca se convierten en un simulacro de metales, piedras preciosas, astros y flores que suplantán la fisionomía de la dama. De ellos se extraen los colores que atesora la belleza femenina.

En la paleta petrarquista domina una tricromía imperante. Primero, la cabellera de la amada, es una mina de oro, que con sus bruñidos hilos caza a su enamorado. Esta imagen encuentra espejo en la poesía española; a modo de ejemplo, una canción de Garcilaso: “De los cabellos de oro fue tejida/ la red que fabricó mi sentimiento” (vv. 101-102) (En, Rosas, 1845, p.193). Es decir, el cabello es la cárcel del enamorado que detrás de sus doradas rejas permanece cautivo. Además de ser dorada, la cabellera es también soleada, puesto que el resplandor del oro es émulo bruto de los rayos solares. De esta forma, la dama con su pelo aureolado, es un sol que ilumina todo el cuerpo.

En segundo lugar, la paleta se completa con una bicromía basilar: blanco y rojo, colores típicos de la carnación femenina. Tan solo en esa bicromía están condensados unos matices, que contrastan el acromático blanco y el coloreado rojo. Primero, el blanco es la ausencia de color y la presencia de claror, es el color más próximo a la luz. Por eso, los poetas acuden a él, por cumplir con una norma de la belleza femenina, ya que “Le blanc éclatant (*λευκός / candidus, niueus, eburneus*), fortement associé à l’idée de beauté féminine, combine les valeurs d’éclat et de pureté. Associé à la vulnérabilité et à la séduction, il représente la norme de la beauté féminine”<sup>36</sup> (Pelletier-Michaud I., 2016, p. 83). En realidad, el blanco es un alambicado elogio a la piel de la dama, donde el cuello es de marfil, el pecho es de mármol y el resto del cuerpo es de nieve o de cristal.

Después, viene el rojo manifestado en el rostro, en una contraposición cromática con el blanco. La amada se presenta con la frente de lirio y azucena floreada, la mejilla purpureada, los labios de rubíes o coral teñidos y los dientes de aljófar engastados, a excepción de unos toques de viola y azul que se perciben como luz estelar en los ojos. Es una paleta de uso muy extendido en la poética española. En un soneto de Herrera, observamos, claramente, este contraste cromático: “Rosas de nieve y púrpura vestidas/

---

<sup>36</sup> Trad personal: El blanco brillante (*λευκός / candidus, niueus, eburneus*), como idea ampliamente enlazada con la belleza femenina, combina los valores del esplendor, la pureza, la vulnerabilidad y la seducción. En suma es un color que representa una norma de la belleza femenina.

coral roxo en marfil resplandeciente/ estrellas que ilustráys la pura frente/ en oro fino hebras esparzidas”<sup>37</sup> (vv.1-5) (En, Salinas, 2019, p. 324).

Coronada de luz dorada y ornada con perlas preciosas y flores perfumadas, la amada encarna el ideal de belleza petrarquista que, desde la visible materialidad cromática remonta a una belleza invisible. Pues, la luz y la hermosura cromática de la dama no son agentes atractivos del físico, sino del espíritu, ya que “el resultado de esta adjetivación colorista y luminosa de las metáforas utilizadas es que la amada ha perdido cualquier connotación de la materialidad y el poeta descubre una belleza espiritual, invisible y superior a la física” (Salinas, 2013, pp. 701-702).

El físico de la dama se convierte en un soporte espiritual donde cabe el alma universal, como bien lo aseveran Lola Josa y Mariano Lambea (2010, p.185): “nos resulta tan atrayente el neoplatonismo de la época que elevó la belleza femenina a canon de la misma Belleza como reflejo del alma universal”. Siguiendo esta línea de pensamiento, el cuerpo de la dama sería un velo carnal, bajo el cual se solapa un alma universal.

Vislumbrar la belleza de la amada, empieza por un deleite visual y remata por una suerte de misticismo espiritual, ya que, la belleza del cuerpo es un escalón para auparse a la belleza del espíritu. Según corrobora Torres (2019, p.310): “para el neoplatonismo, la belleza de los cuerpos será una suerte de escalón hacia el amor de las almas y la divinidad, no un fin en sí mismo, sino un medio para completar el acceso hacia la belleza inteligible”. Así pues, bajo un lente neoplatónico el amante contempla en la dama los vestigios de una belleza suprema.

Por tanto, el oro de la grandeza, el blanco de la pureza y el rojo de la delicadeza, son una combinación lustrosa que resplandece de belleza. Por ende, el color desde un ciclorama petrarquista y neoplatónico refleja en la amada la imagen de una divina belleza. Según Torres Salinas (2019), estos colores de la belleza encuentran plena justificación y soporte filosófico, en la luminosa metafísica neoplatónica del amor.

---

<sup>37</sup> Transcripción: “Rosas de nieve y púrpura vestidas/ coral rojo en marfil resplandeciente/ estrellas que ilustráis la pura frente/ en oro fino hebras esparcidas”.

### 2.3 *Ut pictura poesis*: la poesía una pintura parlante

Inútil hablar de colores en la poesía siglodorista sin evocar la pintura. La poesía y la pintura son dos hermanas que mantienen un parentesco interdisciplinar. Desde el siglo I a. C. Horacio en su *Ars Poetica*, para explicar la angosta relación entre poesía y pintura, formuló su famosa expresión: *ut pictura poesis*. Lo que equivaldría en español: “Como la pintura así es la poesía”.

Esta fórmula horaciana alega los méritos de la pintura sobre la poesía, en el sentido de que, un cuadro constituye una fuente de inspiración para el poema. Sin embargo, con el transcurrir de los siglos, la expresión acumuló misceláneas interpretaciones hasta desviarse, tajantemente, de su sentido original en el Renacimiento. Esta vez, la fórmula se ha invertido dando primacía a la poesía, que sirve ahora de patrón para la pintura, como bien lo asevera Dora Schneller (2007, p. 133):

Selon Horace la peinture fournissait donc un modèle à partir duquel pouvait être pensé le poème. La citation a cependant été détournée de son sens dès la Renaissance : les théoriciens classiques ont renversé le schéma comparatif, en faisant au contraire de la littérature le modèle de toute peinture.<sup>38</sup>

En el Renacimiento, pese a que la literatura dominara el escenario artístico, es innegable la complicidad entre las dos hermanas. Conscientes de esa hermandad, los teóricos humanistas conciben esta relación desde la comparación atribuida a Simónides de Ceos: “la pintura es «una poesía muda» y la poesía «una pintura elocuente»” (Civil, 1996, p. 419). Dicho de otro modo, la pintura muda habla callando y la poesía canora habla pintando.

Tanto la poesía como la pintura ambas persiguen un fin mimético, ya que la doctrina del *ut pictura poesis* remite a una teoría mimética, que desde Platón y Aristóteles constituía la base de las teorías artísticas, en general, y de modo particular la de la literatura (Greimas, 2010).

---

<sup>38</sup> Trad personal: Según Horacio la pintura sirve de modelo para que sea pensado el poema. Esta cita ha sido desviada de su sentido original desde el Renacimiento: los teóricos tergiversaron el esquema comparativo, haciendo de la literatura un modelo para la pintura.

La poesía imita con palabras, en cambio, la pintura imita con líneas y colores. Dicho lo cual, no es óbice que poetas y pintores intercambiasen pluma y pinceles; de modo que, las palabras imitan los colores y los colores imitan las palabras. Así pues, la pintura hace de los versos un empaste de imágenes; mientras que la poesía, mediante la *écfarsis*<sup>39</sup>, rompe el silencio de los cuadros. En puridad, es un juego dialéctico entre lo visual y lo verbal, que estriba en ese “hablar visible” propio de la época áurea (Arredondo, 2008).

En materia cromática, la pintura siglodorista reputada por ser colorista, su mérito sobre la poesía radica en haber incrementado su léxico cromático, dado que “el desarrollo del léxico cromático depende en gran medida del uso de sustancias colorantes: por eso en el siglo XVI, junto con el desarrollo de la pintura, creció enormemente el número de las denominaciones cromáticas” (Stala, 2011, p. 16). De allí, se cerne mejor este dinamismo entre poesía y pintura, siendo el pincel un surtidor de colores que entinta gayamente la pluma.

Del pincel a la pluma se instaura una elocuente mixtura entre tinta y tintura. La pintura con la variedad de sus tintes policroma la monocroma tinta de la pluma. No obstante, cuando el color atraviesa los bordes del cuadro, para vadearse por los meandros del verso, lo que busca no es la armonía de los matices, sino la de los sentidos. Pues, si el color es una materia prima en la pintura, en la poesía es una idea inventada por el genio del poeta (Gallego, 1987).

Transponer verbalmente al color es una labor engorrosa que afronta cada poeta, ya que el arte renacentista exige una imagen perfecta de la realidad. Por ello “le poète de la Renaissance prétend rendre en mots une image harmonieuse et parfaite de la réalité extérieure, passé par un filtre idéalisant, qui comprend également un prisme sélectif de couleurs”<sup>40</sup> (Iglesias, 2012, p. 52). Por tanto, si el poeta criba su paleta, es para educir los colores que mejor idealizan esa realidad artificiosa.

---

<sup>39</sup> En retórica, esta figura remite a la representación verbal de una representación visual.

<sup>40</sup> Trad personal: El poeta del Renacimiento pretende convertir las palabras en una imagen armoniosa y perfecta de la realidad externa, mediante un filtro idealizador, que incluye un prisma selectivo de los colores.

Dicho lo cual, la doctrina del *ut pictura poesis* hace de la poesía una pintura parlante, donde los colores no se perciben solamente por los ojos, sino también por el oído, y sobre todo por la mente. Así pues, el parangón entre poesía y pintura se evidencia ya que, en palabras de Arredondo, ambas contribuyen a una exégesis intersemiótica de una cultura que se anuncia, eminentemente, visual (Arredondo, 2008).

### **3 El Barroco como exaltación policromática:**

#### **3.1 Cultura visual del Barroco**

Fenecido el siglo XVI, el orden y el equilibrio del Renacimiento se despedaza por la crisis secular. Debuta el Barroco artístico como un conglomerado rocoso representado en la imagen etimológica de una perla irregular, denominada *barruecos*; o bien, el Barroco sería un término procedente del silogismo escolástico, conocido bajo el nombre de *baroco*, según especula Severo Sarduy (1987). Todos estos derivados etimológicos sirven para definir un momento histórico, ideológico y cultural que es el Barroco. Es un periodo de crisis y de irregularidad, que se concebía en un principio, por la desmesura de sus formas y la extravagancia de sus representaciones. Sin embargo, con el tiempo se ha desmentido este carácter irregular y bruto —propio de las piedras— el Barroco pasaría a representar la imagen de un joyero mental, que expresa con precisión todo lo cincelado, elaborado y minucioso.

Ante ese capricho por la precisión, el arte barroco explota la visión mediante la creación de una panoplia de signos visuales. En la España del siglo XVII, dibujos, retratos, empresas, emblemas, blasones y bodegones son formas de expresión en la sociedad de entonces. Es todo un repertorio simbólico que el Barroco promulga por la eficacia del sentido visual. Pues, según Antonio Maravall, (1980) la cultura barroca es una cultura de la imagen sensible.

El espíritu barroco está poseído por una voluntad furiosa de demostrar. Al Barroco se le diagnostica una *folie du voir*<sup>41</sup>, un intenso deseo de hacer visibles imágenes imposibles. El imaginario barroco es un espejo de ambigüedades, que se desempeña con

---

<sup>41</sup> Retomamos la expresión *folie du voir* de la obra de ese mismo título de Buci-Glucksman, C. (1968). *La folie du voir de l'esthétique baroque*. París: Galilée.

un atrevimiento visual. Dicho lo cual, el objetivo es sobrepasar la literalidad del mundo objetivo, para alcanzar una construcción filosófica de la mirada.

La hegemonía de la visión halla en la literatura una poderosa consideración; dado que, la lectura de un libro barroco, igualaría a la contemplación de un mundo abigarrado de imágenes. Esa hegemonía se percibe sobremanera en los contornos de la poesía, allí donde reposa la imaginación ambagiosa del poeta.

La visualización de la imagen barroca exige clarividencia ya que, la imagen se presenta en un envoltorio conceptual. A este propósito, Argón advierte que “no se intenta conceptualizar la imagen, sino dar el concepto hecho imagen” (citado en, Maravall, 1980, p. 497). Ya antes de la teoría de los conceptos de Baltasar Gracián, el “concepto” se identificaba como imagen artificiosa que se apartaba del mundo real. Se trata más bien, de una visualidad que procuraba la imitación de una imagen interior, ideada en la mente de su creador (Pérez, 2012).

El valor conceptual de la imagen se incentiva con el discurso poético, puesto que su proyección es posible mediante un aparato retórico. Para ello, intervienen dos tropos, predominantemente, figurativos. Primero, la *hipotiposis*<sup>42</sup>, cual un antejo bajo el cual, las imágenes se plasman con viva y perspicaz descripción. Luego, viene la *enargeia*<sup>43</sup> para intensificar ese proceso descriptivo. Esta figura estética, es un modo de conocimiento visible, a través del cual se logra la manifestación sensible del concepto (Bozec, 2002). En suma, ese binomio retórico es un refinamiento óptico, que permite la visualización de los conceptos en el paradigma imaginístico de la poesía.

Si los poetas eligen el camino de la visión para lograr deleite y persuasión, porque los ojos son las puertas del conocimiento. La vista desatranca una corriente de ideas, por la cual fluye el conocimiento. Parafraseando a Julián Gallego (1987), desde el

---

<sup>42</sup> La Hipotiposis es una figura retórica, que lleva una descripción minuciosa y vívida de unas imágenes animadas, sorprendentes y realistas. Esta figura consiste en poner ante los ojos del lector una representación como si estuviese frente a ella.

<sup>43</sup> La Enargeia es una figura retórica que consiste en crear una presencia vívida a través del lenguaje. Esta presencia remite a aquella visualización que puede ser obtenida por una descripción exhaustiva y emotiva. Se trata de presentar el objeto ante el interlocutor, como si estuviera percibiéndolo directamente.

neoplatonismo, poetas y filósofos aclamaron a la vista como reina de los sentidos pues, la comprensión inmediata de las ideas se logra mediante la visión.

El régimen visual barroco es un régimen de pensamiento que está regido por una sintaxis visual, y el cual combina inéditas relaciones conceptuales. Por ello, descifrar esas combinaciones no se ejecuta a simple vista, sino a fuerza de una puntillosa observación. Se trata pues de una lectura visual que se articula en tres facetas subsecuentes: Primero, la *visio corporalis*<sup>44</sup>, arranca con una percepción concreta de la imagen descrita. Es una pasarela para traspasar a la intangible *visio spiritualis*<sup>45</sup>. Luego con esta última, se abre camino a una abstractalización aún mayor para alcanzar la *visio intellectualis*<sup>46</sup> (Flor, 2009).

Esta lectura visual implica una reflexión sobre la fusibilidad de lo real visible en lo imaginario invisible, o incluso inexistente. Se trata de una suerte de adulteración de la realidad, dado que, el Barroco se declara visionario de lo fantasmagórico, numinoso, metafísico y desajustado respecto al mundo referencial, como bien lo asiente Fernando de la Flor (2009, pp.7-8):

La percepción fantasmática de realidades irreales, procesos todos en los que, por cierto, sobreabunda la cultura hispánica, que encontró en este campo del desarreglo perceptivo y la visión numinosa una perfecta alegoría de la posición excéntrica y distorsionada del hombre en el mundo, acerca de todo lo cual extrajo consecuencias metafísicas. La más importante de ellas es que, definitivamente, el mundo había dejado de ser lo que parecía a los ojos que era.

En consideración a lo antepuesto, se plantea ante nosotros el problema del “engaño de los ojos”; es un tema corriente en la España del siglo XVII. A la sazón, los ojos no se les debía una creencia entera; pese a que la vista tuviese una función cabecera, se prevenía de lo tramposa que era, pues “el Barroco estima que incluso los ojos pueden engañarnos” (Maravall, 1980, p. 500). Aun así, esta falencia visual debería entenderse como una acrecencia intelectual ya que, mediante esta difusión farsante de imágenes se

---

<sup>44</sup> Visión corporal

<sup>45</sup> Visión espiritual

<sup>46</sup> Visión intelectual

capta la atención del lector, incitándole a desentrañar un trampantojo visual y conceptual.

Con el Barroco atisbamos un cambio en el paradigma de la visión. Si en la tradición precedente la contemplación era un proceso de elevación hacia el mundo interior de las ideas neoplatónicas y petrarquistas, apartando la mirada del mundo exterior-real, pues, en el Barroco asistimos a un cambio en la dirección y el sentido de la mirada. La gnoseología barroca despoja la trascendencia de la contemplación renacentista y resalta lo engañoso de la vista. Ahora, pasamos a un paradigma donde se realza el valor de la analogía con el mundo real, que incluso a veces puede desviarse en anomalía. Por tanto, a diferencia del Renacimiento, la poesía barroca vuelca su mirada hacia el mundo exterior, como bien lo advierte Ruiz Pérez (2012, p. 127): “Ya desde finales del siglo XVI la poesía va volviéndose de manera creciente hacia el exterior, en sintonía con el paradigma científico basado en la observación”. Es preciso señalar que esta observación —que sigue el modelo científico— no supone una imitación icástica de este “exterior”, sino que, es un punto de partida para construir aquella “imagen interior”. Se trata pues, de una observación condicionada por el punto de vista del poeta y la potencia de su imaginación. En realidad, es una imaginación contagiada por el Renacimiento idealizador, y el Barroco engañador, como fruto de una contracción de dos arquetipos de vista.

Ahora bien, como los colores se perciben por la vista, esto implicaría su claudicación en este nuevo paradigma de visualización. Pues, si ya la vista de engañar está capacitada, entonces de colores no puede prometer certeza, dado que los colores en el Barroco serían cómplices de ese maremagno visual. Dicho esto, viene a plantearse una apremiante pregunta ¿Cómo atañería el engaño visual del Barroco la percepción de los colores?

### 3.2 La poesía y la trampa del “engaño colorido”

En este Barroco holgadamente visual los colores cobran un espacio axial. Con el cambio de paradigma, el itinerario de la visión se modifica, y con él se traza un nuevo camino para la percepción de los colores. Es una época donde el color cobra mayor

protagonismo, respecto al Renacimiento, es la época de la “hegemonía del color”, según lo ratifica Diego Vicchio (2007, p.241):

Al arte clásico renacentista, caracterizado por el predominio de la línea, la visión de superficie, la forma cerrada y simétrica, la claridad perfecta de la composición, el arte barroco contrapone la hegemonía del color, la visión de profundidad, la tensión, la asimetría, la forma abierta y la oscuridad deliberada.

Desde los inicios del siglo XVII, en el escenario artístico se hizo palmaria la abundancia cromática. En palabras de Ruiz Pérez (2012), asistimos a una “exaltación del color”, como fruto de una condensación de nuevas formas manieristas y de erudición grecolatina, que son los ingredientes de los nuevos mecanismos de la estética barroca. Se trata pues de una estética, donde “se acumulan artificios para el embellecimiento. El color es uno de los elementos caracterizadores de la poesía barroca. Se buscan los objetos que contienen color y cualidades hermosas: sobre todo flores y piedras preciosas” (VVAA, 2009, p.10).

En efecto, este acaloramiento cromático viene en concomitancia con la influencia de la filosofía natural humanista, la tímida manifestación científica y la acuciante preocupación estética. Pues desde “la última fase del renacimiento, en los límites entre dos siglos, acrecienta el interés por la materia cromática y su preocupación por fijar una posición estable ante los colores, su naturaleza y sus valores” (Pérez, 2012, p. 141). Esto significa que en el Barroco es innegable la ubérrima presencia cromática, tampoco es eludible la problemática de su percepción.

No obstante, esta problemática se intensifica cuando se plantea desde una cultura visual barroca que se estima engañosa, de hecho, un sentimiento de suspicacia es inevitable. Así pues, en el siglo XVII español percibimos una apreciación paradójica del color, sometida a una constante vacilación; o bien el color es elemento de admiración, u objeto de desconfianza, conforme a las observaciones de Yves Germain y Araceli Guillame (2012).

Relegando la confianza humanista y abrazando una corriente ascética, el pensamiento visual barroco viola la realidad ilusoria y desnuda sus tramposas apariencias. En este sentido, la vista se convierte en una atalaya, mediante la cual se

registran los presagios de una derrota secular, puesto que “L’œil et la vu sont le premier sens marqué par cette fragilité essentielle d’une humanité affecté par la Chute, exposée aux pièges du “colorido engaño”. La couleur, dans cette perspective, n’est qu’impression fugitive et trompeuse d’illusion”<sup>47</sup> (Yves Germain & Araceli Guillaume, 2012, p. 10).

Del “engaño de los ojos” se da un salto al “engaño de los colores”. Con esto se habría contestado a la pregunta planteada en el apartado anterior; la engañosa vista implica una engañosa percepción del color. En efecto, son colores disfrazados de variopintos tonos para maquillar las imperfecciones barrocas y disimular, bellamente, una realidad farsante. Visiblemente, nada es fehaciente bajo esta mentira visual. El color seduce y lisonjea los ojos con falsas ilusiones. Dicho lo cual, entre acecho y asecho, los colores exigen mucho trecho.

Ahora bien, el color es un elemento esencial en la poesía barroca; inútil imaginar un poema barroco sin manchas cromáticas. El telar poético dispone de todos los trebejos esenciales para hilar finamente versos coloreados. Con la grandilocuencia del lenguaje y la potencia de la imagen, la poesía urde una pigmentada vareta textual. De hecho, cuál mejor que la poesía para tramar ese colorido engaño.

Este engaño colorido se encaja, afinadamente, en las casillas del verso. La poesía barroca incrusta con primoroso artificio los señuelos de una trampa cromática. Es decir, la poesía es un campo predestinado al cultivo de ese amañado colorido. El soneto *Engaño colorido* de Sor Juana Inés de la Cruz, ostenta, netamente, lo desmentido que son los colores: “Este, que ves, engaño colorido/ que del arte ostentado los primores, / con falsos silogismos de colores/ es cauteloso engaño del sentido” (vv.1-4) (En, Buxo, 2006, p. 373)

Mediante esta artimaña visual, la poesía no pretende aturullar al lector, sino incitarle a acechar en los colores los engaños de la época, para luego desenmascararlos. En realidad, la percepción de los colores en la poesía barroca es un auténtico

---

<sup>47</sup> Trad personal: El ojo y la vista son el primer sentido marcado por una fragilidad esencial de una humanidad afectada por la Caída, expuesta a las trampas del *engaño colorido*. El color en esta perspectiva, es una impresión fugitiva y tramposa de la ilusión.

“engañalistas”<sup>48</sup>. Por ello, el poeta se dirige a un lector capaz de desentrañar con ingenio y rigor la carga intelectual del color. Es preciso señalar que los colores barrocos se caracterizan por su fugacidad, y hasta se puede percibirlos descoloridos, lo cual contribuye a reforzar la idea del engaño, dado que “la incipiente época del desengaño quita a los colores no solo su sentido idealizador, sino también su valor aparente” (Rogers, 1964, p. 250).

Es verdad que son colores vivos pero fugitivos, debido a su metamorfosis impuesta por la infranqueable ley barroca del paso del tiempo. De esta suerte, el color es un concepto fugitivo en constante movimiento; pierde su estado estático y tranquilo de la poesía renacentista, y adopta un ritmo movedizo e inestable, según postula Rogers.

La fugacidad cromática disminuye la percepción sensoria y aumenta la reflexión intelectual. Esto significa que el color no busca que se visualice como un adorno, sino que se conciba como un signo con un sentido oculto y traslaticio. Por tanto, estos colores eclipsados por el engaño, lo que reivindican es miramiento a su valor conceptual.

Los colores se presentan como conceptos fugitivos, es decir, con una variedad polisémica, ya que su movilidad se debe a la diversidad de fuentes simbólicas de las cuales los colores se impregnan de sentidos. Empero, los colores barrocos no disponen de un sistema simbólico homogéneo, sino de un sistema híbrido en el cual intervienen misceláneos sistemas, abriendo cauce a una extendida polisemia verbal, según arguyen Yves Germain y Araceli Guillaume (2012, p.8):

La culture symbolique des couleurs ne constitue nullement un ensemble homogène, ce n'est pas un système de significations unique et établi. A la différence, par exemple, du discours sur les éléments, qui poursuivait une tradition philosophique bien déterminée, c'est plutôt à plusieurs systèmes, à divers codes de significations et d'équivalences qu'il convient de se référer.<sup>49</sup>

Por tanto, siendo el barroco exento de una simbología cromática homogénea, inquirirla dentro de esta balumba de fuentes simbólicas implica el riesgo de despistarse

---

<sup>48</sup> Nos hemos permitido de utilizar este neologismo, usado por Jesús Gonzáles Maestro en una de sus clases impartidas por YouTube, para referirse al engaño del color que desafía la inteligencia de la precepción humana.

<sup>49</sup> Trad personal: La cultura simbólica de los colores no constituye de ninguna manera un conjunto homogéneo, no es un sistema único y establecido. A diferencia de, por ejemplo, los discursos sobre los elementos que persiguen una tradición filosófica, este sistema de colores remite a diferentes sistemas, códigos de significación y de equivalencias.

a la hora de conjuntar sus significaciones. Se trata pues, de un simbolismo inestable por lo que es difícil asociar un color a un significado fijo. Empero, es innegable la presencia, aunque implícita, de un código cromático en el cual los poetas coinciden. Las referencias simbólicas del color se agrupan en un glosario casi común, como veremos a continuación en el arco cromático de la poesía siglodorista.

## **4 La paleta de los poetas**

### **4.1 Blanco: una monocromía de fondo**

El blanco es una luz intensa en la cual se condensan todos los colores. Desde una percepción visual, el blanco es acromático, pero desde una perspectiva semántica, el vocablo blanco encubre un fondo polisémico.

Primero, es ineludible empezar por unas consideraciones léxicas; en la España del Siglo de Oro, la palabra “blanco” de origen germánico “blank”, era circundada por un halo de latinismo. El campo semántico de este color estaba dominado por dos términos latinos: *albus* y *candidus* lo que equivaldría en español a “alba” y “cándido”. El *albus* significaba un blanco desprovisto de brillo que se despliega en matices secundarios como “pálido”, “amarillento” o “grisáceo”. A diferencia del *candidus*, un blanco con lustre que destella claridad y resplandor. A parte de estos dos vocablos básicos, existe otro modelo latino de denominaciones basado en la comparación descriptiva para referirse a un blanco como la nieve, la leche, el agua, la plata, el nácar, el mármol, el alabastro, el marfil, el cristal...etc. (Stala, 2011). Este repertorio lexical no apunta el objeto señalado, sino que persigue con precisión las gradaciones cromáticas del blanco.

Ahora bien, el blanco es una monocromía elemental en la poesía siglodorista, cuyos matices despliegan un abanico de significaciones. Se trata pues de un sistema semiológico en el cual se envuelven misceláneas referencias simbólicas que tratamos de desenvolver en las siguientes líneas.

Según Covarrubias (1589) el blanco significa luz, claridad y resplandor que destella pureza y candor. Es también el color del bien, ya que la bondad se manifiesta en la luminosidad. En este sentido, la blancura se asocia con la idea de la luz divina, puesto que “la lumière éternelle, un miroir sans tache qui reflètent l’image de la bonté

et la perfection de Dieu”<sup>50</sup>(Portal, 1857, p. 36). Asociar el blanco a lo divino es una simbología tan primitiva como universal, ya que la poesía siglodorista no está exenta de esta clase de simbología, sino que la recoge con tintes cristianos e incluso paganos.

En primer lugar, las connotaciones del blanco en la poesía se impregnan, principalmente, de significados bíblicos. La monocromía del blanco representa la unidad divina; es la inextinguible luz de Dios que ilumina todo el cosmos como símbolo de creación y de regeneración. Además, esta blancura rutila la justicia y la gracia de Dios. Empero, es en la virtud teologal<sup>51</sup> donde el blanco ocupa un sitio primario y fundamental. Según la trinidad, el color del Padre es el blanco, color de la fe, cuya luminosidad es la vestidura del alma.

En un pasaje de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz, percibimos esta imagen teológicamente blanca: “la fe es una túnica de una blancura tan levantada, que disgrega la vista de todo entendimiento; y así, yendo el alma vestida de fe, no ve ni atina el demonio a empecerla, porque con la fe va muy amparada” (Citado en, Serés, 2012, p.89). De este modo, la túnica blanca de la fe se convierte en una especie de barda protectora contra la maléfica oscuridad.

En segundo lugar, y en virtud de esa simbología teologal, el blanco se contagia de mitología grecolatina y abarca todo un panteón divino. Apartada de aquella unicidad lumínica, adopta una pluralidad helénica. Pues, el Padre del cristianismo, se tergiversa con Júpiter, el Padre de los dioses del paganismo. Se nombra Júpiter *Lucentitus* “Dios de las luces”, ya que “Júpiter es el tronco luminoso de donde parten las mismas divinidades que como en el otro forman en la vida del símbolo, una misma familia” (Citado en, Lazcano, 1997, p. 1239).

En la poesía siglodorista son innumerables los poemas donde se manifiesta la blancura divina de los dioses mitológicos. A modo de ejemplo, destacamos en unos versos de Francisco de Aldana dedicados al episodio mitológico del rapto de Europa,

---

<sup>50</sup> Trad personal: la luz eterna, es un espejo sin manchas, que reverbera la imagen de la bondad y de la perfección de Dios.

<sup>51</sup> Según la teología cristiana, una virtud es una guía que orienta la relación del hombre con el mundo y con Dios. Se constituyen por tres virtudes: fe, esperanza y caridad. Véase Antonio Rivero. (2019). Las virtudes teologales. Catholic.net. Recuperado en <https://es.catholic.net/op/articulos/1565/cat/69/las-virtudes-teologales.html#modal> [Consultado: 21/02/2020].

donde el poeta plasma la lumínica metamorfosis de Júpiter en novillo blanco: “Lúcido y blanco el pelo, como nieve/ muestra el señor de la estrellada esfera, / y de nuevo cristal despunta el cuerno/ cual nunca Libia vio nevado invierno” (vv. 261-264) (Ciatdo en, Góngora, 2015, p. 25)

Tanto el blanco cristiano como el blanco pagano, ambos destellan el esplendor divino. Es en la blancura y la claridad donde se manifiesta toda divinidad, ya que la luminosidad es un rasgo de grandiosidad. Por tanto, es normal que estas interpretaciones coincidan, porque el blanco es un color que reverbera la aparición divina en sus diferentes formas, como bien lo apunta Garrote Pérez: “Es un color iniciador y, en su acepción divina, es el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, que despierta el entendimiento y, al mismo tiempo, lo hace trascender, claro es el color de las teofanías” (citado por, Salinas, 2013, p. 717).

Aparte de lo divino, el blanco es un color femenino. Salpicado de pinceladas renacentistas, el blanco resalta un ideal de belleza petrarquista. Aparte de estas connotaciones, el blanco recoge unos efectos de simbología psicosomática, cuando se asocia a la tez rosada de la dama en contraste con el palor del amante. Además de unos estereotipados usos de este color que enlazan, casi siempre, la figura de la dama con el candor, la suavidad y la castidad (Iglesias, 2012).

Llegados hasta aquí, se puede concluir que el blanco en la poesía es una monocromía basilar. Es como una luz primaria que ilumina el poema, y le dota de sentido con sus extensiones simbólicas y semióticas.

#### 4.2 Dorado: un color secular

No en balde se llama Siglo de Oro el periodo comprendido entre el Renacimiento y el Barroco. Desde la publicación de la *Gramática castellana* de Nebrija en 1492, hasta la muerte de Calderón de la Barca en 1681, los escritores incrustaron el oro en sus obras, bruñendo las letras más lustrosas. La asignación del oro a este periodo, se debe a la firmeza y la preciosidad de este metal, que es digno de representar una época de auge y esplendor literarios.

Del oro reverberan los signos de la grandeza, la riqueza y la brillantez de las letras áureas. Es un color que no se gasta en centelleo, sino que se engasta con genio en la orfebrería del verso. Es en la poesía donde el oro se acrisola y se funde en una gama de signos, emblemas y símbolos. El poeta, cual un oribe del lenguaje, maneja, dúctilmente, los diferentes significados que chispean de este metal dorado.

En la poesía áurea, el oro remite en sentido estricto al sol por analogía y simbología, ya que “el oro estará relacionado con el Sol, desde su concepción como metal consagrado al Sol” (Salians, 2013, p. 71). Sol-Oro es un binomio introducido por la filosofía lumínica del neoplatonismo, y ampliamente acendrado por la poética de este siglo.

Retomando la definición de Covarrubias (1589), el oro solar es un signo de primor y de perfección divina. Es un color inoxidable que centella la perdurable gracia divinal. En el cristianismo, es emblemática la vinculación de Jesucristo con el Sol. La similitud del astro con Cristo despunta desde su nacimiento hasta su crucifixión. Esta asignación se debe a una creencia sagrada en la luz solar.

En la poesía siglodorista, tintinean esos ecos teológicos sobre la figuración solar de Jesús. Es más, concretamente, en la poesía emblemática, donde se pueden espigar, incesablemente, estas referencias lumínicas, como bien lo percibe Galera: “Sol y Dios, o Sol y Cristo, quedan identificados en la versión moralizante que la mayoría de los autores del género emblemático asumen, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI” (citado en Salinas, 2013, p. 563).

La radiación solar de Cristo se pulimenta con talento poético en la obra *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León —quizá el poeta más teólogo de este siglo— donde se da a Jesucristo el nombre de *verdadero Sol*, que ilumina el mundo con sus rayos y lo alumbra con su amor. El sol corona a Jesús en un trono de luz; es el rey de la claridad que encamina el alma hacia el conocimiento de la verdadera divinidad (León, 2006).

Por otra parte, en la poesía de tradición mariológica, la figura de la Virgen es también rebosante de luz solar. En la oda *A nuestra señora* (2006), Fray Luis describe

la Virgen así: “Del sol vestida, / de luces eternas coronada” (vv. 34-35). O sea, arropada la silueta de la Virgen de sol se dota de una eterna iluminación. Asimismo, Francisco de Aldana en su soneto *Parto de la Virgen* (1997), la considera como “sol de la inmensa luz del paraíso” (v.11) (citado por, Walters, 1988, p. 104). Así pues, la “concebidora” de Jesús se convierte en otra fuente de luz. La esencia solar de la Virgen se debe a su condición de mujer pura y sin pecado, que por ello es digna de ser madre de Cristo.

Por otra parte, el oro es también una esencia basilar a la hora de representar divinidades paganas que brillan con luz solar. Desde una faja celestial, Saturno se ve ceñido de un anillo dorado; es según lo define Camille Flammarion (1882), la maravilla del sistema solar. Este planeta material es el vehículo del Saturno mitológico, una deidad romana que reinaba en la Edad dorada. El siglo de Saturno es un signo de una dorada estabilidad que se invocaba con hidrópico anhelo en la poesía del Siglo de Oro. Resucitar al dios Saturno, implicaría un retorno a los ideales de la Antigüedad clásica. En un poema de Hernán López de Yanguas (1967, p. 117), describe con vista renacentista la vuelta de esa refulgente edad: “Ya es tornada/ otra vez la edad dorada, / Saturno ya resucita, / la plata y cobre se quita, / la de hierro es acabada”.

En la órbita mitológica también relumbra el rubio Apolo, apodado Febo, o sea, Dios del Sol. En un carro radiante, Apolo recorre el cielo con el ardor de sus rayos calientes. A parte de ser una divinidad solar, es también la divinidad de la poesía por ser la musageta que alumbra el poeta. Francisco de Herrera (1908, p. 274) en un poema acuerda a Febo la autoría de la luz diciendo: “en la celeste cumbre/ es fama que, con dulce voz, presente/ Febo, autor de la lumbre, / cantó suavemente, / revuelto en oro la encrespada frente” (vv. 419-423).

Por otro lado, el color dorado detiene una connotación materialista, ya que se considera como índice de riqueza. A modo de ejemplo, Garcilaso de la Vega, a veces no lo utiliza como color sino como metonimia de lujo y fortuna. Además, es muy frecuente el uso del oro en su poesía con sentido heráldico, como una suerte de transcripción cromática de las normas del blasón (Iglesias, 2012).

No obstante, en la poesía del Siglo de Oro, el color dorado puede tener incluso un valor negativo cuando se degrada en color amarillo. En una letrilla de Quevedo, percibimos este carácter despectivo: “Madre, yo al oro me humillo, / él es mi amante y mi amado, / Pues de puro enamorado/ Anda continuo amarillo.” (vv.1-4). (Rosa, 1845, p.89). Así pues, al plegarse ante el oro del dinero, el amarillo se entiende, por dílogía, como humillación.

Hacinados estos significados, observamos que alrededor del color dorado orbita una cadena de emblemas, de divinidades, de símbolos y sentidos. Por lo cual, se puede concluir que el dorado es un color secular, sobremanera pulimentado en la poesía siglodorista.

#### 4.3 Verde del verdín bucólico

El verde es el color de la naturaleza que viste los campos de verdor hierbazal. Es un color predominante en la literatura, en la poesía áurea verdea por las ramas del verso un frondoso verdegal, propio del género pastoral. Los poetas cultivan este color en concomitancia con la palabra “pastor”, ambos constituyen el fondo paisajístico del poema, como bien lo asevera Rogers (1964, p. 249) :

No es demasiado atrevido decir que lo verde se establece con la palabra *Pastores*. Un pastor, para ser pastor convencional (y el arte del Renacimiento es retóricamente convencional), debe estar en un prado; el prado convencional es verde.

En este decoro verdinoso domina un trasfondo amoroso propio de la poesía pastoril. Pues, el prado es un espacio propicio para avivar la pasión entre pastores en la estación primaveral. Entre los follajes de la primavera el verde retoza entre pasto y flor, para remozar en un sentimiento de amor. Así lo resalta López de Mendoza con un toque de rosa: “En un verde prado/ de rosas y flores, /guardando ganado/ con otros pastores, / la vi tan graciosa” (vv.14-17) (Ortega, 2000, p. 35).

El prado es un espacio convencionalmente verde en la poesía. A diferencia del amarillo, color de la sequía, el verde es el color de la cosecha y la profusión. Enlazado con la abundancia, es también símbolo tradicional de fertilidad varonil (Aranda, 2012).

Ahora bien. El verde como símbolo de divinidad recoge una connotación cristiana cuando se encarna en la imagen de Jesucristo. Según la virtud teologal, la

blancura del Padre se acompaña con la verdura del Hijo. El verde es el color de Cristo, que simboliza esperanza y regeneración. Es más concretamente un símbolo vinculado al árbol, que considera a Jesús como “madera verde”. Es una asociación concebida por la Biblia y entroncada en la poesía de corte religiosa. En realidad, el verde de la Sagrada Escritura, no difiere tanto de aquel de los textos profanos. Allí también, el verde reposa en un paisaje bucólico para connotar esperanza y nostalgia (Serés, 2012).

En definitiva, la simbología del verde está relacionada, por primacía, con una semántica campestre. La poesía del Siglo de Oro alaba esa desbordante verdura natural que decora la vida pastoral. Por ende, cuando el poema se tapiza con un verdín bucólico, es para idealizar el modo de vida rústico.

#### 4.4 Rojo: pasión y compasión

Rufo, rubor, encarnecido, colorado, sanguíneo, purpúreo, carmesí, carmín, grana, bermellón, bermejo, arrebol, escarlata, y un largo etcétera; todos forman parte de una gama cromática que cuenta con más de ciento sesenta adjetivos para denominar el mismo color: el rojo. En la España del Siglo de Oro, el vocablo rojo era un significado más que formaba parte de ese extendido campo semántico, es preciso advertir que “en el Siglo de Oro el campo semántico del rojo no poesía aún un término central” (Stala, 2011, p. 103).

Ante esta abundancia adjetival, transcribir el rojo con todos los matices que conlleva se convierte en una obsesión poética, por la cual, el poeta pretende fijar diversas manifestaciones simbólicas. A continuación, deparamos los usos más frecuentes del rojo en la poesía áurea.

Según el canon de belleza petrarquista, el rojo con un derivado de rosa, es un color femenino que colorea la cara de la dama con flores y piedras preciosas. Empero, aparte de connotar belleza, el rubor es una señal de honor. La dama guarda su rojo en un tesoro virginal, que al destaparlo gotea en un rojo floral. En un soneto de Lope de Vega, dedicado al rapto de Europa, el poeta nos pinta con una voluptuosidad visual, una desfloración colorida: “dizen que, lleno el rostro de colores, / en perlas convirtió sus esmeraldas, /y dixo: Ay triste yo, perdí las flores” (vv. 12-14) (Jimenez, 1993, p. 377).

La sangre de la virginidad es un símbolo tradicional de castidad; desflorar la dama, es un acto convencionalmente admisible bajo un acta matrimonial. Sin embargo, si el rojo no se inclina a esta condición, la sociedad yugula la unión de los amantes. Así pues, amor y honor se tiñen del mismo color (Salinas, 2012).

En la poesía áurea la sangre es polisémica. El color sanguíneo junto al fuego está ligado, habitualmente, al pecado. Según Covarrubias (1589), tanto sangre como pecado son sinónimos. Sin embargo, cuando se enlaza con Jesús, la sangre es símbolo de purificación y salvación. Lope en su soneto *A cristo en la cruz* lo efigia como un sol crucificado que padece sangrentado los yerros del mundo: “De luto se cubre el cielo, / y el sol de sangriento esmalte, / o padece Dios, o el mundo/ se disuelve y se deshace.” (vv. 21-24) (Vega, 2003, p.422).

Aparte del rojo sanguíneo, en la poesía hay tintes bíblicos, de un rojo espiritual, que se pueden vislumbrar en la *Noche oscura* de San Juan. La virtud teologal se colma con el rojo, color del Espíritu Santo que es el atributo divino de la caridad del amor y la verdad. Este rojo calienta el corazón e ilumina el espíritu, es el color del amor divino (Serés, 2012).

Atando estos cabos simbólicos, se puede decir que el rojo anuda dos principales connotaciones. Primero, es el color de la belleza de la tez de una dama, pero cuando este está confinado en un rincón oculto de la anatomía femenina, pasa a ser el color de la pasión y del deseo carnal de los amantes. Segundo, es el color del amor divino, que purifica los pecados con la sangre de Jesús e ilumina el alma con la clemencia del Espíritu Santo. Por tanto, el rojo en la poesía siglodorista es una plétora adjetival que se aglutina en una combinación entre pasión y compasión.

#### 4.5 Azul: del cielo al celo

En la poesía siglodorista el cielo azul es un marco de referencia, ojearlo requiere un don de videncia. Desde un observatorio poemático, el cielo se vislumbra como un océano semántico del cual se encauza un azul polisémico. Por lo tanto, es un color con un repertorio simbólico que es preciso rastrearlo en la poesía de este siglo.

El cielo es la sede de todas las creencias, allí reposan deidades gloriosas y profecías misteriosas. Por ello, el azul es el color de lo divino. En el cristianismo, después de la muerte de Jesús, la Virgen María se enluta con un manto azul; es una emblemática representación de la divina luz celeste, como bien lo apunta Danièle Becker (2012, p. 29): “Dès le XVe siècle le bleu sera la couleur de la Mère de Jésus : le bleu semble une matérialisation de l’esprit céleste et du ciel comme hypostase de la lumière divine”<sup>52</sup>.

En la poesía de Fray Luis, el cielo magnetiza el alma con su azulencia luz. Contemplar ese escaparate celestial, es ahondarse en el abismo de la creación divinal. Por tanto, remontar hacia el cielo, es una suerte de viaje místico en búsqueda de una suprema divinidad. No obstante, la observación de esta inmensa meseta cerúlea conduce a la frustración, ya que se choca con la dificultad de alcanzar lo divino (Becker, 2012).

Por otra parte, la perlería azul es una metonimia de la joyería celestial. Desde siglos muy lejanos, el cielo azulado es considerado como un zafiro. La palabra zafiro estira su origen del hebreo *chappir*, es decir pulcro; y de la Cábala *Sefir*, para designar una luz que brilla e ilumina en la distancia (Laitman, 2008). El zafiro es una piedra espiritual desde la cual se puede contemplar la refulgencia divina de los dioses. En *Los pastores de Belén* (nº 75), Lope de Vega plasma el cielo con un zafiro bíblico y cabalístico: “En el trono de safir electro y fuego admirable/ que baje su Hijo al mundo, / decreta el Eterno Padre”. Pues, el zafiro es la piedra emblemática de Jerusalén, pero es también la piedra representativa de Júpiter (Citado en, Becker, 2012, p. 30).

Ahora bien. Cuando el azul célico se refleja en el transparente cristal de los ojos, los cielos pasan a ser sinónimo de ojos en la poesía siglodorista. Estos son las ventanas de la casa del ser, por los cuales se contempla la belleza divina de la mujer. Se trata pues de unos ojos garzos que engarzan al amante en el cautiverio de los parpadeos, según lo enseña Juan del Encina: “Ojos garzos ha la niña, ¿Quién se los enamoraría? / Son tan lindos y tan vivos, / que a todos tienen cautivos” (vv.1-4) (Michaelis, 1875, p.83). Son ojos inalcanzables, igual que el cielo divino de Fray Luis. Así que, a cada mirada debe

---

<sup>52</sup> Trad personal: Desde el siglo XV el azul será el color de la Madre de Jesús: el azul es la materialización del espíritu celeste y del cielo, es una hipóstasis de la luz divina.

corresponder un latido, mas, en cada latido suena la alarma de un amor mal correspondido.

Estas miradas azuladas pertenecen al cíclico rito del enamoramiento. Después viene el sufrimiento, cuando los cielos-ojos se someten al agudo filo de los celos. De allí, el azul empieza a tener un juego paronomástico entre *cielos* y *celos*, propio de la poesía barroca (Becker, 2012). En la canción n°70, de Manuel Correa dedicada a Zafira, cuyo nombre refleja sus zafirinos ojos que provocan acerinos celos: “Pues los cielos (hielos) de Zafira/ me dan sin pedirlos celos/ infierno me dan los celos/ cosa que al infierno admira” (Citado en, Lambea Mariano, 2005, p. 65). Por tanto, es imposible estar enamorado de estos ojos sin estar celoso de ellos.

Visiblemente, los celos provienen de este zafiro celestial muy parecido al color del mar. De allí, se entabla la semejanza entre los cielos-ojos de la dama y el azul marino de los celos. Los ojos de la amada, cual un ponto lisonjero, en el principio de la relación atraen con la marea de sus miradas al amante, y luego lo ahogan en el fondo de los celos. De este modo, el azul de los mares es una otra fuente de celos (Becker, 2012).

Por otro lado, del lenguaje floral se puede husmear el perfume de los celos. Las flores se amustian ante el esplendor azulino de los ojos. En este caso, son las flores que celan la ojizarca dama. Nos referimos al, lirio, romero, jacinta y violeta son el ramo de aquellos amores confinados en el estambre de los celos. En el *Cancionero de Medinaceli*, Tirso de Molina describe esa celotipia floral así: “Risueñas y alegres niñas / daban risa al prado y celos/ a la flor de lirio/ al turquí de aquellos cielos” (vv.1360-1364) (Molina, 2003, p. 152).

Al viso de la poesía siglodorista, el mapa semántico del azul se traza desde una planicie celestial. Los poetas destapan la invisibilidad de los cielos para visibilizar el azulón de los dioses. Luego, este azul se funde en los ojos de la dama para encender la brasa de los celos. Dicho esto, el polisémico azul se extiende del cielo de los dioses hasta el celo de los amantes.

#### 4.6 Negro: una oscuridad de fondo

Cuando la luminosidad se mengua y la claridad se aminora, la oscuridad se acapara del paradigma visivo. La oscuridad no se puede percibir a espaldas de la claridad, algo así como un juego tenebrista propio de la época siglodorista. La técnica pictórica del *claroscuro*, asume esa alternancia entre luces y sombras en los cuadros, y se extiende hasta los discursos conceptuales de la filosofía y de la poesía. Pues, el negro, junto al blanco, en estos siglos detiene una extraordinaria significación simbólica (Salinas, 2013).

En la poesía, el negro abunda con sus acromáticos matices y fuscas sentidos; es un color envuelto en un nubarrón de significados mayoritariamente negativos. Para Covarrubias (1589), el negro, como antagónico del blanco, representa lo malo. Pues, si la blancura es beatitud, malignidad es la negritud. Se trata pues de una repartición dantesca donde la luz es del cielo, y el negro del infierno. Esta contrabalanza lumínica remite a una idea tan primitiva que es ineludible hallarla en la poesía.

Si el blanco es generativo de luz divina, el negro es privación de ella. Empero, el lumínico camino de la contemplación espiritual lleva, paradójicamente, a la oscuridad ya que, ante ese brillo divino, el contemplador se queda completamente enceguecido. De allí, se emprende el camino de la tenebrosidad para unirse con la divinidad. En este sentido, el negro es una otra forma de conocimiento de lo divino. Se trata más bien de un conocimiento místico que encamina el alma por un “rayo de tiniebla”. Es un tópico muy común en la poesía religiosa y profana. A guisa de ejemplo, en la *Noche oscura* de San Juan —cuyo título connota el secreto noctámbulo de la contemplación— la vía iluminativa es una escala para ascender a la oscuridad, que es a su vez una vía unitiva con Dios (Serés, 2012).

Otra contraposición con el blanco, sería la del negro como color de lo feo, según lo advierte Menéndez y Pelayo (1994, p. 989): “el más feo el que se acerca más a las tinieblas, es decir, el negro”. De hecho, el negro es sinónimo de fealdad e incluso de suciedad, como bien lo evoca Leandro de Argensola refiriéndose a la dentadura de una dama: “Por fuerza quieres, Lisa, ser hermosa; / o no tienes espejo o estás loca. / ¿No consideras esa negra boca/ a todo el mundo por su olor odiosa?” (vv. 1-5) (Arellano,

2019, p.156). No obstante, es preciso señalar que en la poesía se puede hallar una alabanza del negro, cuando se trata de describir los ojos de una dama.

Por otra parte, el negro es una cita imponderable con lo tétrico y lo doliente. En la poesía áurea, cubierto el negro con un manto de sombras, despoja un espeluznante pesimismo. Es el color de la melancolía, la desesperanza, el temor, la agonía y la muerte, o sea, un conjunto lúgubre que enluta la atmósfera del poema. Así lo percibimos en un soneto de Quevedo que, con el alma enclaustrada en las llamas férvidas del amor, clama un llanto inaudible de su dolor: “La gente esquivo y me es horror el día;/ dilato en largas voces negro llanto, / que a sordo mar mi pena ardiente envía” (vv. 9-11) (Rutherford, 2016, p. 129).

Por tanto, el negro en la poesía no se analiza a espaldas del blanco puesto que, si el blanco es extrema luminosidad, el negro es el otro extremo de la oscuridad. Son dos contrastes antagónicos que polarizan los sentidos más adversos. El negro en la poesía es la expresión más recóndita del pensamiento del poeta. Por ende, el negro representa aquella oscuridad de fondo que sobre ella no se asienta otra tinta y, así se remata esta paleta.

Por las vías teóricas de la semiología literaria hemos allegado a que, la Semiótica es el único aparato teórico con más eficacia analítica para estudiar la polisemia del color. Por otra parte, los colores en la poesía constituyen para el poeta un desafío poético, ya que exigen un don de videncia semántica para plasmar con precisión la visión íntima del poeta. Después, nos hemos adentrado en el marco cromático de la poesía del Siglo de Oro, pasando primero por la poética de la luz renacentista, donde hemos observado en el color esencias lumínicas procedentes de una raigambre neoplatónica y petrarquista. En segundo plano, al destapar la cultura visual del Barroco, hemos podido vislumbrar una faceta de artimañas y falsedades que reflejaban la crisis de la época. Por su parte, la poética barroca contribuye en la plasmación de esa falencia visual, urdiendo la trampa

del *colorido engaño*. Por último, hemos expuesto una paleta cromática compuesta de seis colores, de uso muy extendido entre los poetas de este siglo. Por ende, se ha podido concluir que la poesía siglodorista, a pesar de compartir a grandes rasgos una paleta común, carece de un sistema simbólico homogéneo, y que cada poeta dispone de su propio sistema cromático. En definitiva, los colores en la poesía del Siglo de Oro son heterogéneos y altamente polisémicos.

## **TERCER CAPÍTULO: DEL GONGORISMO AL CROMATISMO**

*Legere et non intelligere est tamquam non legere.*

Adagio latín

“¡Goza, goza el color, la luz, el oro!”

Luis de Góngora y Argote

Inútil estudiar el cromatismo de Góngora sin tratar primero el estilo poético que lo confecciona, es decir, el gongorismo. Para ello, en este capítulo, antes de comenzar a considerar el estilo gongorino, rastreadremos primero de manera somera, los orígenes y las influencias poéticas en los cuales se ambienta la poesía gongorina. Después, exhibiremos los rasgos que determinan el gongorismo. Una vez expuesto esto, discutiremos la oscuridad de la poética gongorina, desde los postulados críticos de su época. Por último, expondremos los mecanismos poéticos que definen el cromatismo gongorino.

## **1 Estilos y teorías poéticas: hacia una poesía cultista**

### **1.1 Época pre-gongorina**

Resulta indudable afirmar que en la literatura del siglo de Oro se forjaron las letras más ilustres de España. Escritores con una vena de oro concibieron con ingenio y elegancia una “literatura áurea”. La literatura aurisicular renace de las cenizas de la Antigüedad clásica, cuyos residuos resurgieron, primeramente, en el Prerrenacimiento, una época de transición, que cabalga entre el siglo XV y el XVI, espoleando los presagios del Humanismo.

A partir de entonces se delinea un nuevo programa literario. El primer paso, era recuperar los valores de la antigüedad grecolatina, y para ello el latín fue la pasarela que facilitaba el acceso al mundo clásico. Saber latín<sup>53</sup>, era un pasaporte para franquear el mundo de las humanidades clásicas. Entonces, la base de las *studia humanitatis*<sup>54</sup>, era la

---

<sup>53</sup> Desde los comienzos del siglo XV, se apreciaba un cierto esfuerzo por dominar el latín. Sin embargo, habría que esperar hasta que Antonio de Nebrija tradujera en 1481 las *Introducciones latinae*, con las cuales se implantaran, definitivamente, los estudios de la latinidad.

<sup>54</sup> En esta época los estudios de humanidades comprenden las disciplinas siguientes: gramática, retórica, poética, historia y filosofía.

*lectio poeta-rum*<sup>55</sup>. Leer a los antiguos era el paso previo para poder imitarlos luego. Con esto hacemos referencia a la *imitatio*<sup>56</sup>, la piedra angular de la teoría poética renacentista. Imitar a los clásicos posibilitaba el alcance a las cimas del Parnaso.

Cuando la Italia del *Quattrocento* vivía la eclosión del Renacimiento, en la España del siglo decimoquinto, apenas brotaban las primicias del Humanismo. A la sazón, España continuaban dando primacía a las tradiciones autóctonas<sup>57</sup>. Por eso, los poetas tenían que emprender su viaje poético desde Roma, la meca de la nueva religión artística, de confesión romana y helénica.

Junto a la poesía popular florece una poesía culta. Entre cancioneril y alegórica, esta poesía empieza a renovar el panorama poético de la época. La poesía culta se impregna, paulatinamente, de la influencia italianizante, gracias al empeño de unos poetas latinizantes como Juan de Mena (1411-1456), uno de los poetas que se adhirieron, íntegramente, a la moda itálica. Mena instaure una rítmica nueva, insertando neologismos, arcaísmos, e hipérbatos altamente latinos. La lengua de Mena es una auténtica revolución poética; que podría servir más tarde, de base a la habla culta (Thomas, 1909).

La imitación de los clásicos y ese afán por latinizar la poesía se logra desde un arquetipo italiano. La imitación se da en un momento donde la poesía cancioneril vive su mayor florecimiento en España, lo cual explica la armónica adopción de la rítmica italiana (Thomas, 1909). Más allá de la influencia rítmica, la poesía italiana se convierte en el corazón de la producción poética, cuyos latidos inyectan, cada vez más, una sangre nueva en las venas poéticas de España.

Desde los inicios del siglo XVI, en Castilla empieza a resonar el soneto del *Canzoniere* italiano; mediante el cual se propaga el petrarquismo. Para Joseph Fucilla

---

<sup>55</sup> la lectura de los poetas clásicos.

<sup>56</sup> En la tradición literaria el concepto de *imitatio* asciende, al menos, a Platón. La *imitatio* era, en efecto, uno de los métodos conceptuados por la retórica clásica, con el fin de adquirir un buen estilo. Con el Renacimiento, la elasticidad de este concepto abarcó misceláneas formas teóricas de imitación. Huelga recordar que este término no debe confundirse con la *mimesis* de Aristóteles que también es una importante doctrina teórica en el Renacimiento.

<sup>57</sup> Hasta el tramo final del siglo XVI había un gusto preponderante por la literatura de cariz oral y popular, frente a una minoría de élites que tenía acceso a la lectura de libros clásicos. Para la “tardanza” española, Véase, Curitus, E. (1953). *European literature and the Latin Middle Ages*. London: Trask.

el petrarquismo es “la imitación directa o indirecta del Canzoniere de Petrarca –sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas” (citado por, Cruz, 1988, p.5). Empero, el petrarquismo no se restringe a la imitación del estilo poético de Petrarca, es aún más complejo que esto.

Se trata más bien, de una nueva técnica de imitación diseñada por Petrarca. Su estrategia imitativa consiste en devorar los libros mediante la lectura, para digerirlos luego con la interpretación. El objetivo es extraer lo mejor de estos modelos, rumiar lo extraído, y después imitarlos. En suma, Petrarca defiende un tipo de *imitatio* compleja y ecléctica, que debería conllevar una aportación personal y original del imitador. Retomando la imagen de Séneca, la relación de una obra con su imitador, ha de ser como la de un padre con su hijo, al verlos se reconoce entre ellos cierto parecido, debido a los genes de la intertextualidad, aun así el hijo es distinto del padre (Jimenez, 2015).

El petrarquismo en España se manifestaba tímidamente en poetas cultista del siglo XV, empero desde los comienzos del siglo XVI acrecienta su influencia con la revolución poética de Garcilaso de la Vega (1503-1536). El Inca armó un modelo poético elocuente y renovante. Su novedad radica en haberse apartado de la repetición mecánica de las convenciones petrarquistas, para incorporarlas luego con otras fuentes y re-interpretarlas (Cruz, 1988). Por tanto, la nueva poética de Garcilaso, sería el molde sobre el cual se cuñará una poesía renacentista, esta vez, “fecha al modo hispánico”.

## 1.2 Época gongorina

Antes de adentrarnos en la atmosfera poética de la segunda mitad del siglo XVI, es de vital importancia hacer un breve recorrido por el contexto político y cultural de la época. La ascendencia de Carlos V (1500-1558) al trono, logró fijar y estabilizar el sistema del gobierno, además de fomentar un significativo renacer en la élite cultural. Luego con Felipe el Prudente (1527-1598), se instaura una política defensiva de cariz imperialista y católico. Felipe II defiende, tenazmente, un imperialismo contrareformista, y somete a España en un hermético encierre contra el avance del protestantismo (Kamen, 2015). Esta política de aislamiento y de beligerancia ideológica y militar tuvo efectos, casi inmediatos, sobre la vida intelectual y literaria, según sostiene Henry Ettinghausen (1998, p.104):

La prohibición en 1558 de importar libros del extranjero y un control más estricto de la publicación de libros en España; y, el año siguiente, la publicación de un nuevo índice español de libros prohibidos más severo que los de 1545 y 1551, y la prohibición casi total de estudiar en el extranjero.

No pretendemos exponer detalladamente el impacto de esa política sobre la literatura, pero nos limitamos a señalar que la prosa fue menudamente censurada. En cuanto al teatro, fue el único género que padeció severas prohibiciones inquisitoriales. En cambio, la lírica no sufrió tantas coerciones, fue más bien una continuidad del reinado anterior (Ettinghausen, 1998). Pero la ideología reinante indujo una corriente poética de raigambre bíblica y mística, como la poesía de Santa Teresa de la Cruz, Fray Luis de León y Juan de la Cruz.

Como es una lírica de continuidad, la imitación de los modelos italianos y la poesía cancioneril se conservó en su forma culta. No obstante, el dominio de la poesía italianizante en España causó una reacción tradicionalista contra ella. El complejo de inferioridad frente a la poesía italiana, mezclado con un prurito de emularla, viene en un contexto donde el español se consideraba como una lengua corruptora del latín respecto a la toscana. Esta corrupción idiomática se debe al mal uso del vocabulario y a la desfiguración sintáctica del latín por parte del vulgo. Por eso, viene esa urgencia por dignificar la lengua del Imperio, elevándola a la altura y brillo que corresponden a su gloriosa hegemonía. Una forma de hacerlo es desde sus orígenes: el latín una vez más (Thomas, 1909).

Para remediar esta situación, esta vez, la solución estaba al alcance de la mano, imitar los escritores cultos, sin pasar, forzosamente, por el intermediario italiano, a fin de menguar ese culto por la *imiatio* monótona del modelo itálico. En puridad, “estas transformaciones coincidían en una línea de nacionalización de los modelos renacentistas de raíces foráneas, sobre todo italianas” (Ruíz Pérez, 2010, p.183).

La labor de el Brocense y de Fernando de Herrera resulta muy significativa en este contexto. El primero, escribe obras señeras sobre la gramática del latín, además de editar y comentar poetas clásicos como Horacio, Ovidio y Virgilio. El segundo, realiza una crítica sobre los poetas italianizantes. Pero es Garcilaso quien recibió mayor atención e interés entre ambos críticos (Alvar, et al, 2016).

Ahora es oportuno detenernos ante las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de Herrera* (1580), por ser un jalón teórico en la literatura del Siglo de Oro. En sus anotaciones, Herrera ejerce una labor ecdótica y hermenéutica, mediante la cual depara una teoría para crear una nueva poesía. Hemos aquí los elementos fundamentales de su empresa.

Para empezar, la *imitatio* constituye la reflexión más sistematizada de toda la obra. Herrera rechaza la imitación reduccionista y servil, y propone una imitación compuesta que sigue varias fuentes. Esta imitación debe ser activa para no repetir lo que se ha dicho, sino lo que quedó por decir (Fumaz, 2013). Junto a la *imitatio*, destacamos el *ingenium*. Parafraseando a Herrera (2001), es una cualidad nativa en el hombre, que gracias a ella se puede alcanzar las cosas altas. Esta aptitud primigenia ha de pautar el proceso creativo del poeta.

Por otra parte, el *ornato* constituye la base fundamental de esa teoría. Este da fuerza a la elocución, pureza a las frases y un singular artificio al poema. Aunque el ornato es un requisito basal en su teoría, Herrera condena los excesos elocutivos, y defiende la “perspicuidad” como la mayor virtud elocutiva (Cuevas, 1997).

Detrás de todo ese esfuerzo hermenéutico, Herrera apremia la necesidad de modelar una lengua poética que alcance las cimas de la perfección. Para ello, es menester enriquecer la lengua con palabras “peregrinas”, es decir, extranjeras, igual lo hizo Garcilaso, usando voces latinas, italianas, cultismos y arcaísmos.

Esta ha sido la reflexión metapoética de Herrera sobre el texto garcilasiano. En puridad, Garcilaso ha sido un punto de partida inexorable, pero no era él toda la solución. La solución que diera Herrera sería, inconcusamente, la cultista, para él, “está claro que ser poeta culto equivale a ser poeta erudito, pulido, y, diríamos, exclusivista, de minorías” (Bueno, 1987, p. 25). De esta guisa, Herrera prepara el terreno poético, exhibiendo un ideal de lengua poética. Ya en su teoría concitan las primeras células del cultismo bajo una forma embrionaria, solo falta darles una fisionomía completa en la poesía barroca.

Llegados a las postrimerías del siglo XVI, el paradigma literario experimenta un cambio repentino y palmario. Este cambio concuerda con la muerte de Felipe II, lo que supuso el ocaso de un periodo grave y austero. En cambio, el reinado de Felipe III (1578-1621) en materia artística era más ufano y libre, pese a que el Imperio estuviera al borde del declive (Thomas, 1909).

En los inicios del siglo XVII, las prácticas poéticas se ratificaban en tratados teóricos. Empezando por los *Conceptos Espirituales* (1600) de Alonso de Ledsema, el primero en emplear el *concepto* como recurso estilístico en la poesía religiosa. Después el uso del *concepto* se convirtió en la fórmula de expresión barroquista más extendida en toda la poesía (Berrio, 1968).

En 1611 se abre un nuevo capítulo para la poesía cultista, cuando Carrillo y Sotomayor publica su *Libro de la erudición poética*. Es un tratado teórico sobre la elegancia del estilo y la audacia de la sintaxis. Este tratado es, *grosso modo*, una apología a la erudición, una defensa abierta de los ideales estéticos, y a favor de una poética de la oscuridad. En fin, esto será el programa lírico de los poetas cultistas, y sobre todo él de Góngora (Thomas, 1909).

A partir de lo expuesto, se puede afirmar que Góngora nace poéticamente en una atmósfera literaria culta, que tiene por norma general la imitación de los poetas grecolatinos. Por tanto, todo lo que hemos venido exponiendo hasta ahora, ha sido una vista panorámica sobre los estilos y teorías poéticas, en los cuales se acuna la obra poética de Góngora. En estos términos, Thomas (1909, p. 80) constata que

Góngora s'est donc efforcé d'opérer pratiquement la fusion de toutes les grandes théories linguistiques et poétiques des derniers siècles et c'est ce qui explique le grand intérêt que ses partisans comme ses adversaires attacheront à ses hardes essais, lorsqu'il leur donnera, quelques années après, leur forme définitive<sup>58</sup>.

Si nos apoyamos sobre esta cita, podemos adelantar la conclusión siguiente: la producción poética de Góngora es una fusión inédita de tendencias renacentistas. Pues,

---

<sup>58</sup> Trad personal: Góngora se esforzó para realizar, prácticamente, la fusión de todas las grandes teorías lingüísticas y poéticas de los últimos siglos y esto explica el gran interés que tenían tanto sus admiradores como sus adversarios por la osadía de sus ensayos, que pocos años después les daría su forma definitiva.

Góngora se afilió al paradigma de la *imitación compuesta*, emulando a los clásicos con una aguda y variada apropiación (Egido, 2020). Sin embargo, “la obra de Góngora ilustra como pocos una voluntad de no plegarse a las limitaciones de un modelo o a las obligaciones de un género” (Micó, 1990, p. 99).

Recuperando la imagen dada de otrora por Séneca: el escritor debe ser como la abeja que, libando en muchas flores acaba elaborando su propia miel. Al calcar esta imagen sobre Góngora, aquella fusión de estilos y teorías poéticas será una rosaleta, a partir de la cual Góngora extraerá los jugos de su poesía. Dentro de esta óptica intentaremos en lo que sigue, paladear los aromas de la poética gongorina.

## 2 Del Cultismo al Gongorismo

### 2.1 La génesis del cultismo

El Cultismo es una corriente literaria que avanza al compás del Renacimiento y culmina con el Barroco. Siendo esta corriente el marbete de la poesía gongorina, es conveniente empezar por su definición: “On appelle généralement *cultisme*, l’affectation d’un langage obscur, surchargé de figures extravagantes, mêlé de mots étrangers et en contradiction organique avec les lois fondamentales de la langue”<sup>59</sup>(Thomas, 1909, p.4).

A un grupo de poetas innovadores se le adhiere el epíteto *culto*, para definir la perfección del estilo y la erudición del escritor. Para Salzedo Coronel (1629), “cultos” son aquellos que cultivan el espíritu y lo instruyen. Sin embargo, este vocablo recibió una connotación negativa. El adjetivo “culto” se canjea por “oculto”; una paranomasia que denota el carácter oscuro del estilo, debido a su excesiva afectación y la extravagancia de su expresión. Como consecuencia, el Cultismo, con un matiz despectivo, recibe el nombre de Culteranismo.<sup>60</sup> Es una palabra que rima con luteranismo; así, “culterano” se convierte en un calco de “luterano”. Es una denominación configurada por la ideología del momento; según Patón era una herejía poética que había que combatirla. Pese a sus detractores, el Cultismo tuvo un número

---

<sup>59</sup> Trad personal: Se entiende, generalmente, por *cultismo*, la afectación de un lenguaje oscuro, sobrecargado de figuras extravagantes, y mezclado con palabras extranjeras, que va en contradicción orgánica con las leyes fundamentales de la lengua.

<sup>60</sup> Lope de Vega en la *Circe* (1624) indica que esta palabra fue acuñada por el erudito Jiménez Patón, partidario del estilo claro. En adelante, relegaremos el uso de la palabra “culteranismo”, para evitar esa connotación denigrativa.

estimable de defensores. Su deslumbrante triunfo en España, e incluso en el Nuevo Mundo, es una muestra fehaciente de que esta corriente tuvo tantos seguidores como admiradores (Alonso, 1967a).

El Cultismo literario se manifiesta, propiamente, en el *cultismo*<sup>61</sup>lingüístico. Pues, para escribir en un estilo cultista, hace falta cuidar los orígenes de la lengua, según anota Carreira (1998, p.48) “la forma de pensar, de leer y de escribir en tiempos de Góngora era distinta de la actual. Por ejemplo, la palabra, considerada o utilizada por un humanista, se insertaba en un eje más diacrónico que sincrónico. (...) y así, la importancia de la etimología”.

De hecho, para comprender los cultismos aflorados sobre la versería gongorina, es insoslayable bucear en el fondo de su etimología. Por lo cual, la poesía gongorina no tolera una lectura literal, sino que exige una lectura figural. Es decir, Góngora debe leerse, primero, en su filiación vertical, con referencia a significados anteriores, para luego poder leerlo en su filiación horizontal, en relación con el resto del poema. Si apelamos a un ejemplo para entender ese tipo de lectura, será la oposición entre paradigma/sintagma.

Por tanto, la génesis del cultismo se sustenta, esencialmente, en la palabra, y a partir de esta consanguineidad verbal se concibe un argot propio a los poetas cultos. En Góngora, es más bien un idiolecto que usa y abusa, hasta convertirse en el rasgo distintivo de su lenguaje poético (Zaro, 2010).

### 2.1.1 Cultismos léxicos, semánticos y fonéticos

La poesía gongorina es un caudal léxico de cultismos, en el cual corren ondas de latinismos, grecismos, y extranjerismos. Góngora explota a fondo el registro cultista para dar a su lengua apariencia de latinidad y de erudición.

---

<sup>61</sup> Se entiende por “cultismo”, a una palabra que preserva la morfología de su origen etimológico o latino, sin obedecer a los cambios de la evolución de la lengua castellana. Apenas, el cultismo adapta su forma a las convenciones ortográficas y fonológicas fijadas por la evolución de la lengua.

Gracias a la minuciosa labor de Dámaso Alonso<sup>62</sup> en listar la masa del vocabulario culto en Góngora, se puede discernir, principalmente, entre unos cultismos corrientes y otros extravagantes. Los primeros han logrado popularizarse, mientras que los segundos pertenecen a un grupo restringido de poetas doctos. Góngora usó, sobremanera, cultismos léxicos como: *absolver*, *árbitro*, *diluvio*...etc. Así que, los extravagantes, como: *adusto*, *adolescente*, *confuso*, *cerúleo*, *húmedo*<sup>63</sup>, entre otros, que predominan en el *Polifemo* y las *Soledades*.

Las voces cultas pertenecientes al acervo léxico de la época prerrenacentista — hasta pueden remontar a la época medieval— son reavivadas y actualizadas por Góngora. Desde sus primeras producciones poéticas, se puede percibir ecos cultistas procedentes de Juan de Mena, de Garcilaso, y sobre todo de Herrera. Es preciso anotar que, Góngora usaba un latinismo bastante moderado, respecto a otros poetas latinizantes del siglo XV y XVI.

Ahora bien, este repertorio lexical es susceptible de alterar el significado, incrustando en el castellano acepciones inusuales. Nos referimos a los cultismos semánticos o *de acepción*<sup>64</sup>, es decir, aquellos vocablos que son vulgares en una acepción, y en otra preservan su esencia culta. Este tipo de cultismos se encaja perfectamente en la poesía gongorina, ya que proporcionan contenidos ambiguos y sorprendentes. Hemos aquí algunos ejemplos destacados de la *Soledad Primera*, según la lista elaborada por Dámaso Alonso:

Cultismos semánticos	Significación
Ahora	Aquí
Absolver	resolver
Traducir	transportar
vulto	rostro

<sup>62</sup> En su obra, Alonso, D. (1961). *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Revista de Filología española. El autor dedica un estudio pormenorizado a la esencia cultista de la lengua gongorina, donde reparte estos cultismos en tres tipos principales: léxicos, semánticos y fónicos.

<sup>63</sup> Vale subrayar que algunos cultismos extravagantes usados por Góngora fueron censurados en aquella época. No obstante, hoy en día hay voces se usan de manera normal y corriente, como la palabra “adolescente”.

<sup>64</sup> Terminología usada tanto por Dámaso Alonso, en su obra ya citado, como por Vilanova, A. (1957). *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: CSIC.

Por último, los cultismos fonéticos con su valor rítmico aportan musicalidad al poema, y coordinan la expresividad con la sonoridad. A este tipo de cultismos corresponden los *esdrújulismo*<sup>65</sup>. Estos se manifiestan desde las primeras producciones poéticas de Góngora; tal como en *Os Lusíadas*<sup>66</sup> (Micó, 1990). A parte de los esdrújulos, Góngora orquesta con extrema finura la materia rítmica a son de una variadísima métrica, por ser la musicalidad la característica básica de su poeticidad.

A lo largo de su producción poética el cultismo sigue una frecuencia ascendente en Góngora, como bien lo anota D. Alonso (1961, p.81): “este crecimiento del cultismo en la lengua gongorina, se corresponde perfectamente con el crecimiento del mismo en la lengua general de la época”. Aun así, su obra no se ha quedado a la sombra de las protestas anticultistas. Pues, los elementos cultos van aumentando en su obra hasta que, repetidos en su poesía senil<sup>67</sup> dan una, inmediata, impresión de rebuscamiento y densificación. Estos, Alonso los llama “cultismos gongorinos”, es decir, aquellas palabras que no se popularizaron, y que, a fuerza de repetirlas se convierten propias al estilo gongorino. Por ende, los cultismos tienen una clara razón de ser en la poesía de Góngora, ya que aparte de latinizarla, contribuyen en particularizarla.

#### 2.1.2 Cultismo sintáctico:

Los cultismos sintácticos proporcionan al castellano una arquitectura sintáctica compleja. Son un rimero de anormalidades que quiebra la construcción lógica de la lengua. En cambio, en la poesía aurisecular estos cultismos son los andamios que permitían su enaltecimiento hacia las alturas de la lengua latina.

---

<sup>65</sup> El esdrújulismo, es un vicio de dicción, que consiste en transformar palabras graves o agudas en palabras esdrújulas. Por ejemplo: méndigo en lugar de mendigo. Los esdrújulismos pertenecen a la moda petrarquista. Los versos esdrújulos, imitados de los *sdruciolli* italianos y también de metros clásicos como el dímeter y el trímetro yámbico, son voces adaptadas a la prosodia del castellano. Ya a finales del siglo XVI, poetas de toda clase cedieron a la tentación de los esdrújulos. Pero, esta moda tuvo un remarcable prestigio entre los poetas cultos. Véase, Alatorre, A. (1992). Cuatro ensayos sobre arte poética. México: Colegio de México, pp. 193-306.

<sup>66</sup> La primera obra impresa de Góngora en 1580. Es una canción epopéyica del poeta Camões que fue traducida del portugués al castellano, cuyo título es: *Suene la trompa bélica*.

<sup>67</sup> Por poesía senil nos referimos a las obras mayores y de gran empeño de Góngora que las escribió después de tener cuarenta años de edad. Obras como el *Polifemo* (1612), *las Soledades* (1613), *El panegírico al Duque de Lerma* (1617), o *La Fábula de Píramo y Tisbe* (1618).

La lengua poética de Góngora se cimienta sobre los pilares sintácticos del latín, y desde allí se asientan sus atrevimientos más extravagantes. Analizar la sintaxis gongorina, requiere alzar un cúmulo de complejidades. Por ello, no vamos a apurar los pormenores sintácticos del estilo gongorino, sino echar luz sobre aquellas fórmulas sintácticas de más intenso valor culto.

Una de las adaptaciones forzadas del latín al castellano es el empleo del verbo “ser” con un significado de “servir” o “causar”. Se trata pues, de una traducción literal de una fórmula sintáctica latina. Según D. Alonso, esta ha sido un vago intento latinizante que Góngora usó frecuentemente. A modo de ejemplo, en este soneto el poeta usa el verbo con el sentido de “servir”: “Que al mar, do tu sepulcro se destina, / gran honra le será y a su ribera, / que le hurte; su nombre tu ruina” (en, Alonso, 1928, vv.12-14, p.58).

Por otra parte, los acusativos griegos<sup>68</sup> han sido unos de los giros sintácticos adaptados de manera exacta al castellano. Aun así, los acusativos nunca lograron generalizarse en el idioma común; son más bien, un capricho sintáctico propio a poetas latinizantes. Góngora aprovechó su singularidad, y los insertó en su obra bajo diferentes formas gramaticales. Por ejemplo: “desnuda el pecho anda ella” (en, Alonso, 1928, v.101, p. 62), en vez de “ella anda con el pecho desnudo”.

No cabe duda que el cultismo sintáctico más llamativo en Góngora es el hipérbaton<sup>69</sup>. Casi entre todos los repliegues del verso gongorino se entreteje una sintaxis enredada, difícil de desanudar. La estrategia hiperbática de Góngora consiste en desmesurar con transposiciones la longitud del periodo sintáctico; verbigracia, la separación del sustantivo de sus determinativos, como se puede observar en estos versos: “tanta versos históricos/ te dan gloria mirífica” (en Alonso, 1962, vv.43-44, p. 195). El orden normal sería “tanta gloria mirífica/ te dan versos históricos”.

Góngora escribía con los ojos puestos en latín. Este idioma, le ofrecía una exagerada libertad hiperbática. Por ello, “cuando Góngora trata de introducir en la

---

<sup>68</sup> Caso de la declinación latina, expresa el objeto inmediato sobre el cual recae la acción verbal. Los acusativos equivalen a una función de complemento directo y/o de complemento circunstancial. Véase *Acusativo*. (2019). En *Glosario de términos gramaticales*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

<sup>69</sup> Es una figura retórica que consiste en alterar el orden lógico de las palabras en la oración.

lengua poética algunas hipérbasis no usuales en la hablada, realiza una tentativa, inconsciente, de aproximación a la dualidad que existía en latín” (Alonso, 1928, p. 82).

En general, son dos tipos de hipérbatos latinizantes que abundan en su poesía: los primeros resultan de una adopción del orden normal del latín al castellano, por ejemplo, la anteposición del complemento al verbo. Los segundos, proceden de la imitación de transposiciones estilísticas usadas por poetas cultos, como Juan de Mena, Garcilaso y Herrera, cuya influencia es clara y directa en Góngora. De hecho, el hipérbaton en su poesía es una consecuencia lógica. Pero lo que es ilógico para la crítica antigongorina, es el uso exagerado del mismo. En realidad, lo que hizo Góngora es acumular las transposiciones poéticas de sus coetáneos, que con el paso del tiempo los va exagerando a su vez. Pues, para la crítica “Góngora violentó con sus transposiciones el genio de la lengua” (Alonso, 1961, p.177). Pero ¿qué es el genio de la lengua?

La respuesta sería, sencillamente, el orden de las palabras. Es decir, aquellas reglas casi tangibles que han dictado las leyes del castellano. No obstante, la filología todavía no ha definido con detenimiento lo qué es el ingenio del idioma (Grijelmo, 2004). Por eso, Dámaso Alonso rechaza esta acusación achacada a Góngora, ya que la lengua hablada y la escrita son distintas. Además, cada poeta tiene una predilección por ciertos tipos ordenativos que se adecuen con su necesidad expresiva.

En manos de Góngora, el hipérbaton es un poderoso instrumento estilístico. Pues, a fuerza de repetir y de condensar, sistemáticamente, unas fórmulas sintácticas, Góngora produce un estilo típicamente suyo. Asimismo, detrás de esta colocación hiperbática, Góngora persigue un efecto estético que realce el valor rítmico y ornamental de las palabras. Por ende, el hipérbaton no es solo una fórmula estética vacía de valor expresivo, es más bien un auxilio sintáctico que da soltura y flexibilidad a su lenguaje poético (Alonso, 1928).

No toda la sintaxis gongorina es caótica, en el fondo hay un riguroso sistema de correlaciones y de correspondencias matemáticas. Nos referimos a la bimembración<sup>70</sup>,

---

<sup>70</sup> Una figura retórica que consiste en dividir de manera equidistante los miembros de un verso o de una frase. La bimembración es un sistema bilateral que reproduce la misma categoría fonética, rítmica, sintáctica, morfológica, conceptual o lógica, de modo que los miembros se equivalgan o se contrabalanceen.

una técnica que tanto practicó Góngora. En un verso bimembre, la estructura sintáctica y morfológica del primer miembro, se repite en el segundo, separados por un elemento asimétrico (Alonso, 1982). Hemos aquí un ejemplo aclarativo: “bello cimiento y gentil muro” (Góngora, 1969, v.2, p. 118) el esquema gramatical es el siguiente: {adjetivo-nombre/ conjunción/ adjetivo-nombre}. La simetría sintáctica en este verso es idéntica, pero en otros casos puede ser invertida.

De manera somera, esta es la sintaxis gongorina, que toma por dechado la lengua latina. Es una sintaxis desordenada y ordenada, o para ser más precisos, una sintaxis entrópica. Ergo, el contenido poético de Góngora no puede ser obediente al orden corriente ya que, la anomalía de su sintaxis, en ciertos casos, se debe a la anomalía del objeto descrito (Blanco, 2016).

## 2.2 Góngora y la retórica del exceso

Igual que se tenía que probar su eficacia y maestría en materia lingüística, la poesía española tenía que demostrar su grandilocuencia en materia retórica. El reto era desafiar aquellas acusaciones foráneas sobre la “desnudez retórica” en España (Smith, 1995). Con este propósito, los airecillos del Cultismo vinieron para insuflar un aliento de retoricismo en la “nueva poesía”.

Trovar en un estilo cultista requería dominar los preceptos de la *elocutio*<sup>71</sup>. Para ello, hacía falta consultar tratados de retórica clásica, sonsacando lo esencial de Cicerón y de Quintiliano, y lo esencial se aglutinaba en una dicotomía horaciana: *res/verba*, o sea, el principio estructural sobre el cual se fundamenta la retórica. Para Cicerón la expresión (*verba*) debe representar con ornamentación el contenido (*res*). En cuanto a Quintiliano, da primacía a la diligencia de la *res* sobre la de la *verba* (Hawell, 1946). De allí, surge una confrontación entre poetas que abogan por la superioridad del contenido, y aquellos que defienden el privilegio de la expresión sobre el contenido.

La dualidad antedicha se desemboca en una segunda dualidad: *docere/ delectare*, es decir docencia/ deleitación, dos conceptos horacianos que condicionan la finalidad

---

<sup>71</sup> En la retórica clásica, la *elocutio* es la tercera etapa en la producción de un discurso argumentativo. Esta designa un conjunto de técnicas discursivas basadas sobre la ornamentación. la *elocutio* comprende todos los mecanismos estilísticos que producen belleza y poder persuasivo en el texto.

de la poesía y la inmiscuyen entre dos corrientes: la que da importancia a la *res* para idear un contenido didáctico-moralista, frente a la que se preocupa por la *verba* con un hedonismo formal (Bueno, 1987).

Según afirma García Berrio (1980), la crítica anticulterana clamaba contra la apoteosis del universo formal de la poesía cultista, mientras esta cambiaba la mentalidad estética, empezando por la emancipación de la *forma* del *contenido*, y la invasión del principio del *delectare* en toda la poesía. El objetivo era liberar la poesía de las antiguas funciones del *docere*, y proclamar el deleite como la máxima aspiración del poeta, como bien lo pregonaba Carillo de Sotomayor. En claro, la perfección de la forma concuerda con aquella idea platónica de la “forma ideal”, como uno de los principios basales de la estética moderna (Blanco, 2005).

En esta lucha entre la normativa impuesta y la ansiedad creadora, Góngora se sitúa a la vanguardia del segundo bando. El cordobés defiende la forma, dando supremacía a la *verba* y gloria al deleite. Impulsado por una insaciable aspiración a la excelencia, y un ávido afán a la belleza, Góngora explota toda clase de artificio retórico y estilístico. En su obra palpita “una *elocutio* que aspira a lo más elevado, a la excelencia estilística basada en la aristocracia de la selección léxica, en la ordenación rítmica de la sintaxis y la proliferación de recursos retóricos propiciadores de grandeza y dignidad” (Roses, 2012, p. 104). Se trata pues, de una práctica frenética del cultismo, que tiene por base su elitismo poético.

La novedad del arte gongorino consiste en independizar la *elocutio* del vasallaje de la *inventio*<sup>72</sup>, para dar autonomía al texto poético, y enaltecerlo a la cúspide del goce estético, ahí radica el gran avance gongorino. El poeta reivindica una osadía verbal que cobija entre los follajes de cada versificación un injerto ornamental difícil de deshojar, o sea de entender. Pues, a raíz de una *verba* deleitosa, Góngora cultiva una retórica espinosa.

---

<sup>72</sup> La invención, otra de las divisiones de la Retórica. Es una operación retórica de natura semántico-extensional, que proporciona a la estructura un conjunto referencial. La *inventio* se asocia con la *res* y la *elocutio* con la *verba*. Véase Myordomo, T., (1989). “Semántica y sintaxis del texto retórico: Inventio, dispositio y partes orationis”. *ELUA*, pp.9-15.

A lo largo de su producción poética, Góngora va recargando el ornato hasta el extremo. El resultado es un exceso retórico, cuyo peso recae, densamente, sobre su poesía senil, como bien lo hace constar Pedro de Valencia<sup>73</sup> en su *Parecer*:

Lo que Valencia recrimina en Góngora es precisamente que su “pretensión de grandeza i altura” le lleve al ornato excesivo y buscado fuera de sí, desestimando el ingenio y la naturaleza que le son propios. Este, sin embargo, será apenas uno de los excesos literarios en que se concentrará la crítica en torno a la obra gongorina, y en éste, paradójicamente, se apoyará también parte de su defensa, que no era otra cosa que la defensa de la *nueva poesía*. (Rodríguez, 2014, p. 108)

Dicho esto, el exceso retórico en Góngora ha sido objeto de recriminación, pero también de defensa. Pues, para la crítica antigongorina, este exceso es cual un vuelo icario, que precipitaría la caída de su autor en los abismos de la oscuridad y la incompreensión. No obstante, para sus defensores, este exceso retórico alzaría a Góngora a las cimas del Parnaso. Por tanto, este exceso distingue a Góngora por su genio poético y su hábil innovación en el paradigma de la nueva poesía<sup>74</sup>.

Esta perfección formal con su finalidad de deleitar nos empuja a reflexionar sobre el contenido en Góngora ¿quizá sea un poeta vacío según arguye la crítica antigongorina? A guisa de respuesta, Mercedes Blanco (2016) alega que, el deleite en la poesía gongorina, no sirve solo para la fascinación intuitiva ante la palabra, sino para el descubrimiento y la contemplación morosa del fundamento histórico, filológico y filosófico de la palabra. O sea, bajo este exorno formal, habrá un fondo abismal. Por tanto, el ornato poético sería decorativo y funcional en Góngora según lo ratifica Smith (1995).

### 2.3 El Gongorismo o la culminación del Cultismo en el *Polifemo* y las *Soledades*

Muchas veces se ha considerado el gongorismo como sinónimo de Cultismo, empero, esta acepción carece de precisión. Según la crítica hay una diferencia raquítica que matiza, marcadamente, ambos términos. El gongorismo es una manifestación

---

<sup>73</sup> Amigo de Góngora, es el primero en cuestionar su estilo. Según la crítica actual gongorina la carta de Pedro de Valencia, titulada *Parecer de don Francisco de Córdoba, acerca de las Soledades, a instancia de su autor (1614)*, fue la base teórica sobre la cual se fundamentarían los posteriores estudios en el marco de la polémica gongorina.

<sup>74</sup> Sobre la polémica de la poesía gongorina consultase el artículo de Mercedes blanco (2012). La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, (1), 49-70.

particular del Cultismo (Alonso, 1967a). En pureza, Góngora se imbuía del cultismo, pero su gran revolución radica en haberlo convertido en un estilo, exclusivamente, suyo. A esto llamamos gongorismo:

Le style gongorique se distingue par l'extravagance, l'éclat et la fréquence excessive de ses métaphores, par l'affectation à l'érudition ou à la profondeur, la latinisation intempestive et irrationnelle du vocabulaire et de la syntaxe ; souvent aussi par des tendances hautement artistiques et réellement estimables.<sup>75</sup> (Thomas L. P., 1911, p. 3)

En palabras de Jorge Guillén (Guillén, 1983), el gongorismo es una exaltación del lenguaje, es una mina inextinguible de palabras que espera quien sabrá proferirla y descubrir el genio de Góngora. Por su parte, Gerardo Diego, define el gongorismo como una búsqueda de la grandeza, y una estela para aquellos poetas que desean alcanzar las cimas eminentes de la poesía (Diego & Neira, 2003).

Para comprender cómo se ha concebido el gongorismo, hace falta abordar en un rápido repaso los antecedentes de tan complejo fenómeno. Según Thomas, antes de 1609 Góngora era un discípulo de las corrientes literarias; de esta fecha en adelante, es la *volteface* del estilo gongorino. Con la composición del *Polifemo* (1612) y las *Soledades* (1613) Góngora da un salto cualitativo en la poesía cultista, al usar un estilo, sobremanera, hermético e inaccesible. Desde entonces, Góngora deja de ser el “Príncipe de las luces” para convertirse en un “Príncipe de las tinieblas” según lo apoda Francisco Cascales<sup>76</sup>. No obstante, esta falacia de las “dos épocas” D. Alonso la derrumbó, a fuer de analizar con detenida atención los rasgos de su lenguaje. Según el crítico gongorista, la dificultad cultista existía en Góngora desde el inicio:

El arte de Góngora es, desde su comienzo, una continuación del cultismo del siglo XVI, con profundas raíces ligadas al desarrollo del petrarquismo; y el arte de Góngora en las *Soledades* y el *Polifemo* es una consecuencia de la acumulación e intensificación de esos elementos que ya existían en la poesía de Góngora en el principio mismo de su carrera de escritor. (Alonso, 1967a, p.106)

---

<sup>75</sup> Trad personal: El estilo gongorino se distingue por la extravagancia, el fulgor y la excesiva frecuencia de sus metáforas, por su afección a la erudición o a lo profundo, se caracteriza por la latinización inhabitual e irracional del vocabulario y de la sintaxis; y casi siempre se identifica con tendencias altamente artísticas y muy estimadas.

<sup>76</sup> Francisco Cascales, crítico y erudito del siglo XVII, es a quien se debe esta famosa división de la obra gongorina en dos épocas. En la primera Góngora es claro y encantador, pero en la segunda es detestable oscuro y enigmático. Es una división que la expone Cascales en sus cartas, (1961-1969). *Cartas filológicas*. Madrid: Espasa-Calpe.

En otro orden de palabras, el gongorismo es una síntesis de tendencias renacentistas, y una progresiva densificación del Cultismo que culmina en el *Polifemo* y las *Soledades*, dos obras que constituyen el genoma del gongorismo. El estilo gongorino es el resultado de una polarización de perspectivas, una continuidad del canon poético de la época, pero con una intención de romper con este canon.

En fin, el gongorismo es todo un esfuerzo en crear una lengua poética española-imperial que se acerca al latín en léxico y sintaxis (Alonso, 1961). Es la invención de una lengua dentro de otra muy cultivada según demuestra Mercedes Blanco en su estudio *Góngora o la invención de una lengua* (2016). Para Blanco, no en vano Góngora merece el nombre de “Homero español”, ya que bajo su puño y letra se transfiguró, definitivamente, la lengua poética del Siglo de Oro.

### **3 Sobre la oscuridad del vate: la *ambiguitas* en Góngora**

#### 3.1 La *agudeza*: genio de correspondencias sibilinas

La lengua poética de Góngora no es un escaparte donde expone sus audacias estilísticas más finas, esto es únicamente la faceta más evidente del arte cultista. En Góngora hay que penetrar la trastienda, ya que allí se almacenan sus audacias mentales más oscuras. El gongorismo es un cristal que refleja estilos contrapuestos, a saber, el Cultismo y el Conceptismo. Según aduce Begoña Bueno (1987, p. 193): “Góngora no sólo fue culto en todas las manifestaciones de su arte, sino que el conceptismo de base está siempre presente, pues no sólo quiso ser el poeta más culto, sino también el más ingenioso y el más agudo”.

Tal afirmación contradice aquellas ideas recibidas sobre el gongorismo como una apelación a los sentidos-significante-, mientras que el conceptismo apela más a la inteligencia –significado-, esto es una errónea herencia de la crítica, aunque existen evidentes diferencias entre ambos. El gongorismo es un recargamiento ornamental y sensorial que está vinculado a una complicación conceptual. En cuanto a su base conceptista, D. Alonso la llama *conceptismo puro*, es decir aquella “complicación conceptual obtenida en parte por procedimientos no desemejantes de los del gongorismo, pero, sin el recargamiento ornamental y sensorial de éste” (Alonso, 1967a,

p. 89). Tanto el gongorismo como el *conceptismo puro*, ambos son técnicas formalistas que obran en la complicación expresiva del significante.

La forma de expresión más patente de los conceptos es la *agudeza*<sup>77</sup>. Es una facultad intelectual del *ingenio* y un modo de pensar agudo que resulta de una asociación de ideas, aparentemente, disímiles. Se trata pues, de un “acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (Gracián, 1725, p. 17). Un poeta es ingenioso porque comprende las relaciones ocultas que encierran los conceptos. La agudeza pues, es una suerte de pliegue conceptual que inserta infinitas posibilidades de expresión y de relación (Lizardo, 2017).

Según la definición de Gracián (1725) Góngora es un “águila en los conceptos” e ínclito en toda especie de agudeza eminente. Para el crítico su gran ingenio consiste en el dominio de la *agudeza de artificio*, es una propiedad de la imaginación creativa, que se subdivide en una *incompleja*, basada sobre un solo concepto, y otra *compuesta* basada sobre diversos conceptos. Góngora se sirve en demasía de la segunda en su poesía mayor, y el funcionamiento de esta “resulta de la articulación de varias operaciones ingeniosas dispersas en un macrotexto” (Blanco, 2016, p. 102).

La *agudeza compuesta* puede componerse de misceláneas maneras. La metáfora es uno de los procedimientos más difíciles con que se suele entablar estas agudezas. La elasticidad de la imaginación gongorina en las metáforas tiende a desembocarse en alegorías complejas. También mediante adivinanzas, enigmas y juego de palabras. Por otra parte, las alusiones míticas que remiten a personajes divinos o heroicos, también agudizan las correspondencias entre imágenes e ideas.

Así es la *agudeza* gongorina un colosal esfuerzo conceptista. En palabras de Micó (2015, p. 53): “Góngora usa aquel «significado a dos luces» y aquel lenguaje hermafrodita propio del concepto, entendido y defendido por Baltasar Gracián”. Así pues, esta *agudeza compuesta* se refleja en esta “lengua hermafrodita” de Góngora, cuyo

---

<sup>77</sup> Este término proviene del adjetivo “agudo” para significar “sutil”, y/o “perspicaz”. La Agudeza proviene de la Retórica, pero con el tiempo este concepto llevó el nombre de una teoría literario barroca, concebida por Baltasar Gracián en su tratado *Agudeza y arte de ingenio* 1648.

sistema lingüístico está capaz de expandir sus posibilidades expresivas mediante unas conexiones complejas.

No obstante, la *agudeza de artificio* en Góngora no debería entenderse como pura poesía cerebral, sino como un refinamiento estético que aspira a la belleza. Pues, el *ingenio* es también una facultad sensorial que alambica y combina aquel placer suministrado por el ornato. El poeta engasta en estas correspondencias sibilinas del concepto un placer de lo artificioso, cuya alumbrada sutiliza sorprende y deleita la mente. Pues, “no se contenta el ingenio con sola la verdad, sino que aspira a la hermosura” (Ruíz Pérez, 2010, p.445).

Parafraseando a Lázaro (1974), a Góngora hay que leerlo maliciosamente, ya que entre cualquier rincón del verso puede subsistir una sorpresa verbal, una cabriola audaz del ornato y una agudeza sagaz del concepto. En apariencia, son versos vacíos, pero en cualquier instante se hinchan de sentido. Como dirá Molho la agudeza de Góngora es: “una armoniosa conjunción de vocablos (concento), evocadora de una construcción rigurosa del ingenio (concepto)” (1988, p. 62).

Así pues, cuanto más culto y agudo es un poema, difícil es percibir su haz deleitoso, y más difícil es desentrañar su significado oculto. De hecho, la densidad cultista al asociarse con la dificultad conceptista dinamita aquel principio de la *perspicuidad* herreriana en la poética gongorina.

### 3.2 El Polifemo y las Soledades: una oscuridad con excesiva claridad<sup>78</sup>

La “poética de la luz” renacentista y toda la armonía de las luces petrarquistas se chocan contra la oscuridad poética del Barroco, generando una tensión claro-oscura propia de la cultura de la época, pues:

La luz, la claridad, resuena como un eco del pasado, un telón de fondo de procedencia clásica que el Renacimiento se ha encargado de fosilizar, fijar o exigir como parte integrante de una legislación compositiva. La oscuridad –o la dificultad– deviene en práctica poética en el Barroco, constituye una forma de expresión validada por los autores de prestigio. (Suárez, 2010, p. 135)

---

<sup>78</sup> Retomamos este título del artículo de Crane-Ross, D. (1972). “Una oscuridad con excesiva claridad (cuatro modos de mirar a Góngora)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (259), pp. 5-8.

En este contexto, se enmarca este cambio de paradigma poético, pasando de la claridad a la oscuridad, pero ¿qué se entiende por oscuridad poética?

La oscuridad poética como sinónimo de dificultad, opera cual un imán que magnetiza la atención del lector, esforzándole a frangir la superficie incomprensible de la obra, para descifrarla y penetrar sus abismos. Es un acto de capacidad intelectual que el lector debe probar ante la opacidad de una obra hermética (Maravall, 1980).

En el Barroco, el término oscuridad envuelve una serie de conceptos técnicos, cuyos orígenes se rastrean en la teoría estética grecorromana, bajo el nombre de *obscuritas*. Es una técnica retórica que constituye uno de los elementos básicos de la *alineación*<sup>79</sup>, para embargar la comprensión clara e inmediata del texto. Ya a partir del siglo XVI esta técnica floreció, bajo una sostenida conjunción teórica de las obras de Horacio, Aristóteles, Cicerón y Quintiliano (Roses, 1994).

Desde la Retórica clásica la *obscuritas*, como práctica poética, siempre se ha enriado sobre dos carriles: el del *vicio*, o el de la *virtud*. El primero es una negación total a la claridad tanto en la *verba* como en la *res*, que acaba descarrilando el discurso hacia el sinsentido; mientras que, en la segunda, la oscuridad se justifica por la erudición que encierra la *res*. De esta guisa, la oscuridad adopta dos vías según Roses (1994): la *obscuritas* “sin dirección”, que imposibilita la comprensión. Por otro lado, la *obscuritas* con “dirección imprecisa” ofrece diferentes posibilidades de comprensión, que derivan en *ambiguitas*, y así abriendo el camino a una semiología pluri-dirreccional.

Ya a mediados de la década 1610, las propuestas renovadoras del gongorismo mostraban claramente que, la oscuridad es una propiedad intrínseca a su estilo. Cual una caja fuerte, la oscuridad sintáctica y léxica blinda los tesoros más ingeniosos de la poética gongorina. Un solo verso de su poesía de mayor empeño, es capaz de ahogar “cualquier lector” en un lóbrego ofuscamiento. Pese a esa negrura, la oscuridad ha sido la característica más llamativa y la más debatida en toda la producción gongorina.

---

<sup>79</sup> En la teoría estética clásica, la *alineación* es un fenómeno de la irrupción de lo inesperado en la percepción del receptor. En términos más actualizados, la *alineación* equivaldría a *extrañamiento* según los formalistas rusos. Véase, Roses, J. (1994). *Una poética de la oscuridad la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid: Tamesis, p. 66.

Apenas pisaron el *Polifemo* y las *Soledades* el suelo de Madrid a los alrededores del año 1613, se vieron tiroteados por un bombardeo de impugnaciones por parte de Lope de Vega, Quevedo y Jáuregui en la primera fila. La reacción de estos poetas era contra la excesiva oscuridad de las *Soledades*, que luego se extendió al *Polifemo*, y más concretamente, contra todo el estilo gongorino. La imputación que le habían cargado al cordobés, es haber cometido un grave delito contra las normas de lengua castellana con su excesiva oscuridad que la deforma.

Por otra parte, los defensores de Góngora, al pie del cañón, saltaron a la palestra armados de sus apologías en defensa de la legitimidad de esta oscuridad. La defensa de la oscuridad estriba en el origen divino de la creación poética. El vate cual un *deus creator*, infunde en su obra misterios ocultos que pocos pueden discernir (Egido, 1987).

No obstante, la oscuridad verbal en sí, es decir, el exceso del ornato, las trampas sintácticas, semánticas y léxicas, no eran el único problema que planteaba la crítica antigongorina, sino la falta de oscuridad conceptual, pues, la crítica antigongorina no reprocha a Góngora su oscuridad lingüística, ya que esta es superable, sino el reproche más temible es que su oscuridad careciera de propósito (Blanco, 2016).

Es verdad que, gracias a los comentaristas se ha probado que la oscuridad de la *verba* en Góngora era vencible, una vez se deshace el nudo de la sintaxis, y se explican sus alusiones eruditas (Reyes, 1927). Empero, las repetidas misivas<sup>80</sup> en anonimato, que censuraban y ridiculizaban la vaciedad de su *res*, son una acusación que requiere un alegato hábilmente fundamentado.

Esta vez, y es la única vez, en la cual Góngora toma la pluma para defenderse en su famosísima *Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron* (1615). Góngora tan capaz de clavar a un enemigo en un verso, contesta del siguiente modo: “honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción

---

<sup>80</sup> Nótese que, a partir de la *Carta de un amigo de don Luis de Góngora que le escribió acerca de sus Soledades* (1615), inicia la polémica gongorina en cuanto al valor literario de su oscuridad poética. Según Emilio Orozco Díaz, esta carta fue escrita por Lope de Vega, y/o un grupo de amigos suyos. Véase, Orozco Díaz, E. (1984). *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica.

de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda” (Góngora, 1989, p. 172).

Para Góngora, la culpa no es la oscuridad de sus obras, sino la ignorancia de los indoctos. Por eso, Góngora recomienda en su carta “avivar el ingenio” y “quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren” (Góngora, 1989, p. 172). Lo cual significa que, bajo esta oscuridad verbal, Góngora confiere al lector una ardua actividad descodificadora, un misterio que debe levantar bajo este fortín verbal.

Parafraseando a Roses (1994, p. 144), la utilidad de esta oscuridad poética, estriba en enriquecer el mundo intelectual del lector, al descifrar una serie de “mecanismos” intelectivos y semánticos. Por tanto, esta oscuridad su “primera utilidad es en ellas la educación de cualesquiera estudiante” (Góngora, 1989, p. 171).

Una educación que no debe entenderse como una explotación del poeta sobre el lector, como si fuera tirano que engatusa y amedrenta a un receptor poco ilustrado. La oscuridad en Góngora, es una vía de *docere* asociada al *delectare*, es decir, mientras va destapando esa *verba* confusa, el lector quedará más deleitado y satisfecho al haber esclarecido aquellas conexiones internas de los conceptos. Así pues, “lo delectable procede entonces de la labor descifradora del lector, de una labor de tipo intelectual que, en rigor, no puede ser desgajada de lo útil” (Roses, 1994, p. 145).

Ya se puede afirmar que, la oscuridad verbal en la poética gongorina no carece de propósito. Es una oscuridad con “dirección imprecisa”, que incrementa la *ambigüedad*, y posibilita la interpretación inagotable del poema. Se trata pues, de una cierta agudeza sustancial y secreta que dimana de la ingeniosidad del poeta. Según alega Pueyo Zaro (2010, p. 134):

Para Góngora, el lenguaje auténtico debería ser aquel que se leyera a pesar de todas sus dificultades, *aquel que está constituido por ellas*. El lenguaje se lee, por tanto, sólo gracias a los obstáculos que existen para leerlo, a su exceso de significado. Las apariencias son una parte constitutiva de su secreto, al mismo tiempo que el velo que hay que rasgar para acceder al secreto.

Góngora invoca una dificultad que desafía la inteligencia del lector, invitándole a descubrir lo “oculto” que encubre su lenguaje tan “culto”. Pues, detrás de esta

oscuridad lingüística hay una oscuridad conceptual, y detrás de esta excesiva oscuridad hay una asombrosa luminosidad; puesto que, la oscuridad empuja al lector a convertir esa oscuridad en claridad (Cussen, 2007).

A la luz de estas consideraciones, la oscuridad poética del vate cordobés debería concebirse como una rutilante luminosidad, que irradia un acopio de significados, de belleza y de erudición. Es según clama D. Alonso (1982, p. 90):

No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de una lengua de apurada perfección y exacto engarce gramatical, donde las imágenes aceradas han apresado y fijado las más rápidas, las más expresivas intuiciones de nuestra realidad eterna. ¡Difícil claridad que nos satisface, que nos sosiega con un placer cuasi matemático, la de la poesía de Góngora, de esta poesía que es la más exactamente clara de toda la literatura española!

#### **4 Del gongorismo al cromatismo**

##### 4.1 La imagen poética de Góngora: el ingenio de la mirada

En su conferencia pronunciada en 1928 sobre Góngora, Lorca se preguntaba: “¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso” (Lorca, 1975, p. 1016). Así se proyectaba el padre de las musas en la retina de Lorca. Pues, para mirar a Góngora así, hay que quebrantar el franjón de la “oscuridad”, y no mirarle desde el robillo de los ojos, como lo hicieron algunos críticos, sino como lo hizo el granadino, frente a frente, fijando la mirada en su *imagen poética*.

En ese momento cuando Lorca se entregó a contemplar el verso gongorino, advirtió que, hacer poesía igualaría a hacer una cacería nocturna en un bosque lejano. El poeta debe cazar todo lo que se desfila bajo sus ojos, tanto las bellezas más finas, algunas disfrazadas, como las fealdades más espantosas. Y si hace falta, debe dar un grito para ahuyentar en la *soledad poética* aquellos espíritus fáciles, que desean “claridad” escueta de belleza y de sentido estético. Con esta alegoría de la cacería, Lorca nos arma para aguzar la vista y poder penetrar los abismos de la imagen poética de Góngora.

Una imagen poética es una traslación de sentidos, y en el caso de Góngora, son una brida a rienda suelta que lleva la imagen a los extremos de la finura y a las exaltaciones más atrevidas. Cansado Góngora del “color local”, rechaza aquel idioma poético lleno de claros y llanos, hidrópico se pone a buscar el goce y la elegancia de los

clásicos. Por ello, Góngora modela un nuevo idioma dispuesto a cazar y plasmar nuevas imágenes. Según Lorca, esta lengua abigarrada de imágenes, ha sido la revolución lírica de Góngora, impulsada por su necesidad nativa de llevar la poesía a las cimas de la belleza.

Siendo Góngora un cazador baquiano en imágenes, siempre “caza lo que casi nadie ve” (Lorca, 1975, p. 1014). Es un poder visual que Góngora ejerce, lautamente, mediante un aparato de visualización retórica. Y cual mejor que la “metáfora”, hija legítima de la imaginación para tal tarea. La metáfora de Góngora está “limpia de realidades que mueren, metáfora construida con un espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico” (p. 1007). Se trata pues, de una metáfora que esquiva las representaciones directas o gastadas, para plasmar unas imágenes inusitadas y unas combinaciones impensadas. En fin, la metáfora opera como un instrumento idóneo para fijar un concepto hecho imagen, según sostiene Villamía (2012, p. 11):

En la Fábula de Polifemo y Galatea, como sucede con toda la obra gongorina, es fundamental la producción de conceptos visuales a través de metáforas y dilogías encadenadas. Esta inclinación continua del poeta por técnicas de visualización retórica busca principalmente suscitar grandeza porque, como señalaron Gracián y Tesauro, la imagen visual se entendía como un mecanismo esencial para producir asombro y aumentaba su intensidad además si reflejaba correspondencias conceptuales inesperadas.

Por tanto, detrás de esta imagen poética, hay una trabazón de conceptos visuales mediante los cuales, el poeta aspira alcanzar grandeza y suscitar extrañeza. Pero ¿qué es lo que nos quiere hacer ver Góngora?

La respuesta la tiene, evidentemente, Lorca: “Góngora tiene un mundo aparte, como todo gran poeta. Mundo de rasgos esenciales de las cosas y diferencias características” (1975, p. 1013). Lo cual significa que lo que Góngora nos quiere hacer ver, no es el mundo real que nosotros conocemos.

Góngora es antirrealista, aunque su poesía se basa en la realidad, así lo afirma Walter Pabst (1966). Pues, para entender el mecanismo de su poética imaginativa, es imprescindible pasar primero por esa base real para alcanzar lo irreal. Góngora siempre arranca de un plano real, o para ser más concretos, su punto de partida es la Naturaleza.

Siendo Góngora un gran observador de la Naturaleza, en su obra no faltan referencias visuales a los cuatro elementos naturales, a saber, fuego, aire, tierra y agua, a partir de los cuales genera combinaciones y transformaciones, incluso con sus mínimos detalles. Pues, aparte de ser un poeta irreal, Góngora es también un “poeta elemental” (Micó, 2015). Es preciso anotar que, el objetivo de Góngora, no es imitar la Naturaleza, sino recrearla en su versión más perfecta. A este propósito Lorca (1975, p. 1013) sustenta que:

Naturalmente, Góngora no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformadas para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden.

La Naturaleza vista por Góngora, es una proyección hacia *otro mundo*. Un mundo donde la naturaleza ya no es “natural”. Es según lo afirmaron muchos poetas de la generación del 27: la naturaleza gongorina es, intencionadamente, “artificial”.

Es artificial, porque siempre entre los ojos de Góngora y la realidad se intercala un mundo de referencias clásicas, por eso, cuando se pone a contemplar la Naturaleza, se le interpone un destello de recuerdos de figuras y mitos escondidos entre árboles, plantas o flores (Díaz, 1974). Según sostiene Reyes (1927, p. 196), Góngora halla su Naturaleza en la mitología, allí donde él tipifica los elementos naturales y los traslada a un nivel más alto de dignidad mental.

En palabras de Alonso (1982, p. 71), la retina de Góngora es sensible, y sus ojos son tan antiguos como la humanidad. Entonces, la mirada de Góngora es un viaje perenne hacia el mundo de la antigüedad grecolatina. Sus ojos se empaparon de fuentes clásica, a fuerza de mirar y remirar, de imitar y recrear sus obras, por eso, su poesía rebosa de referencias clásicas y de alusiones mitológicas.

Recurrir a la mitología era una consecuencia lógica de ese programa poético, consistente en la *imitatio* de los maestros latinos. La mitología en la época gongorina, aparte de tener una función crítica y moral, tenía una función estética y conceptual. El mito ofrecía a la poesía un entramado de materia visual, mediante el cual, era posible recrear estéticamente imágenes y figuraciones. Por ello, “la mitología adquiere un significado central en el empleo poético de distintos conceptos y prácticas de visualización” (Karmar, 2008, p. 53).

De las reliquias del mundo clásico, Góngora sonsaca imágenes y figuras mitológicas, inyectando en ellas metáforas vivas. El poeta no se limita a imitar imágenes del repertorio mitológico, sino pretende recrearlas y darlas una nueva funcionalidad. Según aporta Lorca (1975, p. 1009) “su mecánica imaginativa es perfecta. Cada imagen a veces es un mito creado”.

Consciente de los límites visivos de la realidad, Góngora se eleva a lo invisible. Por eso, cabalga sobre la imaginería de la mitología, para dar un salto ecuestre a la irrealidad. Aquí, estriba el ingenio de su mirada, en “crear” un mundo y no “imitar”. El resultado, lo repetimos, es un mundo aparte como decía Lorca, un mundo que no se puede vislumbrar a simple vista.

#### 4.2 La poética del color

“¡Qué gran fiesta de color y música para el idioma castellano!” (1975, p.1017). Así se exclamaba Lorca ante el cromatismo y la musicalidad de la poesía gongorina. Esta exclamación nos deja intuir, porque el granadino no veía a Góngora oscuro, sino “luminoso”. Del mismo parecer es Rubén Darío, para él el arte de Góngora se define por dos cualidades: el sonido y el color (en, Alonso, 1982). La luminosidad y el color es una característica intrínseca al arte gongorino.

Góngora cromata sus colores en un baño idiomático inoxidable, que a pesar de la pátina del tiempo siguen coruscando en cada esquina de su verso. Sí, en cada esquina de su verso es posible percibir una pincelada de color. Nuestra afirmación no es una exageración, sino una observación hecha ya por el gongorista D. Alonso: “Nadie más colorista que el poeta cordobés. Si se hiciera un recuento de las voces de color que en su poesía ocurren, asombraría ver que no hay estrofa, y, a veces, verso en que no se dé una sugestión colorista” (1967a, p. 161).

Si Alonso considera al cordobés como el poeta más colorista de su época, ya que la línea del color se va intensificando desde la paleta petrarquista de Garcilaso, hasta la revolución barroca de las *Soledades* de Góngora. La poesía de ambos poetas simboliza la evolución del color, que va *in crescendo*, desde el Renacimiento hasta su exaltación en el Barroco (Pérez, 2012).

La poesía de Góngora se sitúa en una época, donde el papel del color se enmarca entre la frontera del legado de la tradición renacentista clásica, y la de las renovaciones estéticas barrocas. En Góngora las fronteras se ven cruzadas pues, su cromatismo es una continuidad renacentista, pero al mismo tiempo una desviación hacia nuevas proyecciones y matices esbozados por el código visual barroco.

La paleta cromática de Góngora no difiere de la de poetas siglodoristas. Es una paleta compuesta por seis colores, a saber: blanco, oro, verde, rojo, azul, y negro, colores facilitados por la tradición lírica. A pesar de no ser una paleta extensa, Góngora la dilata, resaltando las tonalidades y matices de esos seis colores, igual que los demás poetas.

Góngora recurre a la Naturaleza, allí donde esos colores se condensan. El poeta explota todos los elementos naturales, flores, animales, piedras preciosas, minerales y otras materias para sustraer sus esencias cromáticas. Por otra parte, Góngora concibe un léxico intensamente colorista, sea mediante expresiones directas, como los adjetivos, o por rodeos verbales que evocan una sugestión indirecta de color (Vich-Campos, 2012).

Según D. Alonso (1967a, pp. 161-162), en la poesía gongorina, sobre todo en el *Polifemo* y las *Soledades*, son muy abundantes estas tonalidades, a modo de ejemplo destacamos:

- Blanco: *cisnes, espuma, lino, lana, perlas, nieve, argentar.*
- Oro: *dorado, rubio, miel, topacio...etc.*
- Verde: es el único color que tiene un valor real, por ser abundante en la naturaleza.
- Rojo: *acanto, escarlata, carmesí, coral, claval, púrpura, rubí, rosa.*
- Azul: *azul, cerúleo, zafiro...etc.*
- Negro: generalmente, no es un color triste en Góngora, salvo en raras excepciones, donde se percibe como elemento discordante dentro de la armonía del mundo.

Al exhibir esta paleta, Alonso alega que los colores gongorinos son nítidos “nada de colores quebrados: todos puros, vívidos, frescos. Esta brillantez colorista constituye de por sí una serie de lo nítido” (1967a, p. 162).

Ahora bien, es verdad que Góngora igual que los demás poetas usa y abusa de los colores de esta paleta, empero la originalidad de Góngora estriba en sus asociaciones y combinaciones inéditas, como bien lo afirma Thomas (1911, p. 108) “Le poète a fait preuve, comme la plupart des contemporains, de peu d’originalité dans le choix des teintes ; mais avec quel goût elles sont associées !”.<sup>81</sup>

Góngora gran conocedor de la tradición renacentista, y de las referencias cromáticas cultivadas por la poesía barroca, no cae en la trampa de la repetición, sino recrea y estimula combinaciones complejas entre los tonos. Como muestra de ello, el código cromático petrarquesco bajo la pluma de Góngora se reforma y se complica, según advierte Villamía (2012).

Por tanto, Góngora es original y particular en su manera de tratar una paleta ampliamente manoseada por varios poetas. El cordobés refuerza el color y lo intensifica en armonía con los excesos del estilo de su poesía. Por ende, la poética gongorina del color, es como una gran mancha que matiza su singularidad en el retablo de la poesía siglodorista.

#### 4.3 La estética y la retórica del color

Es verdad que, la cantidad y la variedad del léxico colorista es una característica intrínseca a la poesía gongorina; empero, esto es solo una estimación numérica, que debería buscarse más allá de la cantidad matemática.

El gongorismo es un arte que aspira al idealismo de la belleza, a la excelencia estética y a la grandeza de lo *sublime*.<sup>82</sup> Por eso, no debería extrañarnos el uso excesivo del brillo y de la suntuosidad de la materia cromática en la poesía gongorina, según

---

<sup>81</sup> Trad personal: Góngora como la mayoría de los poetas de su tiempo, mostró poca originalidad en la elección de los colores; pero ¡Con qué gusto están asociados!

<sup>82</sup> Es un concepto derivado de la obra del crítico griego Longino, titulada *Sobre lo sublime*. Es una categoría estética que se refiere, generalmente, a un estilo de escritura que se eleva "por encima de lo ordinario", es decir, a la extrema belleza. Este concepto fue redescubierto en el Renacimiento, y ampliamente popularizado durante el Barroco.

Orozco Díaz (1984), partir únicamente del color es una tendencia a la estilización en Góngora. Así pues, el color sería una estrategia estética para resaltar un ideal de belleza, como bien lo corrobora Ojea Fernández (2019, p. 264): “Góngora da forma a la belleza sirviéndose de un atuendo literario de color, luminosidad y armonía”.

La exaltación de la belleza mediante la luz y el color no es una exclusividad gongorina, sino una práctica estética petrarquista, resultante de la influencia neoplatónica. Sin embargo, la renovación poética de Góngora, se sirve de la tradición petrarquista y de la herencia greco-latina de *lo sublime*, para modelar propuestas estéticas modernas y fijar su concepto particular de la belleza (Roses, 2012).

Junto a su valor estético, el color tiene un evidente valor retórico en la poesía gongorina. Góngora representa los objetos con una precisión y un cromatismo vivaz que solo se puede expresar por las vías de la retórica. Por eso, el poeta usa un registro retórico, que se apoya en los contrastes y matices que ofrecen los colores.

La metáfora con su poder descriptivo y visual requiere la evocación de colores. Por eso, cuando Góngora enlaza o inventa una relación metafórica entre objetos o imágenes, muchas veces recurre a sus cualidades cromáticas y lumínicas para plasmar esa relación. Asimismo, el color es un recurso esencial en la formación conceptual de la metáfora gongorina, puesto que, el color como ornato es una “fermosa cobertura” que tapa el concepto encerrado en la imagen metafórica (Pérez, 2012).

Por otra parte, el color y el sonido alcanzan una voz propia en la poesía gongorina. La redundancia cromática en armonía con la aliteración rítmica, generan una grata unión entre sonido y color, ya que “el esfuerzo de la expresión, tiene en Góngora constantemente a armonizar los ruidos con los colores” (Reyes, 1996, p. 83). Por tanto, los colores de Góngora son tanto para los ojos, como para los oídos.

Una vez expuesto el valor estético y retórico del color, viene a plantearse la posibilidad de hallar un sentido pictórico en el color gongorino. La poética del cordobés se enmarca en una época donde, el parangón y la hermandad entre ambos artes se sostiene por el *topos* horaciano “*ut pictura poesis*”. La pintura penetra el sentido de la vista, en cambio, la poesía afecta a la vista de la mente. Por eso, Góngora elabora un

léxico y una poética que rivalizan con el lenguaje pictórico en materia cromática. Pues, el poeta con una gama de tópicos figurativos y cromáticos realiza una “pintura que habla” (Canciller, 2012).

En realidad, es una rivalidad y, al mismo tiempo, una conspiración entre el pincel y la pluma de Góngora. Incluso nos atrevemos a decir que, su pluma vence el pincel de la pintura; y cual mejor que el pintor Vicente Carducho para afirmarlo en sus *Diálogos de la pintura* (1633):

Bien se conoce, pues aquí me ha ofrecido a Don Luis de Góngora, en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque a su Polifemo y Soledades parece que vence lo que pinta, y que no es posible que execute otro pincel lo que dibuja su pluma. (Citado en, Villamía, 2012, p. 10)

Llegados hasta aquí, hemos podido vislumbrar en el cromatismo gongorino una esencia estética y un significativo valor retórico, amén de su valor pictórico que compete con el tercer arte. Empero, estos aspectos restringen el papel del color en lo decorativo y ornamental ¿Acaso el cromatismo gongorino carezca de fondo?

#### 4.4 La conceptuosidad del color

Después de haber demostrado el fondo conceptual del gongorismo, sería erróneo pensar que su cromatismo fuera escueto de contenido. Por tanto, el color, igual que el resto del lenguaje gongorino, está dotado de sentido. Según Fernández, (2019, p. 267): “el cromatismo de Góngora es mucho más que un simple ornamento estético, posee un significado superior y profundo; pretende intensificar e individualizar lo auténtico, lo único”.

Dicho lo cual, el cromatismo gongorino no es un mero exorno formal, es más bien, un sistema sígnico complejo con un trasfondo conceptual. Pues “debajo del lujo verbal y colorista de Góngora muchas veces hay una complicación conceptual” (Alonso, 1962, p. 377). Por tanto, bajo la pomposidad de la paleta cromática de Góngora, irisa una red de conexiones conceptuales.

Góngora nos plasma en su poesía un mundo de brillante colorido, bajo el cual centella una compleja agudeza (Alonso, 1962). Esta agudeza combina el valor estético y conceptual del color, para representar aquel mundo imaginado por el poeta. Así pues,

la conceptualización del color permite alejarse de la realidad y sus representaciones monótonas, para “acogerse al mundo de los sueños, extasiándose ante el ilusorio colorido de la belleza perfecta” (Fernández, 2019, p. 267).

El cromatismo gongorino es una vía tácita, aunque vistosa, que colabora en esta huida de la realidad, en aras de retratar un mundo de representaciones extra-atmosféricas. En pureza, Góngora logra fugarse gracias al patrocinio del cultismo. “El cultismo podríamos decir que es el modo de esquivar la palabra desgastada en el comercio idiomático y sustituirla por otra que abre también una ventana sobre un mundo de fantástica coloración: el mundo de la tradición grecolatina” (Alonso, 1967a, p.142).

Ergo, si el cultismo es la ventana que posibilita el alcance al mundo de la fantástica coloración grecolatina, el gongorismo con su condensación cultista y colorista, y el ingenio visivo de su imagen poética, sería un ventanal con vista directa al mundo de la Antigüedad clásica.

Al fin y a la postre, del gongorismo al cromatismo se instaura toda una tradición clasicista, un entramado de técnicas estéticas renacentistas y barrocas, y una red de abstrusas conexiones conceptuales, todos manidos por el ingenio del poeta. Por ende, el gongorismo es un complejo sistema poético, bajo el cual fluye un denso código cromático.

En este capítulo, hemos tratado de rastrear los orígenes del gongorismo, pasando primero por los estilos y modas poéticas de la época pre-gongorina, hasta la época gongorina. Al hacer este breve recorrido, hemos podido situar la poesía de Góngora en una época donde se da primacía al latín, y a la *imitatio compuesta* de los grandes maestros grecolatinos. En este contexto se desarrolla el gongorismo, como una manifestación particular y excesiva del Cultismo, que culmina en el *Polifemo* y las *Soledades*. La recepción de esta poética se tachó desde el inicio de “oscura”, empero hemos podido comprobar que esta oscuridad tiene utilidad deleitosa e intelectual.

Una vez desentrañados los rasgos del gongorismo, hemos podido vislumbrar los mecanismos de su cromatismo, considerando primero, la “imagen poética” de Góngora, que según Lorca representa un mundo aparte. En cuanto al color, Góngora nos ofrece una poesía abigarrada de referencias cromáticas, que hallan mayor exaltación en el *Polifemo* y las *Soledades*. Al estudiar el cromatismo gongorino hemos allegado a la conclusión siguiente: el color tiene un valor poético, retórico, estético y conceptual en la poesía gongorina. Se trata pues, de una estrategia poética que contribuye en plasmar ese mundo particular de Góngora. Ahora ya ha llegado el momento de franquear el mundo colorido del *Polifemo* y las *Soledades* para descubrir los misterios que encubren.

## **SEGUNDA PARTE**

**PRIMER CAPÍTULO: LA  
ENTROPÍA DEL COLOR EN LA  
*FÁBULA DE POLIFEMO Y  
GALATEA***

*In nova fert animus mut  
atas dicere formas corpora*<sup>83</sup>

Publio Ovidio Nasón.

En este capítulo analizamos la entropía de los colores en la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*. La Fábula cuenta con 63 octavas, y en nuestro análisis hemos seleccionado las octavas con mayor sugestión cromática y semiológica, siguiendo el orden narrativo de la fábula.

### **1 Dedicatoria al Conde de Niebla: cromatismo auroral**

En la poesía siglodorista era costumbre dedicar una obra de mayor empeño a un noble. Junto al autor, el dedicatario actuaba como un miembro intrínseco de la obra, y en algunos casos patrocinaba su transmisión (Güell, 2009). Góngora elige la figura de Manuel Alonso de Guzmán y Silva, nombrado Conde de Niebla<sup>84</sup>, como dedicatario de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* (1612).

A parte de estar motivada esta dedicatoria por alguna merced económica, o alguna posible mediación para allanar el camino del poeta hacia el aula del Rey (Cárdenas, 2009a), Góngora enlaza la dedicatoria con el contenido diegético de la obra, de modo que la dedicatoria sirva de vía de acceso al poema.

---

<sup>83</sup> Traducción de Ana Pérez Vega: Me lleva el ánimo a decir las mutadas formas a nuevos cuerpos. En Ovidio Nasón, (1982) *Metamorfosis*, Barcelona: Editorial Bruguera, p. 17.

<sup>84</sup> Es un descendiente de una poderosa prole andaluza. De joven, mostraba un gran interés por los libros, la lectura de los clásicos siempre le aficionaba, además de su afán por la caza; es conocedor del mundo rústico y perfecto cortesano, o sea, es la persona que mejor encarna la figura del lector docto. Es innegable el patronazgo literario que brindó este culto miembro de la casa de Guzmán a unos poetas de su entorno, especialmente Góngora, quien tuvo una importante relación con el mecenazgo de esta potentada familia. Sobre la relación de este Conde con el poeta véase, Cárdenas, J. P. (2009a). “Góngora y el Conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo”. *Criticón*, 99-146.

En un lugar de Huelva, entre las marismas y la campiña del condado de Niebla, allí se estrena la dedicatoria. Entregado el Conde al ocio de la caza, Góngora solicita su atención con un tono humilde y grandilocuente para que escuche, en silente apacibilidad y sonora poeticidad, la historia milenaria del cíclope Polifemo y la ninfa Galatea:

Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía / - ¡Oh excelso conde! -, en las purpúreas horas/ que es rosas la alba y rosicler el día, / ahora que de luz tu Niebla doras, / escucha, al son de la zampoña mía, / si ya los muros no te ven, de Huelva, / peinar el viento, fatigar la selva. (vv. 1-8) (Alonso, 1967b, p. 13)<sup>85</sup>

La dedicatoria inicia con un aparente desorden sintáctico al separar el demostrativo “Estas” de su sustantivo “rimas sonoras”. También, la anteposición de la oración de relativo “que me dictó”, que demora la aparición de su sustantivo “Talía”<sup>86</sup>; todos estos giros sintácticos formulan un intrincado hipérbaton que provoca desorden y suspende la comprensión. Según observa Dámaso Alonso (1982), Góngora se sirve de esta suspensión para introducir uno de sus pequeños cosmos lumínicos: la Aurora.

Inspirado por Talía, el poeta escribe sus sonoras rimas en las “purpúreas horas” del día. Es un momento auroral descrito mediante el color floral de la púrpura que tiñe los celajes matinales. Detrás de esta precisión cromática-temporal, Góngora rescata una creencia de la Antigüedad clásica que consideraba las horas del amanecer, como las más puras y las más propicias para la inspiración y la creación (Pellicer, 1630).

Al rojo paso de la Aurora, las cándidas luces del alba se colorean de rosa. En el horizonte se vislumbra un encendido encarnado que Góngora lo representa mediante la perífrasis cromática: “que es rosas la alba y rosicler el día” (v. 4). Las rosas junto al rosicler<sup>87</sup> aluden a la Aurora<sup>88</sup>, que esparce flores para anunciar el día. Las “púrpuras” y las “rosas” condensan una luz rojiza que pronto se despuntará en luz solar.

---

<sup>85</sup> La *Fábula de Polifemo y Galatea* se cita en adelante de la quinta edición de Dámaso Alonso. (1967b): *Góngora y el “Polifemo” III*. Madrid: Gredos.

<sup>86</sup> Musa de la agricultura que cultiva la tierra, pero también cultiva el ingenio del poeta con estilo limado, aunque se tratase de un tema rústico. De allí se entiende el porqué del afirmativo “culto sí, aunque bucólica”.

<sup>87</sup> Como su nombre lo indica, es un color rosa claro. En el diccionario de la RAE, *rosicler* es un adjetivo poético que se define como “color rosa claro de la aurora”. Empero, este color en el siglo XVII no tenía este valor significativo. Según los comentaristas contemporáneos a Góngora, “rosicler” es un rojo claro y encendido no relacionado con los colores del amanecer. Véase Alonso, D. (1967b): *Góngora y el “Polifemo” III*. Madrid: Gredos. p.41.

<sup>88</sup> Diosa del amanecer, que solía esparcir “rosas” y flores cada madrugada, para anunciar la llegada del Sol.

“Ahora que de luz tu Niebla doras” (v.5). En este verso, el poeta juega con el nombre del Conde, aprovechando la coincidencia semántica de la expresión “Niebla”, que se refiere al topónimo Niebla (no lejos de Huelva), donde está el condado del Conde; y al mismo tiempo, alude a la “niebla” fenómeno atmosférico. Mediante este juego semántico, Góngora compara al Conde con el Sol que dora con sus rayos tanto la niebla del cielo, como la Niebla de su condado.

La vinculación del Conde de Niebla con el Sol corresponde a las estimaciones de la época. A la sazón, el sol era símbolo del gobierno prudente, y los vasallos consideraban a su gobernante como un sol que les daba luz y vida, según explica Pellicer (1630). Así pues, el Conde al dorar la niebla ostenta su poder y soberanía sobre este condado de Huelva.

Según se constata, bajo esta primorosa comparación del Conde-Sol, existe una red de correspondencias cromáticas que Góngora logra enlazar conceptualmente. Primero, Góngora matiza los colores del amanecer, a saber, *purpúreas, rosas y rosicler*, para formular una masa de luz roja, que con la aparición del Conde se convierte en luz dorada. Este rojo auroral antecede, naturalmente, la salida del Sol o, mejor dicho, la salida del Conde para cazar. Esta transición cromática entre la Aurora y el Sol se hace posible mediante el concepto “Niebla”, este encierra unos contenidos semiológicos de unas paradigmáticas distintas:

*Tabla 1 las connotaciones del concepto “Niebla”.*

Plano de la expresión (E)	Paradigmáticas
Plano del contenido (c)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- atmosférica (C1)</li> <li>- toponímica (C2)</li> <li>- antroponímica (C3)</li> <li>- poder (C4)</li> </ul>

Por lo tanto, la “Niebla” constituye una entropía de connotaciones donde están relacionados unos contenidos de diferentes paradigmáticas. Este desorden polisémico

en torno a la niebla designa el nombre del Conde, el lugar de su condado y al dorarse con la luz del Sol describe al Conde saliendo para cazar en las *purpúreas horas* del día, y al salir el Conde dora *la Niebla*.

En esta metáfora hay una transición cromática de la bermeja Aurora a la dorada luz del Conde de Niebla. No se trata simplemente de pintar los colores del amanecer, sino de representar un momento de transición. Esta transición rige toda la dedicatoria. Pues, una vez despuntado el Sol-Conde, Góngora le pide que interrumpa la caza para escuchar esas sonoras rimas “al son de la zampoña” (v.6). Después, Góngora en la segunda estrofa, pide sigilo y quietud a los animales de caza. Por último, en la tercera estrofa, se da tregua al ejercicio de caza. En este momento el Conde queda bajo un dosel augusto que corresponde a su alteza. Allí, el Conde escucha con “ocio atento, silencio dulce” (v.22, p. 14), la fábula de Polifemo y Galatea.

Por ende, la dedicatoria encierra una tensión lumínica de una purpurina luz que blandamente se derrama en una luz solar. Luego una tensión, entre ruido y silencio, caza y reposo. Todo se presenta bajo un estado de mutación. En fin, la dedicatoria es un preludeo a un mundo en transición (Poppenberg, 2015).

## 2 Sicilia bajo el reflejo de una dudosa mitología

Tumbada sobre una esfera turquesada, la Trinacria<sup>89</sup> sus miembros extendía en el agua mediterránea. De tres cabos la isla está circundada, en el este Mesina casi besando a Calabria, Paquino en el sur-este apuntando a Grecia, y en el sur-oeste el Lilibeo casi dando la mano a África. Esta es la ubicación triangular de Sicilia.

Sicilia isla de la poesía y de la mitología, donde el mar ofrecía un inmenso espectáculo de versería, allí se estrena la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “Donde espumoso el mar siciliano/ el pie argenta de plata al Lilibeo” (vv. 25-26, estrf.4). En

---

<sup>89</sup> Trinacria es el nombre que dieron los griegos a Sicilia por tener sus extremidades una forma triangular, cuya base está en Trapani en el oeste, Mesina en el este y en la cúspide está Paquino. Esta posición triangular está simbolizada en el centro de la bandera siciliana, por una variante de trisquel, cuyas extremidades constan de tres piernas flexionadas. Véase, Rousselot, J. (1963). *Sicile*. Rencontre: Berne, pp. 9-10.

estos versos, Góngora proyecta el mar siciliano de espuma rebatiendo. La espuma acuciosa y copiosa blanquea toda la orilla y al pisotear el pie del Lilibeo<sup>90</sup> lo calza de brillante plata.

Según Pellicer (1630), la espuma es una infalible señal sobre la furia del mar. Cuando la airada altamar se embravece, sus olas alteradas arrastran sobre sus espaldas una masa espumeante que ensaya ira y furor. A parte de ser esta interpretación, tan evidente como natural, es una pista que nos remonta a la Antigüedad clásica. A la sazón, se consideraba el mar como la morada de deidades y de criaturas de naturaleza híbrida o monstruosa, cuya fuerza y furor, se manifestaba mediante la espuma.

En el repertorio mitológico se conservan diversas criaturas y divinidades relacionadas con la espuma, la más destacada es Venus<sup>91</sup> (López, 2008). En general, la espuma venusina representa la ira o la fuerza erótica y fertilizante de la generación. Góngora al plasmarnos este mar siciliano rebosante de espuma, no está reproduciendo el nacimiento de Venus, sino más bien evocando la “espuma” como referente mítico de “regeneración” y de poder fecundativo de aquel mundo primitivo.

Ahora bien, cuando el oleaje espumeante se rompe contra el pie del monte lo “argenta de plata al Lilibeo” (v.26), el color blanco de la espuma torna en plata. La expresión “argentar de plata” no es un pleonasma, sino una frase provincial de Andalucía<sup>92</sup>, que Góngora utiliza aquí para describir el pie del monte Lilibeo, que se argenta de plata como si fuera un calzado. Góngora juega ingeniosamente con el concepto “pie”, para retratar este deslizamiento cromático del blanco a la plata. La plata

---

<sup>90</sup> Fue una ciudad en el extremo oeste de Sicilia, actualmente se llama Cabo Beo. Es una de las extremidades del trisquel isleño más cercano a África.

<sup>91</sup> Según cuenta la leyenda, Crono castró los órganos genitales de Urano y los arrojó al mar, estos vagaban flotando largo tiempo hasta convertirse en una blanca espuma, y de esta espuma nació Venus (Afrodita) diosa del amor. Otra leyenda relacionada con Saturno, cuenta que él se reveló contra su padre Celio y le cortó los vasos genitales que cayeron en el mar generando espuma. Se dice que la hoz con que cortó, cayó en el mar de Sicilia, según cuenta Alonso Fernández de Madrigal en su libro *Sobre los dioses de los gentiles* (1507).

<sup>92</sup> Argénteo en latín *argentum*, sinónimo de “plata”. Argentar significa “platear”, o dar brillo metálico. También existe la expresión “platear de plata” y “dorar de oro” o incluso “argentar de oro”. Según Pellicer en la región de Andalucía, era muy frecuente argentar de plata los zapatos, sobre todo los borceguíes en la región de Córdoba. Véase, Pellicer, J. (1630). *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Imprenta Real, pp. 35-36.

es un color que pertenece al campo cromático del blanco. No obstante, en esta matización del blanco-argénteo Góngora inserta una abstrusa connotación.

Según observa Cancelliere (2006) la espuma blanca, como elemento de regeneración, refleja la luz del Alba; mientras que la plata refleja el color astral de la Luna. Según la autora, el contraste blanco-argénteo refleja un momento de suspensión entre la noche y el día, momento donde surge la vida, en efecto, “los primeros versos de la «fábula» evocan precisamente un alba cosmogónica de la que nace la vida, representada por el líquido elemento” (Cancelliere, 2006, p.30).

Sin duda, la hipótesis del *Alba cosmogónica* de Cancelliere es una exegesis insoslayable. Decir que la espuma blanca tornada en argénteo connota el nacimiento del Cosmos a la hora del alba es una interpretación que no podemos relegar. En efecto, Góngora nos ubica en un tiempo no cronológico. No obstante, Góngora al evocar la blancura de la espuma<sup>93</sup>, no significa forzosamente que nos está describiendo un episodio mítico de la generación del Cosmos.

Nos inclinamos a pensar que, la blancura de la espuma como connotación de la “generación” y de la “vida” se torna en color argénteo para representar un estado de transición. En pureza, la blancura de la espuma torna en plata argénteo nada más al rozar el pie del Lilibeo. Lo cual significa que es imprescindible detenerse ante la sugestión cromática de este monte, para poder explicar luego la abstrusa connotación que encierra el contraste blanco-plata.

En la palabra Lilibeo —sinécdoque de Sicilia—hay un trasfondo fonético que rima con el fondo cromático. Según observa Dámaso Alonso, la palabra está compuesta por una sabia gradación de vocales claras (i-e-o). Dicha claridad vocálica es complementaria a aquella claridad tónica, como bien lo arguye Alonso (1967b, p. 56): “se diría una sensación de blanca espuma o de plata, completada por la palabra *Lilibeo* (con su reiteración silábica como si sugiriera lilio)”.

---

<sup>93</sup> Huelga subrayar que, conforme a la *Cosmogonía* de Hesíodo, Urano fecundó el mar con su líquido seminal, que se convirtió en impetuosas olas y así en espuma. Es un suceso que relata los orígenes del Mundo.

A esta ambiciosa interpretación Nadine Ly (1997) agrega otra de igual importancia. Según observa la autora, en la palabra *Lilibeo* hay una posible paronimia con el *lilio bello*, de modo que el juego rítmico se complementa con el doble juego lumínico de “argenta de plata”. O sea, el retroflejo consonántico del *Lilibeo* resalta el esplendor lumínico de la espuma plateada. Además, debajo de esta alusión floral al *lilio bello*, hay una tímida connotación a la blancura y la belleza. Por tanto, ritmo y color parecen conjugarse armoniosamente.

La blancura y la belleza de este monte no se refieren al lugar únicamente, sino que están relacionadas con Galatea, dado que ella es una figura emblemática de la belleza y de la blancura. Pues, el *lilo* blanco es uno de los calificativos de blancura de la ninfa, además de ser *bello*. De hecho, Góngora al abrir la Fábula mediante estas sugerencias de blancura, a saber, la “espuma” y el “Lilibeo”, parece que concibe una entrópica connotación sobre Galatea. De momento no se puede afirmar dicha interpretación, pero la revisaremos en el momento correspondiente.

Sabiendo ahora que en la palabra *Lilibeo* hay una sugestión cromática de blanco, habría que preguntarse ¿por qué la espuma torna en argétea al rozar el pie de este monte? Del blanco a la plata la tonalidad cromática baja, y esto nada más al aludir a Vulcano y Tifeo, dos leyendas míticas ubicadas en Sicilia: “(bóveda o de las fraguas de Vulcano, / o tumba de los huesos de Tifeo)” (vv. 27-28). La ubicación dudosa de las herrerías de Vulcano<sup>94</sup> y la sepultura de Tifeo<sup>95</sup> ha sido objeto de muchas polémicas y discordias entre los poetas clásicos y siglodoristas. Empero, a Góngora no le interesa mucho la precisión geográfica, sino “las virtudes eufóricas del topónimo o la posibilidad de aprovechar las localizaciones divergentes de la poesía grecolatina para construir una

---

<sup>94</sup> Es una divinidad romana del fuego, representada como un herrero sobrenatural, forjando en una caverna subterránea. Casi siempre se ha identificado Vulcano con otras figuras maléficas tales como Hefesto (Grimal, 1979).

<sup>95</sup> Tifeo o Tifón, es un ser monstruoso, hijo menor de Gea y Tártaro, o bien, hijo de Hera y Crono según otra versión. Tifeo es uno de los gigantes que se rebelaron contra Zeus. Empero, este último lo derrotó, lanzando sobre él el monte del Etna, de allí se dice que fue sepultado debajo de este monte, y que las llamas que salieran de él, serían el vómito de este monstruo. Sobre estos personajes consúltese, Grimal, P. (1979). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

de sus típicas *diaporesis*<sup>96</sup> en un perfecto «sistema de correlativo dual» (Micó, 2015, p. 206).

Al confrontar Vulcano con Tifeo, Góngora esboza una de sus habituales correlaciones bimembres de tipo “o A, o B”<sup>97</sup>; es decir, este monte es o fragua de Vulcano, o tumba de Tifeo. Se trata pues, de un sistema dual que presenta un desarrollo paralelístico de tres elementos, según los representa Alonso (1967b, p. 54):

1. <sup>a</sup> Dualidad: *Bóveda – fraguas – Vulcano*
2. <sup>b</sup> Dualidad: *tumba – huesos – Tifeo.*

Según Cuesta la *bóveda* significa: “cueva que está debajo de las capillas donde tienen su entierro los señores” (sf, fol. 293 v.). Dicha significación está en perfecta correlación con tumba. Del mismo modo se enlazan las fraguas con los huesos, ya que ambos se hallan en un lugar subterráneo. Y así continúa la correlación confrontando, simétricamente, Vulcano con Tifeo.

Continúa, hiperbáticamente, esta correlación así: “pálidas señas cenizoso un llano, / —cuando no del sacrílego deseo—/ del duro oficio da.” (vv. 29-31). La confusión sintáctica contribuye a resaltar la imprecisión topológica de estas leyendas mitológicas. Por eso, hace falta reordenarla para poder analizarla: cerca del Etna, allí donde un llano cenizoso da pálidas señas, si no del sacrílego deseo de Tifeo (por intentar escalar el cielo), da señas pálidas del duro oficio de Vulcano (por su dureza en forjar el hierro). Para atar mejor estos cabos hace falta recurrir, otra vez, a la ordenación planteada por Dámaso Alonso (1967b, p. 53):

1. <sup>a</sup> Dualidad: Vulcano (A<sub>1</sub>) Tifeo (A<sub>2</sub>)
2. <sup>b</sup> Dualidad: *duro oficio* (B<sub>1</sub>) *sacrílego deseo* (B<sub>2</sub>)

Mediante esta correlación, Góngora nos deja dudar entre cuál de los dos pertenecen estas “pálidas señas”, serían las reliquias del cuerpo de Tifeo (B), por haber sido abrasado por los rayos de Zeus; o las de Vulcano (A), por su oficio de herrero. Así

---

<sup>96</sup> Es una figura retórica que expresa duda y perplejidad.

<sup>97</sup> Sobre la correlación poética de Góngora, véase Alonso, D. (1982): *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, pp.222-247.

pues, las “pálidas señas” son a su vez una suerte de ‘duda cromática’, ya que el palor, o sea el no color, es un indicio de que estas señas son difíciles de rastrearse y de percibirse. De hecho, la palidez, contribuye a resaltar esa “duda mitológica”. Aparte de connotar la duda, el palor es el color más apropiado para describir a un cadáver, en este caso sería el cadáver de Tifeo. De hecho, las “pálidas señas” serían una fuerte connotación de muerte (Parker, 1977).

Por consiguiente, lo pálido y lo cinéreo son un presagio de mal augurio. El color mediante el cual Góngora alude a estas leyendas se atribuye a la muerte. De hecho, estas señas pálidas se oponen a aquella blanca espuma de las orillas. Si la espuma connota regeneración y vida, en cambio, la palidez de la fragua de Vulcano y la tumba de Tifeo son una connotación agorera de muerte. De allí se entiende, por qué la espuma torna en argéntea nada más al chocarse contra el monte, donde se supone que están soterrados Vulcano y/o Tifeo.

Las cenizas y las pálidas señas de los sofocantes subsuelos de Vulcano y Tifeo exhalan un aliento agorero que nos encamina hacia la caverna de Polifemo. La luz se va amenorando, la crecida tenebrista va aumentando, y en la lava de las palabras se asciende a un antifaz tétrico y roquero. Allí en la cúspide del monte, irrumpe una gruta rupestre donde habita el fiero Gigante: “Allí una alta roca/ mordaza es una gruta, de su boca” (vv. 31-32).

Góngora nos describe la gruta como una boca tapada con una alta roca. De allí se entiende que, el poeta insiste sobre el aspecto lúgubre y espeluznante de la morada del Gigante. Y para más atrocidad, Góngora tapa la boca de la gruta con un peñasco que sirve de mordaza. Es una ingeniosa metáfora que resalta la aspereza y fealdad del lugar; también sirve para completar la fisionomía de Sicilia del pie del Lilibeo hasta la boca de la gruta de Polifemo.

Del pie a la boca la luz se mengua y se desemboca en una negra gruta. Si reproducimos a cámara lenta esta estrofa, observamos que, Góngora usa una técnica cinética yendo de un plano general (mar) hasta un primer plano (la gruta). Y mientras se van desfilando los planos, los colores se oscurecen (Arrieta, 1999). Hemos aquí un esquema que reproduce este deslizamiento cromático:

Blancura-plateada (1)  $\rightleftharpoons$  Ceniza-pálida (2)  $\longrightarrow$  Negrura cavernosa (3)

Ahora es lícito aseverar que, la dualidad Vulcano-Tifeo, como sugestión cromática de lo pálido-cinéreo, desempeña el papel de un color transitivo, entre la blancura del inicio y la oscuridad del final de la estrofa. Es una suerte de puente que permite la transición de las riberas espumeantes del Lilibeo al mundo lóbrego de la caverna de Polifemo. Este contraste cromático, encierra un flujo entrópico de connotaciones que hemos ordenado en esta tabla:

Tabla 2 el contraste de connotaciones de la octava 4.

Planos connotadores (1): Blancura- plateada	Planos connotadores (2): Ceniza- pálida	Planos connotadores (3): Negrura cavernosa
<i>Espuma generativa</i>	<i>Bóveda y/o tumba degenerativa</i>	Oscuridad grosera
Candor y belleza	Mal augurio	Monstruosidad y fealdad
Vida	Muerte	La Nada

Hay una clara oposición entre los planos connotadores de la luminosidad (1) y aquellos de la oscuridad (3), intermediados por los planos connotadores (2) de lo pálido-cinéreo. Parece que, Góngora desde el inicio nos proyecta a Sicilia como un *claroscuro* subtexto mitológico, donde luz y oscuridad se entrechocan para contrastar unos contenidos connotativos, entrópicamente, opuestos.

### 3 Polifemo y la entropía del Negro

#### 3.1 Caverna polifémica: una oscuridad de fondo

Continúa la estrofa 5 y 6 con una descripción prolija de la caverna polifémica. Esta vez, Góngora amplía el plano de la vista para adentrarnos en los abismos sombríos de la gruta:

Guarnición tosca de este escollo duro/ troncos robustos son, a cuya greña/  
menos luz debe, menos aire puro/ la caverna profunda, que a la peña;/  
caliginoso lecho, el seno obscuro/ ser de la negra noche nos lo enseña/ infame  
turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves. (vv.33-40,  
estrf.5, p.14).

Apenas pisando los umbrales de la gruta, nos acoge una guarnición tosca de arbustos cimentados sobre unos troncos robustos. Esta guarnición de densos árboles adornaba burdamente la entrada de la cueva. Para Salcedo Coronel (1629) la

“guarnición”, cual una tropa vegetal, funciona como un soldado armado de troncos robustos en defensa y vigilancia de la caverna. Esta frondosa arborescencia Góngora la llama “greña”<sup>98</sup>, para describir la cabellera revuelta y despeinada de árboles que rodeaban la entrada de la cueva. Esta greña de arbustos es una eventual hipérbole para connotar la oscuridad y la hermeticidad que provocaba tanta frondosidad.

Una vez adentrados en la profundidad de la caverna, Góngora intensifica la oscuridad con una redundancia adjetival: *caliginoso lecho*, *seno oscuro* y *negra noche*. Estos epítetos arriman densamente la negrura de la caverna. Pues, la expresión *caliginoso* es un cultismo que designa los nubarrones oscuros. En este sentido, la caverna ubicada en el pico del monte se convierte en una densa nube, en cuyo *seno oscuro* se alberga la *negra noche*.

Para colmar este paisaje de tinieblas, una bandada de aves noctívagas corona la caverna: “infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves” (vv.39-40). Por nocturnas aves se puede imaginar al búho, el murciélago o la lechuza, en fin, todo tipo de aves nocturnales. Al calificarlos Góngora de “infame turba”, es para connotar su natura maligna y agorera, amén de resaltar el desorden y la confusión de esta bandada. Por ende, para resaltar el aspecto tétrico y melancólico de la caverna, Góngora hace del triste gemido de las aves una música de fondo, y de su lento vuelo un telón de fondo.

Si desplegamos el contenido semiológico de esta estrofa, podemos repartirlo, de manera subsecuente, en tres principales contenidos:

DESORDEN (C1) → OSCURIDAD (C2) → MELANCOLÍA (C3)

En primero lugar, la sintaxis embrollada de la estrofa refleja el decoro enmarañado de la entrada de la caverna. Hemos aquí un esquema donde recopilamos las

---

<sup>98</sup> Es a los cabellos revueltos y descompuestos que solemos llamar así. Sin embargo, según una antigua creencia, los árboles tenían alma y cuerpo, y para referirse a la copa del árbol se decía cabellos, o incluso “greña”, es decir las plantas tenían cabellos descompuestos o desafeados. Véase Pellicer, J. (1630). *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Imprenta del Reino.

posibles connotaciones del (C1):

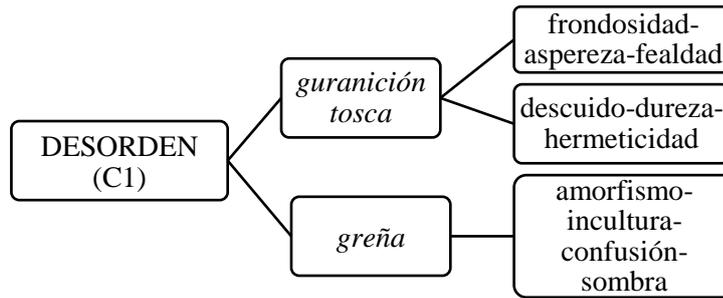


Figura 6: las connotaciones derivadas del C1

Como bien se puede constatar, el DESORDEN no es un mero elemento descriptivo de la caverna, sino también un contenido semiológico que connota el desorden del espacio de Polifemo.

En segundo lugar, nada más al franquear la entrada (desorden), nos abismamos en la OSCURIDAD (C2) de la caverna. El C2 constituye el núcleo sémico de toda la masa estrófica:

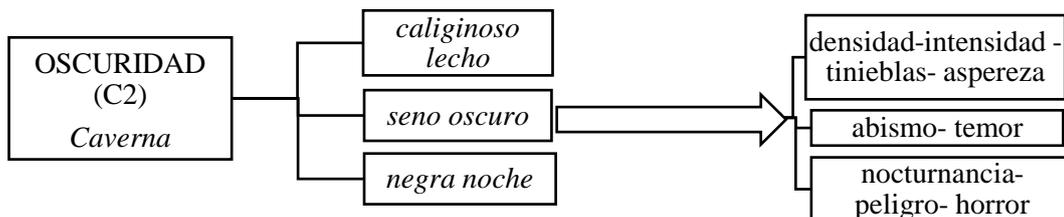


Figura 7: las connotaciones del núcleo sémico del (C2).

Este color condensa una entropía de connotaciones sobre la OSCURIDAD (C2). La densificación cromática del color negro en pocos versos (33-40) tiene una alta carga informacional en cuanto al lugar y a la persona de Polifemo.

Por un lado, esta “caverna profunda”, donde “menos aire” y “menos luz” penetra, nos recuerda la tumba sofocante de Tifeo, y/o la bóveda infernal de Vulcano. La caverna, pues, sería una encarnación metonímica de estos gigantes en la figura de Polifemo. Por otro lado, hacer de la caverna un albergue para la “negra noche” no sirve solo para intensificar la oscuridad, sino para oponer esta negra noche contra aquella “Alba blanca”

de la cuarta estrofa. Es decir, si Sicilia es un mar de albura espumeante, en cambio, la caverna del Gigante es de una tenebrosidad nocturnal.

Por último, MELANCOLÍA (C3) es una consecuencia directa de tanto DESORDEN (C1) y de tanta Oscuridad (C2). Es una sensación que culmina con el gemido triste y el vuelo grave de aquellas aves. En fin, en este verso, observamos una combinación del C1 y del C2 que se desemboca en C3, según exhibimos en este esquema:

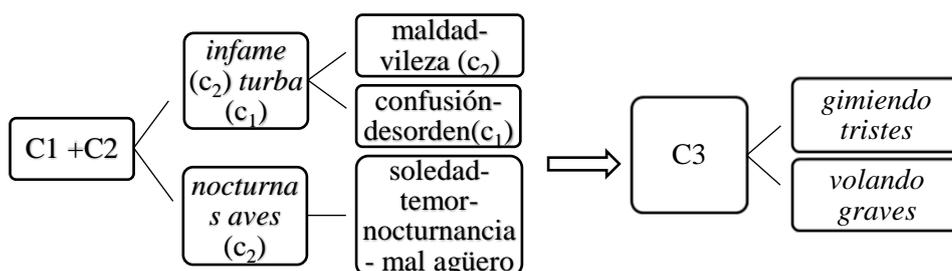


Figura 8: la combinación de los elementos connotadores del C1 y del C2 en C3.

Pasamos ahora a la sexta estrofa, que es una continuación de la quinta, aunque con menos relevancia cromática:

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/ cuanto las cumbres ásperas cabrío, / de los montes, esconde; copia bella/ que un silbo junta y un peñasco sella. (vv.41-48, p.15)

En esta estrofa, los tres contenidos semiológicos de las estrofas anteriores se reiteran, empero con una sutil discrepancia, esta vez el orden se inversa:

MELANCOLÍA (C3) —————> OSCURIDAD (C2) —————> DESORDEN (C1)

En primer lugar, Góngora llamó la gruta boca, y para intensificar la antropomorfización de la caverna, esta vez la llama *bostezo* “formidable de la tierra”. Es un bostezo que el poeta califica de “melancólico vacío”. Góngora después de haber intensificado la oscuridad en la estrofa anterior, en esta estrofa evoca la consecuencia directa de tanta tenebrosidad: la MELANCOLÍA (C3).

Si vislumbramos con lente metafórico este “bostezo” umbrío, veremos a Polifemo como un monstruo somnoliento, según explica Cancelliere (2006). Sin embargo, el “bostezo” no connota solamente la apertura de la cueva o el sueño, este representaría la apertura de la boca de Polifemo, no como un monstruo devorador, sino más bien como un gran melancólico cuya boca grita ira y dolor. Por eso este “bostezo” es una señal de clamor, que analizaremos más adelante.

En segundo lugar, la OSCURIDAD (C2) está siempre presente en la descripción de la caverna, pero con una variación léxica; Góngora llama *albergue umbrío* como sinónimo de *caliginoso lecho* o *seno oscuro*. La umbría resaltaría la melancolía y la soledad de la caverna y la de su dueño. Además, esta forma parte de la identidad monstruosa del Gigante.

Por último, Góngora plasma la descripción caótica de la caverna desde dentro. Pues, si el liminar es una guarnición tosca, entonces su entraña es una *bárbara choza* a la imagen de su dueño (Coronel, 1629). Siendo Polifemo un pastor, la choza le sirve de redil espacioso para encerrar aquella ‘copia bella’ de cabras. En esta imagen hay DESORDEN (C1), es decir; cuando el ganado erra por la sierra formula una masa desordenada, y una vez Polifemo silba se aprisca dentro de la caverna. De esta forma, el melancólico vacío se rellena con la masa amorfa del ganado que embraza la caverna. Se trata pues de “un vacío-lleno, ya como volumen, por lo que será *bárbara choza*, ya como receptáculo de riquezas, de fuerzas vitales; precisamente las cabras, símbolo de los primeros cultos agrestes” (Cancelliere, 2006, p.110).

En este decorado pastoral y a la vez salvaje, resulta curioso observar una ‘copia bella’ de cabras que rellena este ‘melancólico vacío’. Góngora llama bella copia<sup>99</sup> a esta masa de cabras. En buena lógica, en este decorado tétrico no puede haber un rastro de belleza. Dámaso Alonso (1967b) ve en esta ‘copia bella’ una imagen de riqueza y orden. Sin embargo, esta masa amorfa de cabras incluso al apriscarse en la caverna seguiría

---

<sup>99</sup> La palabra copia es un latinismo que designa “abundancia” o “multitud”, según anota Ponce Cárdenas en su edición, Góngora. L. (2021). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, p.207.

formando una masa desordenada<sup>100</sup>. De hecho, la belleza podría representarse más bien en esta mancha de blancura que forma el lanar de cabras.

Para concluir, tanto la estofa 5 como 6 ambas condensan, entrópicamente, en el color negro las connotaciones relacionadas con la caverna y con la figura de Polifemo. Según arguye Cancelliere (2012, p.117): “Esta entropía del Negro, pues, es preciso considerarla como invención original de Góngora, dándose como emblema de toda representación simbólica de la «caverna»”.

### 3.2 Prosopografía de Polifemo

Después de ese pasaje caótico, tenebroso, y melancólico de la caverna, Góngora dedica la octava 7 y 8 a la descripción física de Polifemo. Desde un fondo obviamente oscuro irrumpe su silueta gigantesca: “Un monte era de miembros eminente / este (que, de Neptuno hijo fiero, / de un ojo ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor lucero) / cíclope” (vv.49-52). Góngora evoca primero, la progenie de Polifemo: es hijo de Neptuno. Pues, al usar el calificativo hijo fiero, Góngora parece resaltar la grandeza y la fiereza que heredó de su padre, o sea la del mar según comenta Pellicer (1630).

Siendo Polifemo descendiente de la raza de los cíclopes, el rasgo corporal que lo distingue más es su único ojo. Es un *cíclope*, es decir, un gigante con “Ojo-redondo”<sup>101</sup> en medio de la frente (Cusset, 2011). Sabiendo de buena tinta esta peculiaridad física y etimológica, Góngora presenta una descripción prolija del monóculo, diciendo: “de un ojo ilustra el orbe de su frente” (v.51). O sea, Polifemo con un ojo ilumina el cielo de su frente. Para entender este verso, hace falta detenerse ante las connotaciones de la palabra orbe:

---

<sup>100</sup> Huelga subrayar que, el ganado cabrío se caracteriza por ser saltador de cumbres ásperas, lo cual significa que este altera el orden. Véase, la edición de Ponce Cárdenas, p.207.

<sup>101</sup> Ya en la etimología de su nombre está sellada esa particularidad fisiológica. La palabra *cíclope*, derivada del latín *Cyclops*, y esta del griego *κύκλωψ / kýklôps*, significa: *κύκλος / kýklos* “círculo”, y *ops* significa “ojo”.

Tabla 3 los planos connotadores de la expresión “orbe”

Plano de la expresión (E)	Plano del contenido (C)
Orbe	esfera de un astro
	redondez del círculo
	Cuenca del ojo

Góngora juega con la polisemia del orbe, barajando sus planos connotadores para describir al monóculo Polifemo. Para resaltar la vastedad de su frente, Góngora la iguala a una esfera celeste en cuyo centro orbita su ojo redondo. Asimismo, la voz *orbis* en sentido astronómico, se refiere al disco solar (Góngora, 2021, p.210). Por otra parte, en sentido anatómico, el orbe se refiere al agujero circular de la frente donde está incrustado el ojo (Salcedo, 1629).

Para hiperbolizar la grandeza y la redondez del ojo de Polifemo, Góngora lo compara al Sol<sup>102</sup> diciendo: “émulo casi del mayor lucero” (v.52). Comparar el Ojo con el Sol es una metáfora que viene para completar aquella metáfora anterior. Es decir, si la frente de Polifemo tiene la forma esférica de un orbe celestial, entonces su ojo es émulo<sup>103</sup> casi del Sol estelar. De esta guisa, el poeta realiza una relación conceptual entre orbe-frente y ojo-sol.

Como bien se puede observar, en la descripción del cuerpo polifémico todo está exagerado y agigantado, empero lo que más llama nuestra atención es este ojo-sol, que cual un farol ilumina su inmensa frente, o sea, en el cielo negro de su frente brilla un ojo como un sol reluciente. A primera vista, esta comparación parece incongruente ya que

<sup>102</sup> La comparación del Ojo de Polifemo con el Sol, remonta a las obras clásicas como la *Eneida* y las *Metamorfosis* de Ovidio. Asimismo, en la época pre-gongorina destacamos a Tommaso Stigliani quien usó la misma comparación; y en la época gongorina, en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis Carillo también reaparece este parangón. Góngora reproduce una comparación ampliamente conocida por la tradición literaria. Consultase Vilanova, A. (1957). *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: Revista de Filología española.

<sup>103</sup> *Émulo* es un cultismo, significa imitar o envidar en un mismo arte y ejercicio, también se usa con un sentido positivo para referirse a la emulación en cosas virtuosas. Véase, Coronel, S. (1629). *El Polifemo de Don Luis de Góngora comentado por Don Gracia de Salzedo Coronel*. Madrid: en la Imprenta Real a costa de Domingo Gonçalez, fol, 15v.

la luminosidad del sol no va con la oscuridad de Polifemo. Por tanto, una pregunta apremiante viene a plantearse ¿es oscuro el gigante a pesar del lucero de su frente? De momento dejamos la pregunta pendiente, para resolverla a la luz de estrofas posteriores.

En la estrofa 8 Góngora resalta otro aspecto anómalo y palmario en el cuerpo de Polifemo: la excesiva pilosidad que intensifica su oscuridad. Así que, cabello y barba ambos formulan una envoltura pelosa, que ennegrece horriblemente la catadura del Gigante: “Negro el cabello, imitador undoso/ de las obscuras aguas del Leteo, / al viento que lo peina proceloso, vuela sin orden, pende sin aseo” (vv. 57-60). Para describir la cabellera de Polifemo, a Góngora no le sacia decir que es de color negro, sino que va más allá tiñéndola de las aguas oscuras del río Leteo<sup>104</sup>. A este propósito, Salcedo Coronel comenta lo siguiente: “las aguas de los ríos infernales fean negros y ofcuros; y por el configuiente muy propia la metáfora de nufro poeta”<sup>105</sup> (1629, fol. 16v).

Comparar el cabello con el Leteo es una metáfora dantesca que intensifica la horripilante negrura del Gigante. En este sentido, el color negro como contenido semiológico de la OSCURIDAD (C2) viene para resaltar el aspecto infernal y ctónico de Polifemo. Pues, este cabello “oscuro e infernal” nos recuerda aquel mundo subterráneo y espeluznante de Vulcano y Tifeo (Alonso, 1967b).

Por otra parte, el aspecto desgredado del cabello que el viento proceloso, es decir violento y tempestuoso, lo peina sin orden ni aseo, es una cabellera hirsuta y revuelta, igual que aquella guarnición tosca de arbustos que umbralaban la caverna, y la greña que taponaba la entrada. Así pues “poca diferencia hay entre el cíclope y la entrada de la cueva” (Ramos, 1980, p. 223), ya que ambos resaltan su DESORDEN (C1).

En cuanto a la barba, es una continuación horrorosa de la cabellera: “un torrente es su barba impetuoso, / que (adusto hijo de este Pirineo) / su pecho inunda, o tarde, o mal, o en vano/ surcada aun de los dedos de su mano” (vv.61-64). Para describir la increíble longitud de la barba, Góngora la iguala a un *torrente impetuoso* que emana del

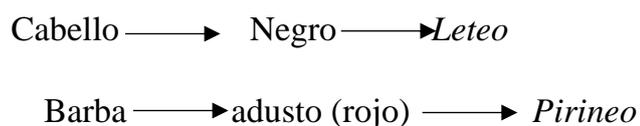
---

<sup>104</sup> Leteo o Lete según la mitología griega es la divinidad Hades, que significa: Olvido. Esta divinidad había dado su nombre al río del Olvido, o sea, río del Leteo situado en los infiernos, allí donde los muertos bebían de sus aguas para olvidar su vida terrestre. Véase Grimial, P. (1979). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, p.315.

<sup>105</sup> Transcripción: las aguas de los ríos infernales sean negros y oscuros; y por el consiguiente muy propia la metáfora de nuestro poeta.

río undoso de su cabello. El color de la barba debe rebuscarse en el étimo de la palabra ‘adusto’ cuyos significados son: quemado, tostado o abrasado. Estos se enlazan con el étimo del Pirineo<sup>106</sup> para connotar fuego. Polifemo es adusto, porque es hijo del monte del fuego.

Por tanto, si el cabello es negro como las tétricas aguas del Leteo, la barba es de color ígneo como las llamas ardientes del Pirineo. Hemos aquí un esquema que representa el cromatismo del hispido Polifemo:



Adusta y pirinea la barba es roja-ígnea. Es un color que resalta el aspecto infernal de Polifemo. Pues, la imagen de esta barba torrente, cual una lava roja que desciende del monte evoca en nuestra mente la hoguera de Vulcano. Por otra parte, esa barba impetuosa es una fuerte connotación sobre la robustez tectónica y el vigor masculino del cuerpo del Gigante. Por ende, el color de esa barba rojiza y ardiente connota “las pasiones desenfundadas, de la violencia, pero también del pleno vigor masculino y generador” (Cancelliere, 2012, p. 117). Por tanto, Leteo y Pirineo ambos reflejan respectivamente al negro y el rojo, y sus connotaciones son una entropía sobre la OSCURIDAD (C2).

Como continuidad de la aspereza y fiereza de Polifemo, Góngora describe en la estrofa 9 la horrenda vestimenta del Gigante: “No la Trinacria en sus montañas, fiera/ armó de crueldad, calzó de viento, / que redima feroz, salve ligera, / su piel manchada de colores ciento” (vv.65-69, p. 16). Es decir, no hay fiera<sup>107</sup> en Sicilia, por tan feroz y veloz que fuese, podría salvar su pellejo una vez apresada en manos de Polifemo. Este,

<sup>106</sup> Es una sierra que amojona la frontera hispano-francesa. Según cuenta la leyenda, un incendio se extendió por todo el monte del Pirineo hasta inundarlo de fuego, de ahí viene el origen de su nombre *Pirineo*, derivado del griego *Pyrs*, que significa “fuego”.

<sup>107</sup> La fiera a la cual se refiere Góngora es un rompecabezas que devanó los sesos de los comentaristas. Pues, según la exegesis de los primeros comentaristas, a saber, José Pellicer, Salcedo Coronel y Andrés Cuesta, la fiera a la cual se refiere Góngora sería el *tigre* puesto que en su descripción se agrupan todos sus atributos: crueldad, ligereza y una piel manchada de cien colores. La misma interpretación adapta Alfonso Reyes (1991, p. 253), aunque en Sicilia no había tigres, se justifica esa incongruencia como una licencia poética. Otro comentarista coetáneo a nuestro siglo, Jesús Ponce Cárdena (2008) postula que esa fiera no es el tigre, sino el *lince*. Sin embargo, nosotros seguimos la interpretación de D. Alonso (1967b), quien plantea que esta alimaña puede ser cualquier clase de fiera.

después de matar las bestias, convierte su “piel manchada de colores ciento” en un pellico.

Polifemo se viste de un pellico abigarrado de pieles de muchos colores. Llama nuestra atención ese número hiperbolizado de “colores ciento”. Según aporta Pellicer (1630) *cien* es un número místico que designa la perfección divinal. Por su parte, Alonso (1967b) ve en este vestido pintado de vistosos colores una nota de belleza. Sin embargo, no coincidimos ni con Pellicer ni con Alonso, ya que Polifemo no representa la perfección ni la belleza, aunque sea menuda. Es más bien una desmesurada coloración que connota el salvajismo de Polifemo al herbar el pellejo de tantas bestias. Aun así, esta vestidura es una seña de cultura ya que representa “la transformación de la barbarie en cultura, sin perder por ello sus atávicos atributos” (Poppenberg, 2015, p. 227).

En definitiva, todas las estrofas que hemos venido analizado son una cadena continua del tema sombrío y áspero del físico y de la personalidad de Polifemo. Empezando por la caverna antro infernal, sus miembros un monte rocoso culminado por un ojo solar, su cabellera y su barba infernal, y para colmo de aspereza la fiereza de su indumentaria. En fin, esta prosopografía de Polifemo es un retablo de entrópica oscuridad que conlleva una unívoca connotación: la MONSTRUOSIDAD.

### 3.3 El zurrón frutal de Polifemo: un engaño colorido

Otro rasgo esencial en la iconografía de Polifemo es su zurrón frutal. En las octavas 10 y 11 Góngora describe con lujo de detalle el color de las frutas que abigarran el zurrón del Gigante. Antes de empezar con el análisis de la décima estrofa, es preciso anotar que la versión actual no es la versión original<sup>108</sup> ya que esta ha sido expurgada por Pedro de Valencia en su misiva censoria.<sup>109</sup> De hecho, la octava ha sido reformulada por Góngora de esta manera:

---

<sup>108</sup> La versión primitiva la conservó, milagrosamente, Pellicer (1630). Esta se rezaba del modo siguiente: “la delicada serba, a quien el heno/ rugas le da en la cuna, la opilada/ camuesa, que el color pierde amarillo/ en tomando el acero del cuchillo”.

<sup>109</sup> En su célebre carta el *Parecer sobre el Polifemo* y las *Soledades*, fechada en 1613, Pedro de Valencia enmienda la versión original de la estrofa 10 por haber usado un tono burlesco en un poema de estilo alto y serio. Góngora en la versión original compara la “camuesa” con las “mujeres opiladas”, estas tenían la tez amarillenta y se curaban con acero. En otros casos, las mujeres, con engaño, se provocaban una amenorrea injiriendo barro para

Cercado es (cuanto más capaz, más lleno) / de la fruta, el zurrón, casi abortada,  
/ que el tardo otoño deja al blando seno/ de la piadosa hierba, encomendada: /  
la serba, a quien le da rugas el heno; / la pera, de quien fue cuna dorada/ la  
rubia paja, — pálida tutora —/ la niega avara, y pródiga la dora. (vv.73-80,  
p.16)

Dentro de la cavidad uterina del zurrón, las frutas fecundadas por el tardío otoño maduran paulatinamente. Embarazado el zurrón de una fruta seronda e inmadura que rebosa de su embocadura casi abortando la fruta prematura. Así, Góngora nos plasma una cornucopia frutal<sup>110</sup> como si fuera repintada de un bodegón (Cancelliere, 2009).

Primero, Góngora menciona la serba que al cogerla inmadura es dura y verde, y al guardarla en el heno se arruga para encarnarse. Segundo, la pera, también inmadura, se acuna en la paja rubia para dorarse. La paja ostenta un cúmulo de referencias al oro, sin embargo, su color rubio torna en macilenta palidez; puesto que, la paja es para la pera “cuna dorada” y al mismo tiempo le es “pálida tutora” (v. 79).

Cromáticamente hablando, la paja es dorada y pálida al mismo tiempo: “la niega avara, y pródiga la dora” (v.80). La doradura es para la madurez, mientras que la palidez connota el rigor y la rigidez de esa paja que, cual una tutora, protege la pera en su temprana edad. La palidez es el color de la tutoría, como bien lo arguye Alonso (1967b, p. 83): “(“pálida” por su color pajizo y porque este tinte conviene a la severidad y rigor de la tutoría)”. Por otra parte, la paja-tutor junta, paradójicamente, el oro de la abundancia con el palor-amarillo de la avaricia; dos tonos que contrastan disímiles contenidos semiológicos, según exhibimos en esta tabla:

---

empalidescerse ya que entonces tener la tez pálida era muy de moda. Sobre la censura de Valencia, véase Reyes, A. (1927). “los textos de Góngora (corrupciones y alteraciones)”. En *Cuestiones gongorinas*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 79-83.

<sup>110</sup> Sobre el tema de la abundancia frutal del zurrón de Polifemo véase, Osuna, R. (1996). *El Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*. Kassel: Edition Reichenberger.

Tabla 4: planos connotadores del contraste cromático de la “paja-tutora”.

Plano de la expresión (E)	Planos connotadores (C)	
Paja-tutora	Palor-Amarillo	Inmadurez- Severidad- rigor- avaricia.
	Oro	Maduración- abundancia.

Ahora nos preguntamos ¿por qué Góngora evoca el palor-amarillo de la avaricia pese a la prodigalidad dorada de la paja? La respuesta se daría, ineludiblemente, al analizar la estrofa siguiente.

En la estrofa 11, Góngora sigue enumerando las frutas del zurrón, matizando el color de cada una: “Erizo es el zurrón, de la castaña, / y (entre el membrillo o verde o datilado) / de la manzana hipócrita, que engaña, / a lo pálido no, a lo arrebolado” (vv. 81-84, p. 16). El zurrón sirve de erizo<sup>111</sup> para guardar la fruta de Polifemo. Allí dentro, la castaña colindaba con el membrillo cuyo color vacilaba entre verde o datilado, o sea, una coloración que nos indica una semiprecoz maduración. En cuanto a la manzana esta por hipócrita engañaba con su color, mostrando lo arrebolado por fuera y ocultando lo pálido por dentro.

Llamar la manzana “hipócrita”, por simular rojez bajo una amarillenta tez, es una imagen tan violenta como inédita. Generalmente, el amarillo se considera el color emblemático de la hipocresía (Huergo, 2006); empero, a diferencia de los habituales hipócritas, la manzana de Polifemo no engaña con lo pálido sino con lo arrebolado. Entre rojo y amarillo la “manzana” envuelve una entropía de sentidos. Según Pellicer (1630) con el rojo la manzana parece sana por fuera, pero por dentro está pálida y podrida. Por su parte, Dámaso Alonso (1962) observa en esta manzana un chiste conceptual mediante el cual, Góngora pretende comparar la palidez de las manzanas con las damitas opiladas.<sup>112</sup> La manzana pues, sería una parodia viciosa sobre las mujeres que aparentan

<sup>111</sup> Según el *DRAE*, “erizo” es un animal frugívoro, que tiene la piel sembrada de púas. También se dice erizo a la corteza espinosa en que se crían las castañas y otras frutas. Pues, el poeta aprovecha la coincidencia de esta polisemia para describir el aspecto punzante del zurrón, y al mismo tiempo para indicarnos que era como una corteza que protegía la fruta.

<sup>112</sup>Recordamos que la burla de la opilación de las “camuesas opiladas”, fue censurada por Pedro de Valencia en la versión original de la estrofa 10. *Vide supra*, notas 25 y 26.

amenorrea. De hecho, el rojo es un disfraz, pero el amarillo es el envés que delata la hipocresía de la manzana.

Por último, Góngora menciona la encina<sup>113</sup> como metonimia del fruto de la bellota: “y, de la encina (honor de la montaña, / que pabellón al siglo fue dorado) / el tributo, alimento, aunque grosero, / del mejor mundo, del candor primero” (vv. 85-88). Aunque la bellota es un fruto grosero, pero este proviene “del mejor mundo, del candor primero” (v. 88). Mediante este fruto, Góngora nos remonta a una mítica Edad de Oro, donde la candidez connotaba la sencillez, la inocencia y la pureza de los mortales en aquellos tiempos inmemoriales.

Sin embargo, si esa cornucopia frutal dimana de una Edad de Oro donde reinaba la abundancia y la ingenuidad ¿es posible haber en ella avaricia e hipocresía? Lo dudamos mucho. En puridad, la fruta del zurrón brota de “una naturaleza alegórica y sembrada de vicios que tienen poco que ver con el mito de la Edad de Oro” (Huergo, 2006, p. 191). En palabras de Huergo, las frutas del zurrón representan una desfiguración de la Edad de Oro. Sería más bien, una alusión a una edad engañosa tal como el Barroco.

La oposición entre una mítica Edad de Oro y un tramposo Barroco se puede vislumbrar mediante aquel contraste cromático entre lo dorado y lo pálido, colores predominantes en el zurrón de Polifemo. Pues, bajo este contraste cromático, hay un flujo entrópico de connotaciones que se confrontan. Es decir; cuando la encina connota la abundancia e ingenuidad de la Edad dorada. En cambio, la pálida paja dora con avaricia la pera. Y la roja manzana solapa con hipocresía su pálida esencia. Así pues, lo dorado se opone a lo pálido-amarillo para confrontar el desfase de dos épocas, diametralmente, opuestas: la Edad del Oro Vs el Barroco.

---

<sup>113</sup> La *encina* se arraiga a una vetusta simbología cuyas raíces se ensanchan hasta la mitología griega. Se considera árbol sagrado ya que a Júpiter fue consagrado. Amén de ser el atributo vegetal más representativo de la Edad de Oro dado que es el primer arbusto de la primera edad del mundo.

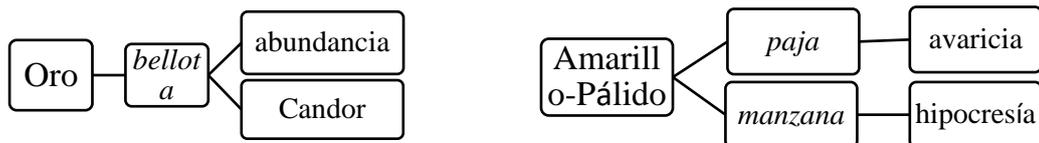


Figura 9: la opción de connotaciones del contraste amarillo-pálido.

Como bien se puede observar, este contraste cromático no es una mera coloración que nos indica la maduración de la fruta, sino encierra una entropía de connotaciones cuya desordenada polisemia nos lleva a contrastar la abundancia y el candor de la Edad del Oro frente a la avaricia e hipocresía del Barraco.

Ahora ya se puede decir que, no todo lo que es de oro brilla en el zurrón de Polifemo ya que lo dorado torna en color pálido. Dicho de otro modo: el color de las frutas no es lo que aparenta. Parfraseando a Alonso (1962), el zurrón representa el triunfo de una metafísica del engaño y una epistemología de la desconfianza. Por tanto, los colores del zurrón representan un “engaño colorido” típicamente Barroco.

#### 4 Galatea y la entropía del Blanco

##### 4.1 Luminosidad de fondo

Tras el tenebrismo de la caverna y la lobreguez espantosa de la fisionomía de Polifemo, irrumpe la figura de Galatea con blancura reluciente, marcando un violento contraste. Góngora debuta la estrofa 13, evocando primero la ascendencia de Galatea: “Ninfa, de Doris hija, la más bella, / adora, que vio el reino de la espuma” (vv.97-98, p.17). Hija de una oceánida, Galatea es la ninfa marina la más bella del reino de la espuma. La espuma es una sinécdoque al reino de Neptuno, del cual procede la progenie de Galatea. No obstante, la espuma funciona también como sinécdoque sobre la blancura de la piel de Galatea ya que la ninfa ha sido siempre identificada con la espuma del mar; dado que, la espuma se vincula con el apelativo de la ninfa (Waisbein, 2012).

Para resaltar la belleza de Galatea, Góngora dice: “Galatea es su nombre, y dulce en ella/ el terno de Venus de sus Gracias suma” (vv.99-100). En Galatea están

sintetizadas las tres Gracias<sup>114</sup> venusinas. El parangón entre la ninfa y Venus se establece en esta estrofa y se desarrolla a lo largo del poema. Empero, antes de focalizarnos sobre este símil, es preciso detenerse ante el nombre de Galatea.

En la raigambre etimológica del nombre de la ninfa hay una significativa sugestión cromática. Galatea del griego *Γαλάτεια* estira su raíz de la palabra *γάλα* es decir “leche”. Galatea pues, es “blanca como la leche”. La leche resalta la blancura, amén de la frescura, la suavidad y la dulzura de la ninfa (Labastida, 2006).

A partir de esta raíz, Enrica Cancelliere (2006) escrudina más en el étimo del nombre de Galatea, y halla en la raíz *gal* una resonancia de la palabra Galaxia. De allí, la autora observa en la “leche” una representación simbólica y figurativa de la “leche galáctica”, o sea, Galatea es blanca como la Vía Láctea. Por tanto, la ninfa “blanca como la leche, es imagen de los astros lejanos y lacticinosos sobre la bóveda oscura de la noche” (Cancelliere, 2006, p.73).

Como continuidad de esta metáfora cósmica, Góngora compara los ojos de Galatea con las estrellas: “Son una y otra luminosa estrella” (v.101). En el canon de belleza petrarquista, era muy frecuente comparar los ojos de una dama con las estrellas, empero, Góngora no se contenta de reproducir esta metáfora convencional, sino que concibe otra aún más compleja: “lucientes ojos de su blanca pluma” (v.102). Esta vez, los ojos ya no son estrellas, sino que las estrellas son ojos lucientes engastados sobre la plumífera piel de Galatea.

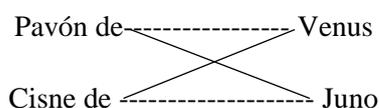
La antedicha metáfora se embrolla más cuando el poeta describe a Galatea así: “si roca de cristal no es de Neptuno” (v.103), Góngora sin abandonar la sinécdoque de la espuma, esta vez la repite mediante la roca de cristal. Pues, Galatea es tan blanca como la espuma, y tan transparente como el cristal.

Ahora bien, si Galatea no es roca de cristal, “pavón de Venus es, cisne de Juno” (vv.103-104). Góngora nos deja perplejos entre si Galatea es un pavón de Venus y/o

---

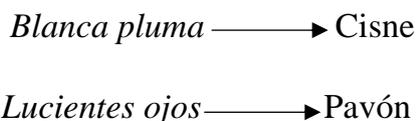
<sup>114</sup> También denominadas *Cáritas*. Se representan generalmente como tres hermanas llamadas Eufrosine, Talía y Aglae; son divinidades de la belleza y suelen acompañar a Venus. Sobre estos personajes míticos, véase, Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología*. Barcelona: Paidós, p.87.

cisne de Juno.<sup>115</sup> En este verso, hay un aparente desorden bajo el cual hay una abstrusa red conceptual que es preciso diseccionarla por partes. Para ello, es de vital importancia esquematizar este desorden del siguiente modo:



*Figura 10: trueque de atributos Venus-Juno.*

Para empezar, es consabido que el cisne es el ave de Venus mientras que el pavón es de Juno. Aun así, Góngora trueca, intencionadamente, los atributos de estas Diosas para efigiar a Galatea así: “Galatea puede asimilarse al cisne por su blancura y a un pavo real por tener ojos en su plumaje” (Micó, 2015, p.223). Dicho de otro modo, los ojos del plumaje del pavón se abren sobre la blanca pluma del cisne para retratar, de un golpe, los “ojos” brillantes y la blanca “piel” de Galatea. De esta forma, cisne y pavón intercambian sus cualidades cromáticas de modo que, si los ponemos en orden el resultado sería:



Ahora bien, esta hipálage doble provoca un desorden en el orden lógico y una entropía de orden semiológica. Si Góngora trueca las aves de Venus y Juno no es solo para representar la plumífera piel de Galatea y sus ojos relucientes, sino más bien para insertar una carga informacional a través de sus cualidades cromáticas.

Para ello es preciso indagar su contenido simbólico. Enrica Cancelliere (2006) elaboró un análisis pormenorizado sobre la simbología de estas aves. Recopilamos aquí sus principales connotaciones. Según advierte Cancelliere, tanto el cisne como el pavón tienen un valor cósmico. El primero, simboliza el eterno femenino y, su blanca pluma es símbolo de desnudez. En cuanto a su cuello serpentino es un puente místico que

---

<sup>115</sup> Es una típica bimebración gongorina de tipo: si no A, B. Pues, la A no es una negación de la B sino ambas son afirmativas. Sobre este tipo de bimebración, véase Dámaso Alonso, (1982). *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, pp.117-222.

conduce hacia la Vía Láctea. El segundo, el pavón “animal de los cien ojos”<sup>116</sup>, su cola abierta representa un firmamento estrellado, mientras que su cola en rueda es un símbolo cíclico que representa el día y la noche, el cielo y la tierra, el inicio y el fin, el nacimiento y la muerte.

De hecho, el pavón no dota a Galatea de luminosidad visiva únicamente, sino que es un símbolo de Regeneración Cósmica. Tampoco el cisne sirve, solamente, para resaltar la blancura de su piel, sino que representa a Galatea como absoluto ser cósmico, según examina Cancelliere (2006).

En cada sugestión cromática de esta estrofa, observamos una saturación monocromática del blanco. El poeta traba una red de metáforas para alegorizar la blancura y la luminosidad de la ninfa, culminando por una hipálage entre los atributos de Venus y Juno. Debajo de este registro retórico hay una entropía de connotaciones en torno al color blanco.

Empezando por la “espuma” apelativo que evoca el origen marino de la ninfa. Siendo una masa airosa y burbujeada la espuma connota la fugacidad de Galatea. De igual modo, la “roca de cristal” reitera su descendencia del reinado de Neptuno y, connota la dureza y la frialdad de Galatea por ser inflexible y desdeñosa hacia sus enamorados (Vilanova, 1957). Luego, la leche que se halla en el étimo de su nombre destella su blancura galáctica. Por último, en el binomio cisne-pavón alcanza la blancura de Galatea su clímax, así como la entropía de sus connotaciones. Pues, la calidad plumífera del cisne connota el candor, la suavidad y la ternura de Galatea. Los ojos del pavón, resaltan la esencia cósmica de Galatea.

En fin, en este retrato predomina el blanco y el argénteo. La aparición de Galatea emergiendo de la espuma con ojos luminosos que brillan cual unas estrellas, según Cancelliere evoca aquel contraste blanco-argénteo de las riberas del Lilibeo. Es un contraste que “produce el significado del nacimiento cósmico” (Cancelliere, 2006, p. 114). Según la crítica italiana, Góngora representa a Galatea rebosante de blancura

---

<sup>116</sup> Es una denominación que procede de las culturas orientales. y fue adaptada por la tradición cristiana para evocar una “mirada múltiple”. En general, los ojos del Pavón se identifican con la mirada divina de Dios. En la mitología griega, el pavo representa el mito de Argo, y es símbolo de vigilancia.

antelucana. En efecto, la blancura de Galatea se choca contra la oscuridad noctívaga de Polifemo.

Por lo tanto, desde la aparición de Galatea emergiendo de la espuma del mar hasta su comparación con el cisne y el pavo real, se constituye el núcleo sémico de la LUMINOSIDAD (C<sub>1</sub>). De este dimana una entropía de connotaciones para retratar la blancura y la belleza de Galatea, pero también para retratar el carácter de esta ninfa desdeñosa y tierna a la vez.

#### 4.2 La piel de Galatea: ¿cuál más su color sea?

En la estrofa 14, Góngora rompe esta saturación monocromática insertando el color rojo en la figura de Galatea: “Purpúreas rosas sobre Galatea/ La Alba entre lilios cándidos deshoja” (vv.105-106). La Aurora, con sus sonrosados dedos deshoja sobre Galatea pétalos de lilios y rosas<sup>117</sup>. Así despunta la silueta de la ninfa, cual un amanecer mitológico, marcando un contraste cromático entre blanco y rojo.

Como bien se puede observar esta mezcla floral está, equilibradamente, derretida sobre Galatea, de modo que “ni la púrpura de las rosas excedía a la blancura de los lilios, ni la candidez de los lilios lo purpúreo de las rosas” (Coronel, 1629, fol. 27r). Mediante estos dos colores de la carnación femenina, Góngora no pretende contrastar una mera bicromía carnal, sino que traba una *agudeza conceptual* entre los atributos de Venus y Juno.

En primer lugar, la rosa es la flor emblemática de Venus; “en su origen, la rosa era blanca, pero Afrodita cuando corría a socorrer a su amigo herido clavó una espina en el pie, y su sangre dio color a las flores que le son consagradas” (Eduard, 1992, p. 9). Otra fuente mítica relata que, cuando Venus nació en la espuma marina, cayó sobre ella una lluvia de rosas. Este suceso mítico coincide tanto con aquella imagen de Galatea, emanando de la espuma del mar y sobre ella cae una lluvia de purpúreas rosas.

---

<sup>117</sup> Según Antonio Vilanova (1957), esta mezcla floral procede de la lírica clásica. En todas las bellezas del mundo mítico, se combina sobre su cara esa mezcla para resaltar la rojez de sus labios y mejillas sobre la blancura de su piel.

En segundo lugar, el lilio es una flor consagrada a Juno<sup>118</sup>. Según cuenta su mitología, esa flor “nació de la leche derramada por Juno, [...] Este líquido creó en el cielo la Vía Láctea, mientras que en la tierra hizo crecer un lirio” (Feliú, 1996, p. 25). Por tanto, el origen mítico del lilio conviene perfectamente a la blancura galáctica de Galatea. Dicho esto, tanto las rosas como los lilios son dos conceptos que mantienen aquel parangón entre Galatea y las dos diosas.

Ahora Góngora entremezcla e intensifica la combinación de estas flores resultando una paradójica mezcla de colores: “duda el Amor cuál más su color sea/ o púrpura nevada o nieve roja” (vv.107-108). Ante este contrabalanceo de tonalidades, el ciego Cupido se queda indeciso y perplejo. Según comenta Woods, esta duda deja al espectador “confronted by two equally exciting attractions, the red and the white, and unable to concentrate on the one because the other cries for attention at the same time”<sup>119</sup> (1978, p. 112). Pues, Góngora describe un fenómeno excepcional que no se puede expresar de manera trivial.

Nada más al fijarse en cómo están combinados estos colores, se puede percibir un vértigo verbal. Es una explícita entropía cromática como bien lo asevera Cancelliere (2014, p.171):

Es éste precisamente el cuarto verso de la octava, o sea el verso/ umbral que revela el contorno icónico. La estructura de quiasmo en que se manifiesta esta oximórica entropía hace de este verso/umbral un espejo donde puede reflejarse sólo lo imposible: las cromías tornasoladas de semejante encarnado.

Dicho esto, la estructura entrópica de este verso, se puede esquematizar del siguiente modo:

---

<sup>118</sup> Juno es la Diosa de la maternidad. Según cuenta su leyenda, mientras esa Diosa estaba dormida, Hermes acercó al niño Heracles para que amamantara su pecho. Cuando Juno se despertó, le quitó su pecho. Tan abundante era su leche, que fluía en el cielo, dejando su estela en la Vía Láctea. A raíz de este mito, la Vía Láctea recibe este nombre.

<sup>119</sup> Trad personal: enfrentado, el espectador, a dos atracciones igual de excitantes, el rojo y el blanco, está incapaz de concentrarse en un color, porque el otro llama la atención al mismo tiempo.

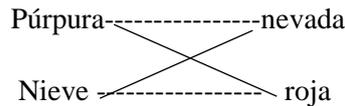


Figura 11: trueque cromático púrpura-nieve.

Normalmente, la púrpura es roja y la nieve es nevada; empero, Góngora al combinar entrópicamente estos colores, produce una “increíble agudeza” (Micó, 2015, p.223). El trueque de estos atributos cromáticos tiene por base conceptual un trueque de atributos entre “rosas” y “lilios”, o sea, entre Venus y Juno<sup>120</sup>. Es decir, Góngora utiliza estas flores como base cromática (rojo y blanco), para luego trocarlos de manera entrópica en el verso 108. De esta guisa, el poeta representa los colores de la piel de Galatea, conforme a los atributos florales de Venus y Juno.

Este trueque de atributos ha sido tramado en la estrofa anterior mediante la combinación del cisne con el pavón. En esta estrofa Góngora hilvana de nuevo los atributos de Venus y Juno, pero mediante colores de modo que la estructura conceptual del *pavón de Venus* se equidista con la de *púrpura nevada*, y el *cisne de Juno* con la *nieve roja*. Se trata pues de una perfecta “bimembración colorista” que está en correlación con aquella dualidad cisne-pavón (Alonso, 1967b). Por tanto, Góngora al tramar esa urdimbre conceptual reviste el encarnado de Galatea de una armónica correlación dual entre Venus y Juno.

Góngora no pretende parangonar a Galatea con estas diosas para elogiar su belleza únicamente, sino que busca endiosar a la ninfa. Parafraseando a Cancelliere (2014), el encarnado de Galatea es una forma visible de un ícono divino. En esto, Góngora sigue de cerca la estela petrarquista al retratar a Galatea como imagen divina.

Según Cancelliere, este encarando divino representa una compleja dinámica de formas bajo la cual hay un complejo sistema semántico. Como bien se puede constatar el rojo y el blanco condensados en el verso 108, son una clara muestra de ello. La entropía cromática de este verso refleja la complejidad cromática de la tez, así como su

<sup>120</sup> Sobre este truque cromático véase nuestro artículo Medjkane, Y. (2022): “O púrpura nevada o nieve roja”: la imagen interior de Galatea. *Studii de Știință și Cultură*, Vol 18, N° 4, 105-118.

complejidad semántica y conceptual. Por lo cual, ahora es oportuno recopilar las connotaciones de esta bicromía entrópica:

Tabla 5: las connotaciones del contraste cromático rojo-blanco.

Plano de la expresión	Blanco (Juno)	Plano de la expresión	Rojo (Venus)
Espuma -cisne-nieve- cristal- lilio	Castidad- candor- pureza- ternura- desdén- nacimiento- regeneración- vida.	Aurora- rosas- púrpura	Rubor-deseo carnal- pasión- atracción-amor.

Como bien se puede observar, la yuxtaposición del rojo y el blanco, genera una entropía connotativa. La castidad y el candor del blanco se oponen al rojo de la pulsión erótica que deriva del rosado venusino. Galatea es “púrpura nevada” que arde de pasión, pero hela de desdén. Del mismo modo la “nieve roja”<sup>121</sup> reitera esta oposición de connotaciones. El rojo y el blanco están íntimamente opuestos e intrínsecamente conexos. Por ende, son dos colores equidistantes y ambos formulan una connotación unívoca: la ARMONÍA (C<sub>2</sub>).

Llegados hasta aquí, se puede decir que el color de Galatea no es simplemente rojo y blanco, sino blanco purpurino o purpúreo blancor. De entrambos modos, la duda queda pendiente y la entropía de sus connotaciones queda creciente. En otras palabras, la entropía cromática del encarnado de Galatea sigue abierta a múltiples interpretaciones que se analizarán a lo largo de este trabajo.

## 5 Encuentro amoroso de Acis y Galatea: la entropía del rojo

### 5.1 Acis: aparición en humor

Mientras toda Sicilia ardía de amor por Galatea, la ninfa como siempre desdeñosa y esquiva se refugió cerca de una fuente donde halló reposo:

<sup>121</sup> Es preciso señalar que la “nieve roja” o la “nieve de sangre” es un fenómeno natural que se debe a un alga denominada *Chlamydomonas nivalis*, este se halla en las aguas a temperaturas muy bajas. El alga fue descrita por primera vez por Aristóteles quien le asignó la denominación latina *sanguina nivaloides*. Pellicer al comentar este verso indicó que muchos filósofos clásicos hicieron mención de la “nieve roja” en sus tratados tales como Aristóteles, Plinio y Marsilio Cagnati. Por lo tanto, los filósofos antecedieron a los poetas en la descripción de esa nieve. Se trata pues, de un fenómeno natural que se ha poetizado. Consultase el comentario de Pellicer, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, pp.101-102.

La fugitiva ninfa, en tanto, donde/ hurta un laurel su tronco al sol ardiente, / tantos jazmines cuanta hierba esconde/ la nieve de sus miembros, da a una fuente, / Dulce se queja, dulce le responde/ un ruiseñor a otro, y dulcemente/ al sueño da sus ojos la armonía, / por no abrasar con tres soles el día. (vv.177-184, estrf.23, p.20)

Moraba la fugitiva ninfa debajo de un laurel<sup>122</sup>, allí cerca de una fuente se espejaba<sup>123</sup> su blancura refulgente entre la verdura de las márgenes de la fuente. Llama nuestra atención como Góngora duplica las sugerencias cromáticas de la blancura mediante la nieve y los jazmines, dos materias claramente distintas, pero cromáticamente análogas. A diferencia de la nieve, connotación elemental del desdén de Galatea, los jazmines son una “metáfora floral para definir el bello cuerpo blanco de Galatea [...] para ponderar la hermosura femenina” (Góngora, 2021, p.256). Asimismo, los jazmines connotan finura y sensualidad. Por tanto, nieve y jazmín presentan una tensión entre su frialdad y su voluptuosidad como dos ingredientes de su personalidad (Poppenberg, 2015).

Junto a esta fuente, Galatea mecida por el canto plácido de los ruiseñores duerme. La ninfa apaga las luces de sus ojos para “no abrasar con tres soles el día” (v.184) los ojos-soles de Galatea, sin entrar en competencia con el Sol, se apagan para no provocar un desequilibrio lumínico.

Pese a que los ojos-soles de Galatea se eclipsaran, en el cielo ardía un Sol llameante. De hecho, no había equilibrio calorífico, aunque sí había equilibrio lumínico. El Sol en el cénit indicaba el mediodía, un instante en el cual apareció Acis<sup>124</sup>: “Salamandria del Sol, vestido estrellas, / latiando el Can del cielo estaba, cuando / (polvo el cabello, húmedas centellas, / si no ardientes aljofares, sudando) / llegó Acis” (vv.185-189, estrf.24, p.21).

---

<sup>122</sup> La evocación del laurel nos recuerda el relato mitológico de Dafne y Apolo que Góngora inserta en este contexto. La alusión al laurel es un símbolo ineludible de desdén e indiferencia.

<sup>123</sup> “Da a una fuente” es un verso que suscitó diversas interpretaciones. Los primeros comentaristas, tales como Pellicer, Salcedo Coronel, Díaz de Rivas y Cuesta, coinciden en una interpretación análoga: la ninfa recostada cerca de una fuente su imagen fue reflejada en el agua. Del mismo parecer son otros comentaristas contemporáneos a nosotros como Dámaso Alonso y José María Micó. No obstante, González Ollé ofrece una interpretación distinta; para él, Galatea fue abatida sobre la fuente sumergiendo la cabeza para beber y/o refrescarse. La ninfa, cual una rama de jazmín, da sus miembros al agua. No obstante, nosotros optamos por la primera interpretación. Sobre estas interpretaciones véase Micó (2015), pp.239-240.

<sup>124</sup> Es un fauno cuya mitad es hombre y la otra fierra. Es hijo de la ninfa Simetis y de Pan, o Dionisio según otras fuentes.

Para señalar que era un día canicular, Góngora concibe una metáfora estelar. Según los pormenores que da Cuesta (s.f) —aunque no sean exactos astrológicamente— cuando el Sol se junta a una estrella llamada, vulgarmente, Canícula<sup>125</sup> genera un calor sofocante. Góngora llama galantemente esta estrella Salamandria del Sol<sup>126</sup> dado que este animal, igual que el Can celeste, resiste al calor. Además, tiene una estrellada piel tan parecida a este Can “vestido estrellas”<sup>127</sup>.

En puridad, estamos ante una entropía del calor, o sea, en términos semiológicos: la metáfora de la asimilación del Can con la Salamandria proporciona una semántica del calor. El contenido semántico del calor origina una entrópica carga polisémica que fluye en toda la estrofa según analizamos en adelante.

En este clima veraniego aparece Acis goteando “húmedas centellas/ si no ardientes aljófares”. En esta fórmula expresiva<sup>128</sup> el poeta trueca los epítetos, cuyo orden normal sería: húmedos aljófares y ardientes centellas, según exhibimos en este esquema:

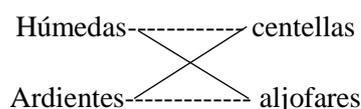


Figura 12: trueque de atributos aljófares-centellas.

Góngora al contraponer estos adjetivos resalta la cualidad brillante y húmeda del sudor del joven. Estas cualidades están, tácitamente, ligadas con la “Salamandria del Sol”. Al calificar las centellas de húmedas y los aljófares de ardientes, el poeta está contraponiendo el humor (agua) contra el ardor (fuego); dos elementos antagónicos, que representan al joven resistiendo al fuego<sup>129</sup>, cual una Salamandria, cuyas perlas

<sup>125</sup> También se llama Can Mayor, o Canis. Esta constelación zodiacal, situada debajo y al Oriente de Orión, da nombre a dos constelaciones visibles en el hemisferio boreal: el *Can Mayor* (la estrella Sirio) y el *Can Menor* (estrella Proción).

<sup>126</sup> Refiriéndose a las propiedades legendarias de este lagarto, la Salamandra es un animal resistente al fuego. Asimismo, teniendo una piel estrellada, la salamandra recibe el nombre de “animal stellatum” según el naturalista Plinio. Góngora aprovecha las características de este anfibio para llamar la estrella del Can Mayor “Salamandria del Sol”.

<sup>127</sup> Según los comentaristas contemporáneos a Góngora, a saber, Pellicer y Salcedo Coronel, el Can Mayor es una constelación de dieciocho estrellas.

<sup>128</sup> Según analiza Alonso “la fórmula *A, si no B*, no señala preferencia del poeta por ninguno de los dos términos”. O sea, ambas fórmulas son válidas para describir el sudor de Acis. Véase, Alonso, D. (1967b). *Góngora y el "Polifemo" III*. Madrid: Gredos, p. 145.

<sup>129</sup> Es preciso señalar que, Góngora al comparar Acis con la Salamandra, reproduce el tópico del *ignis amoris*, o sea el amor ígneo, es un tópico en la literatura renacentista, que se refiere al amante que resiste al ardor del amor.

brillantes que centella su piel se parecen a aquella constelación del Can. La Salamandria pues, es una perfecta prefiguración de la aparición de Acis.

Ahora bien, si Acis llega chorreando tanto sudor, no es a causa del calor solamente, sino también a causa del ardor amoroso por Galatea que abochorna toda la isla. En efecto, “Acis aparece al mediodía, en plena Canícula, momento donde todo está saturado de calor y ello hace el tiempo especialmente proclive a los amores sensuales” (Góngora, 2021, p.259)

El sudor es una connotación del deseo y de la pasión; es más bien una connotación erótica. Parafraseando a Cancelliere (2006), el sudor como síntesis de elementos opuestos, a saber, el agua y el fuego, connota una emblemática fuerza generadora procedente del semen divinal.

Tan sudoso Acis acude al arroyo para refrescarse. Allí, junto a la linfa, ve a la ninfa “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” (vv.189-192). Góngora manteniendo aquella metáfora de los ojos-soles de Galatea, los describe ahora como dulce occidente. Mientras la ninfa duerme, Acis hidrópico da su boca al “sonoro cristal”, es decir el agua y al mismo tiempo da sus ojos al “cristal mudo”, es decir, los miembros de Galatea. Sin querer interrumpir el sueño de Galatea, Acis deposita, cuidadosamente, si no cortésmente, un cestillo de blanca mimbre en el cual ofrece a la ninfa una brizna de las riquezas de Sicilia:

El celestial humor recién cuajado/ que la almendra guardó entre verde  
y seca, / en blanca mimbre se lo puso al lado, y un copo, en verdes  
juncos, de manteca; / en breve corcho, pero bien labrado, / un rubio hijo  
de una encina hueca, / dulcísimo panal, a cuya cera/ su néctar vinculó  
la primavera. (vv.201-208, estrf.26)

Empezando por la almendra que es verde y seca, o sea todavía inmadura como muestra de frescura. Tan fresca es que apenas se ha cuajado su “celestial humor”, es decir es húmeda por la leche que contiene su corteza. Es bastante misterioso el denominativo celestial que Góngora asigna a esta leche. Para resolver este misterio hemos de referenciarlos a Ponce Cárdenas (2009b), quien, con sumo rigor, escudriñó en los orígenes míticos de la almendra y, halló una abstrusa referencia al mito de

Agdistis<sup>130</sup>. De acuerdo a este mito, el “celestial humor” sería una representación del semen de Zeus. Esta materia láctea o, mejor dicho, seminal se encuentra también en la manteca y ambas son de color blanco. En este sentido, el *humor celestial* tiene un valor erótico y es una connotación sobre la regeneración y la fecundación, según observa Cancelliere (2006).

En cuanto a la miel, es un manjar divino digno de ser ofrecido a una divinidad como Galatea. No en vano, Acis ofrece la miel ya que la melosidad connota placer erótico; es un símbolo de seducción y de generación. Por tanto, este líquido dorado, en consonancia con la leche de la almendra y de la manteca, sirven para resaltar el valor erótico y sensual de esta ofrenda. Según Cárdenas, esta ofrenda ritual “es una prefiguración simbólica del eminente matrimonio a lo pagano” (2009b, p.154).

Llegados hasta aquí, ahora se puede decir que la entropía del calor, con toda su carga semiológica y metafórica, se desemboca en una entropía sobre el humor. Empezando por la Salamandria que representa el ardor y el sudor de Acis. Desde allí, el humor fluye por toda la estrofa y se derrita en la ofrenda. La *Salamandria*, las gotas de *aljófara*, el *celestial humor* de la almendra, *la miel* y *la manteca* son una entropía connotativa sobre el valor erótico de estos elementos líquidos.

## 5.2 *Colorido bosquejo*: el pincel suave de Cupido

Despertada Galatea halla a sus pies la ofrenda. Con duda y temor se pregunta sobre ese donador que ha venerado su sueño. Mientras que la ninfa buscaba a su alrededor al autor de este acto tan cauto, entre las ramas de un mirto<sup>131</sup> el amor asaetó su pecho, “carcaj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho, de un arpón dorado” (vv.243-244, estrf.31, p.23). Cupido apuntando hacia el blanco pecho de la ninfa le clava un *arpón dorado*, convirtiendo su seno en aljaba<sup>132</sup>. Por fin, Galatea fue calvada por la

---

<sup>130</sup> Según cuenta su relato mitológico, mientras el dios Zeus dormía, cayó una gota de semen de la cual se engendró Agdistis. Este fue castrado por otros Dioses que, al derramar su líquido seminal sobre la tierra, floreció un almendro.

<sup>131</sup> Es el árbol emblemático de Venus, tiene por virtud conciliar el amor.

<sup>132</sup> Nótese que los primeros comentaristas tuvieron interpretaciones distintas en cuanto al “carcaj” y la “aljaba”. Según Salcedo Coronel, es un pleonismo y no hay ninguna diferencia entre ambos; empero Díaz de Rivas distingue entre los dos. Pues, el carcaj es una caja para los virotes, y se suele colgar al hombro, mientras que la “aljaba” sirve para las flechas, y se cuelga atravesada la espalda. Por otra parte, Pellicer, dice que la aljaba es para los cazadores mientras que el carcaj es para las ninfas. Consúltese, Alonso, D. (1967b). *Góngora y el "Polifemo" III*. Madrid: Gredos, p.175.

flecha dorada del Amor. En puridad, el cazador no es Cupido, sino Acis,<sup>133</sup> quien caza la fugitiva ninfa. Armar al amante de un arpón, es un tópico propio de la *militia amoris*<sup>134</sup>, para anunciar una batalla de amor entre Galatea y Acis.

Tras este flechazo, Galatea avizora los regalos en aras de pesquisar su dueño: “mira la ofrenda ya con más cuidado, / y aun siente que a su dueño sea devoto, / confuso alcaide más, el verde soto” (vv.246-248). La ninfa intenta mirar, sin embargo, el verde soto ofuscaba su vista. Góngora llama al soto *alcaide confuso*, es decir, esta vegetación embrollada actuaba cual un guardián que impedía a Galatea hallar a su donador devoto.

Aturrullada la ninfa está incapaz de nombrar y vislumbrar a su enamorado: “llamarlo, aunque muda, mas no sabe/ el nombre articular que más querría; / ni lo ha visto, si bien pincel süave/ lo ha bosquejado ya en su fantasía” (vv.249-252, estrof.32). Como la ninfa no tiene ningún rastro de su donador, lo pinta en su imaginación. Según Coronel (1629) y Pellicer (1630), es Cupido quien lo ha bosquejado en la mente de la ninfa clavándole esta vez no un arpón, sino un pincel süave.

El calificativo “süave” de este pincel es la clave para entender como Galatea imaginaba a Acis. Según Cancelliere (1992, p.793): “El adjetivo suave es sin duda atribución de una calidad divina, calidad propia de Amor”. A parte de esta calidad divina, la suavidad también tiene una cualidad pictórica. A este propósito Cardoso alega que “las cosas lejanas —los llamados “lejos”— se ven suaves y las cosas suaves se ven lejanas” (2017, p. 306); o sea, la suavidad se debe a la lejanía del objeto pintado.

En efecto, Galatea todavía no tiene una imagen nítida del joven porque lo que se proyecta en su visión interna (fantasía) es solo un bosquejo<sup>135</sup>. Góngora, con ingenio,

---

<sup>133</sup> Es preciso anotar que la etimología del nombre de Acis deriva de la raíz *Ak*, que significa “punta”. Aprovechando esta etimología, Góngora comparó a Acis a “un venablo de Cupido” (v.193, estrof.25); de allí se entiende el parangón entre Acis y esa arma de amor.

<sup>134</sup> *Militia amoris*, o guerra del amor, es un tópico literario que concibe el amor como una empresa bélica. Es un tópico muy frecuente en la poesía siglodorista y que remonta a la poesía clásica. Los poetas consideraban al amante como soldado que lucha por su amor. Sin embargo, la lucha amorosa conlleva también una connotación erótica, dado que la unión carnal de los amantes es comparable a una lucha bélica.

<sup>135</sup> En el *Diccionario de Autoridades* (1726), Tomo I, la voz “bosquejar”, de “bosque” significa: “La pintura que está con los priméros colóres, que aún no se distingue bien. Su etymología parece de Bosque por la analogía en lo confuso y obscuro de los colóres en el bosquejo, con la confusión y sombra de las ramas en el bosque”. Recuperado de: <https://apps2.rae.es/DA.html>. [Fecha de consulta: 23/07/2021]

usa el vocablo bosquejo<sup>136</sup> para indicar que es una imagen preliminar y cuyos colores aún están confusos. Asimismo, el poeta aprovecha el étimo bosque para aludir a aquel enredo hierbazal<sup>137</sup> que ofuscaba la vista de la ninfa. Según aduce Cancelliere, el bosque representa “desde el Helenismo: la metáfora del «bosque de amor» entendido como angustioso camino hacia el conocimiento y hacia la «verdad», caminar sostenido por el deseo” (1992, p. 794).

Camina Galatea y por fin halla a Acis fingiendo sueño. Esta vez logra verlo “A pesar luego de las ramas, viendo/ colorido el bosquejo que ya había/ en su imaginación Cupido hecho/ con el pincel que le clavó su pecho” (vv.269-272, estrf.34, p.24). Ya las ramas no presenten ningún impedimento, tampoco es confuso el bosquejo, sino “colorido”. El color despeja aquella maraña visual; ahora lo que ve Galatea es una imagen perfecta y concluida (Alonso, 1967b).

No obstante, el retrato aún no está completo faltan los ojos de Acis ocultos por el mentido sueño. Aun así, la ninfa atenta contempla su rostro: “Del casi tramontado sol aspira/ a los confusos rayos, su cabello” (vv.277-278, estrf.35). Su cabello soleado, refleja los rayos del ocaso; este color Pellicer (1630) lo llama flavo (entre dorado y meloso). En cuanto a su vello: “flores su bozo es, cuyas colores, / como duerme la luz, niegan las flores” (vv.279-280). Su bozo es cual unas flores<sup>138</sup> que niegan abrirse cuando anochece. Esta abstrusa imagen nos deja imaginar a su vello de color rojizo como el color del atardecer. Así pues, tanto el cabello como el vello ambos están colorados con los rayos rojizos del ocaso, debido a:

La falta de luz crepuscular la que impide que se distingan claramente los indistintos rayos del sol cuando está a punto de desaparecer tras el monte, y pareciéndose el cabello de Acis a esos rayos ya casi oscuros, el *bozo / flores*, del mismo color crepuscular que el cabello. (Ly, 2013, p. 104)

---

<sup>136</sup> Es una técnica pictórica de borrones, posiblemente, proveniente de Tiziano, pintor de Felipe II que hubiera podido influenciar a Góngora. Consúltese, Cancelliere, E. (2006). *Góngora itinerarios de la visión*. Córdoba: Diputación de Córdoba, p. 102.

<sup>137</sup> Recordamos que, en la estrofa anterior Góngora se refirió al confuso “verde soto”, que ofuscaba la vista de la ninfa. Ahora, al usar el “bosquejo”, traslada esta confusa arborescencia en la mente de la ninfa.

<sup>138</sup> Según O’conor, era común en la poesía latina, llamar “flores” al bozo de un mancebo, es una metáfora usada por Virgilio y Ovidio. Asimismo, el autor apunta que “las flores” se referirían a los galanteos que Acis ocultaría a Galatea. Véase su artículo, O’conor, T. A. (1992). Sobre el bozo de Acis: una apostilla a los versos 279-80 del Polifemo de Góngora. *BMP*, 143-148.

Por tanto, el bosquejo con sus enredos semánticos es entrópico, pero una vez coloreado se aclara y el sentido se ordena. Aún más, el color insufla espíritu en la imagen de Acis, dado que “el posterior descubrimiento de Acis, asociada a “dar color al bosquejo”, reflejaba la inserción del “espíritu” sobre el personaje, que ahora se hacía real a los ojos de Galatea” (Villanía, 2012, p.13).

### 5.3 Cromatismo amoroso en el pensil de Venus

Acis con astucia y artimaña finge sueño como una estrategia para seducir a Galatea. Mientras ella lo contempla él cual un Argos penetra en su pensamiento “lince penetrador de lo que piensa, /cíñalo bronce o múrelo diamante: / que en sus paladiones Amor ciego, sin romper muros, introduce fuego” (vv.293-296, estrf.37, p.25). A pesar del arnés defensivo de Galatea, ceñido de bronce y amurallado de diamante, Cupido, o sea Acis, logra franquearlo introduciendo fuego.

Tan ilustre es esta metáfora del bronce y el diamante que lleva a “proponer una lectura no sólo estatuaria y bélico-defensiva sino también colorista de ese «cíñalo bronce y múrelo diamante»” (Bazán & Gutiérrez, 2007, p. 425). Parfraseando a Bazán y Gutiérrez, el bronce en consonancia con el color rubio del cabello se refiere al color del casco bélico, mientras que el diamante remite al candor de su piel que connota su reluctancia en ofrecer su cuerpo.

Ahora Acis pone tregua a su fingido sueño, se despierta y se postra ante los pies de Galatea, esta menos esquiva y desdeñosa lo levanta, y ambos se dirigen hacia “lo cóncavo hacía de una peña/ a un fresco sitial dosel umbroso, / y verde celosía unas hiedras, / trepando troncos y abrazando piedras” (vv.309-312, estrf.39). Alojados sobre el dosel umbrío de una peña, donde las trepadoras ramas de la hiedra abrazaban piedras y umbralaban de verde celosía la boca de la cueva. El decoro diseña un abrazo hierbazal que preanuncia el abrazo de los amantes.

Sobre una alfombra, que imitara en vano/ el tirio sus matices (si bien era/ de cuantas sedas ya hiló, gusano, y, artífice, tejió la Primavera) / reclinados, al mirto más lozano, / una y otra lasciva, si ligera, / paloma se caló, cuyos gemidos/ —trompas de amor— alternan sus oídos. (vv.313-320, estrf.40)

Ahora los amantes están reclinados sobre una alfombra de yerba que Góngora describe refiriéndose a los tirios<sup>139</sup> con sus vistosas alfombras que no podrán imitar la alfombra tejida por la primavera. Primero, el poeta dice “matices” en referencia a los diferentes tonos de un mismo color. Según Díaz de Rivas, el poeta imagina “varios matices del color purpúreo, más o menos repetido, como el encarnado, el leonado, al morado, etc” (Citado en, Jammes, 1951, p.77); en suma, son matices que derivan del color rojo.

En segundo lugar, la primavera ha tejido la alfombra de muchas flores (Coronel, 1629). Sin duda estas flores pertenecen al campo cromático del rojo. Parafraseando a Díaz de Rivas, este sitio es de color rosado, purpúreo y morado (en Jammes, 1951, p.78). No obstante, los matices de estos tonos son más vivaces que los de Tiro. Dicho esto, esta alfombra es un sitial rojo tejido sobre el telar verdoso de la yerba, pues “esta complementariedad entre Verde y Rojo se halla en las tradiciones de la divinidad del amor, sobre todo en Afrodita” (Cancelliere, 2006, p.39). Por tanto, ambos colores hacen de esta alfombra un lecho sensual propicio para el acto sexual.

Asimismo, los mirtos y la paloma, dos elementos simbólicos consagrados a Venus, incitan los amantes al amor. El mirto connota la unión fecundante y la paloma con sus gemidos tocando las trompas anuncia el acto bélico del amor. Por tanto, “toda la naturaleza se confabula ahora para conformar un entorno paradisiaco apropiado a los deleites de Venus” (Cárdenas, 2010, p. 29).

Galatea poniendo término a sus desvíos, por fin rinde sus miembros cristalinos al sediento Acis. En este instante los amantes dan su primer beso: “No a las palomas concedió Cupido/ juntar de sus dos picos los rubíes/ cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes” (vv.329-332, estrf.42). Esta vez es Góngora quien se desvía para describir, bajo el velo púdico de la metáfora, ese beso sensual. Por ello, el poeta recurre a los colores empezando por el beso mítico de las palomas que Cupido juntó sus picos rubíes, seguido inmediatamente, por el beso florido de los amantes.

---

<sup>139</sup> Natural de Tiro, ciudad fenicia que se encuentra en la Fenicia meridional, situada en el sur del actual Líbano. Es una ciudad muy famosa por sus teñidos tejidos de color púrpura.

Usar el clavel para referirse a la boca de una dama es una metáfora lexicalizada por la tradición poética; empero, Góngora con originalidad y precisión llama esta boca *hojas carmesíes* y para resaltar más sensualidad le adjunta el verbo “chupar” (Micó, 2015). Este beso representa el punto de inflexión de este encuentro amoroso, o mejor dicho la intensificación del color rojo.

Ahora bien, mientras que la pareja disfrutaba su amplexo amoroso, caía sobre ella una lluvia floral: “Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,/ negras violas, blancos alhelíes,/ llueven sobre el que Amor quiere que sea/ tálamo de Acis ya y de Galatea” (vv.333-336). Llueven sobre los novios todas las negras violas y los blancos alhelíes de las ciudades de Pafo y Gnido (ciudades consagradas a Venus).

Según una antigua tradición pagana, esparcir flores sobre el tálamo de los novios era un ritual matrimonial (Pellicer, 1630). Este se convirtió en tópico poético entre los poetas clásicos. Según Giulia Poggi (1989), Góngora al reproducir esta lluvia clásica de “negras violas y blancos alhelíes” revoca una memoria poética. No obstante, aparte de representar esta lluvia floral un ritual nupcial y un tópico poético, debemos preguntarnos sobre su contenido semiológico.

Es tan evidente la connotación erótica de esta lluvia que Lorca (1975, p.83) llama: “sexualidad floral”. Esta lluvia venusina es una clara connotación sobre la desfloración de Galatea. Los alhelíes que aluden al candor de la ninfa, se yuxtaponen al rojo oscuro de la viola. Es un contraste entre la castidad virginal y la lujuria carnal (Cancelliere, 2012).

Giulia Poggi inquiriendo en las fuentes de este contraste encontró en Virgilio que, la viola se calificaba de pálida para connotar el sufrimiento del amor. No obstante Góngora convirtió el palor de la viola en oscura según corrobora la autora: “una citazione virgiliana permette al poeta di trasformare la pallida viola dei classici nella viola scura del *Polifemo*” <sup>140</sup>(2009, p.121). Pero ¿por qué Góngora hace negras las violas en un pasaje tan placentero y jovial?

---

<sup>140</sup> Trad personal: “una citación de Virgilio permite al poeta de transformar la pálida viola de los clásicos en viola oscura en el Polifemo”.

Según Coronel (1629), la oscuridad de estas flores no debería entenderse como un mal augurio, sino más bien un suceso feliz, ya que Venus estuvo garata a las bodas de Acis y Galatea. También, Pellicer (1630) observa agujeros felices en esta unión triunfante y gloriosa.

Pese a la autoridad de estos comentaristas, es ineludible plantear una connotación agorera del negro. Cancelliere (2006), analizando este contraste con esmero, afirma que tanto el blanco como el negro ambos anuncian el luto. Esta connotación está reforzada por la “lluvia” que representa el llanto de la naturaleza y de los dioses. Por tanto, este contraste cromático representa aquel binomio cíclico entre vida y muerte. Aun así, estas connotaciones no son tan negativas ya que, según Cancelliere, el acto de amor bajo esta lluvia de flores cósmicas, es símbolo de renacimiento.

Es verdad que, la crítica plantea dos principales interpretaciones en torno a esta lluvia floral: la primera es una connotación agorera, la segunda es una connotación jovial. Nosotros nos inclinamos a admitir ambas hipótesis. Admitidas estas interpretaciones, observamos en el color de estas flores una entropía de connotaciones. Hay un claro desorden semiológico en la mezcla del blanco con el negro. El negro en la Fábula es el color emblemático de Polifemo. De allí, se entiende por qué esta lluvia tiene una connotación agorera. Si Venus fuera grata con las nupcias de Acis y Galatea, en cambio Polifemo destrozaría esa grata unión amorosa. Por ello, se agüera en esta lluvia una connotación fúnebre.

Según se puede observar, los blancos alhelíes y las negras violas constituyen un contraste cromático y semiológico que no se restringe en representar el decorado nupcial. En este contraste floral se condensan entrópicas connotaciones que hemos recopilado del siguiente modo:

*Tabla 6: las connotaciones de las negras violas (1) y los blancos alhelíes (2).*

Planos connotadores (1)	Planos connotadores (2)
Virginidad	Desfloramiento
Castidad	Sedución
Ufanía- placer	Llanto-luto
vida	muerte
Renacimiento	Renacimiento

Como bien se puede observar, las connotaciones del blanco se oponen a las del negro, empero sus connotaciones son complementarias. Pues, la virginidad y la castidad de Galatea es vencida por la seducción y los galanteos de Acis. Por otra parte, este instante ufano y placentero no puede durar, ya que el negro de Polifemo presagia luto y mal augurio. Por último, si el blanco connota vida, en cambio el negro connota muerte, y ambos forman una dialéctica inseparable y complementaria. No obstante, tanto el blanco como el negro coinciden en connotar renacimiento, una connotación que trataremos más adelante.

A partir de lo que hemos venido explicando más arriba, las connotaciones de esta lluvia floral se complementan con las del humor de Acis. Parece que Góngora insiste en reiterar la alusión a elementos líquidos antes y durante el encuentro amoroso. Pues si el humor de Acis es una fuerte connotación erótica, la lluvia de negras violas y blancos alhelíes refuerza esa connotación. Sin embargo, esta lluvia a diferencia del sudor contiene unas connotaciones agoreras, además de eróticas.

## **6 El Canto de Polifemo: clamor de desamor**

### **6.1 Colores del crepúsculo: la reaparición de Polifemo**

Mientras que la pareja de novios gozaba su alianza amorosa en el pensil de Venus, irrumpe repentinamente la figura del Gigante rompiendo la sensualidad de la octava anterior. En este instante, comienza la tercera parte de la fábula, donde Polifemo canta con clamor su infortunado amor por Galatea.

Sentado sobre la cima de un peñasco Polifemo dominaba todo el paradigma. En este momento, el sol caía en el horizonte: “Su aliento humo, sus relinchos fuego, / si bien su freno espumas, ilustra/ las columnas Etón que erigió el griego, / do el carro de

la luz sus ruedas lava” (vv. 337-340, estrof.43, p.27). Para decir que era el atardecer, Góngora refiriéndose a Etón, reproduce un tópico grecolatino de la puesta del sol<sup>141</sup>.

El caballo Etón llegando al ocaso fatigado y fogoso exhala vaharadas humosas y relinchos ígneos, mientras que la espuma blanqueaba sus ardientes frenos. Según comenta Coronel (1629), juntar la “espuma” con el “fuego” por parecer cosa contraria, el poeta dijo: “si bien” (v.338) en el sentido de “aunque”. Pero ¿por qué Góngora contrapone estos elementos?

Según explica Ponce Cárdenas (2021), Góngora en este verso imita a los clásicos en la descripción del caballo, que solían atribuir a su respiración el humo y el fuego; de hecho, la conjunción de elementos líquidos e ígneos no es contradictoria, según explica el crítico.

No obstante, la conjunción de estos elementos en este instante puede ser muy connotativa. Primero, siendo el sol ardiente resulta evidente asignar a su caballo jadeos de fuego cuyo color rojizo matiza el color del crepúsculo. Este le sucede el color negro del humo para señalar el anochecer. Sin olvidar la espuma que según Pozuelo Yvancos (2014), nos recuerda al caballo del Conde de Niebla<sup>142</sup> que secretaba saliva espumosa<sup>143</sup> como señal de desasosiego. Por tanto, la espuma del Etón sería también una señal de inquietud. Todo esto, es una entrópica vía para describir el estado de Polifemo.

El humo, el fuego y la espuma, o sea, el negro, el rojo y el blanco son tres colores que describen el ocaso, pero también describen como Polifemo ardía de celos exhalando humo y relinchando fuego. Así como la acuciosa espuma que balanceaba sus frenos como connotación de inquietud y desosiego. No obstante, hemos de subrayar también el valor erótico de la espuma, según observa Poppenberg (2015), la sensualidad de la blanca espuma connota el disfrute y el clímax de la unión de los enamorados. Por lo

---

<sup>141</sup> De acuerdo a la mitología grecolatina, el Sol cada día era conducido por un carro de caballos. Etón es uno de estos caballos que llevaba cada día el carro del Sol en las aguas del mar. Según los grecolatinos, el carro posaba sobre las columnas de Hércules que se encontraban en Gibraltar; a la sazón, se creía que el sol moría cada día en este estrecho del extremo occidente.

<sup>142</sup> En la octava 2, Góngora describe el caballo del Conde así: “tascando haga el freno de oro, cano” (v.13).

<sup>143</sup> Es preciso recurrir a algunas nociones de hipología para entender este verso. Generalmente, cuando el caballo mordisquea su freno secreta una sustancia salivosa que en hipología se califica de espumosa. Sobre este estado equino, véase, Clark, S. (2017, noviembre 20). *Espuma en la boca de los caballos*. Recuperado de: [https://www.ehowenespanol.com/espuma-boca-caballos-info\\_50520/](https://www.ehowenespanol.com/espuma-boca-caballos-info_50520/). [Consulta: 17/05/21].

tanto, el caballo Etón en este pasaje no anuncia solamente el atardecer, sino nos representa a Polifemo celoso e inquieto, mientras que los dos amantes estaban disfrutando su lecho amoroso.

Si comparamos el estado de Polifemo ahora con el de Acis cuando apareció en mediodía, observamos una correlación entre los elementos agua-fuego<sup>144</sup>. La única diferencia es que, Acis ardía de amor, en cambio Polifemo arde de celos, aunque el Sol en este instante se desdibuja en el horizonte. Por tanto, este vespertino crepúsculo del caballo Etón se enlaza por agudeza conceptual con la Salamandria del Sol; ambos húmedos y ardientes connotan el ardor del amor y de los celos del desamor. En fin, el blanco de la espuma, los relinchos de fuego rojizos y por fin el negro humo todos pintan un crepúsculo propicio para la reaparición de las tinieblas, la melancolía, la desarmonía y la monstruosidad de Polifemo.

## 6.2 El ojo de Polifemo: ¿un sol brillante o un sol negro?

Después de alabar la belleza de Galatea en su canto, Polifemo pasa a alabar su grandeza. Tan enorme es Polifemo que puede alcanzar el cielo aun esté sentado. Un cierto día estaba sentado sobre una roca y al contemplarse en el mar vio su ojo como un sol:

Marítimo alción<sup>145</sup> roca eminente/ sobre sus huevos coronaba, el día/ que espejo de zafiro fue luciente/ la playa azul, de la persona mía. / Miréme, y vi lucir un sol en mi frente, / cuando en el cielo un ojo se veía:/ neutra el agua dudaba a cuál fe preste/ o al cielo humano, o al ciclope celeste. (vv.417-424, estrf.53, p.30)

El mar era tan sereno que reflejaba nítidamente la figura del Gigante. Al contemplarse a sí mismo, Polifemo ve en la mitad de su frente un sol reluciente, mientras que en el cielo se veía como un ojo. Para plasmar este trueque de atributos entre sol-ojo Góngora aprovecha la reflexión del espejo del agua, concibiendo una hipálage hiperbólica sobre el ojo de Polifemo. Este al mirarse en el agua del espejo le devuelve

---

<sup>144</sup> Recordamos que la aparición de Acis sudando “aljofares blancos” y “húmedas centellas” representan esa correlación entre fuego y agua, del mismo modo estos elementos reaparecen en Polifemo, pues el fuego y la acuática espuma evocan esta ardiente, sino furiosa aparición de lo viril en la Fábula.

<sup>145</sup> Según una creencia griega, el alción pone e incuba sus huevos solo en días de calma, y más concretamente en tiempos invernales. Conforme a la mitología griega, Zeus otorga calma al mar para que estas aves aniden. Po este motivo metrológico Góngora alude a esta ave, para indicar que el paisaje estaba sereno y despejado.

una imagen doble: la primera, es un Polifemo con un Sol en su frente, y la segunda es un ojo en medio del cielo. A causa de esta imagen doblada, el agua dudaba a quien debería creer “al cielo humano, o al cíclope celeste”. Sin duda, estamos ante una hipálage doble que se puede esquematizar del modo siguiente:

1. <sup>a</sup> Dualidad: sol en la frente (A<sub>1</sub>)    cíclope celeste (A<sub>2</sub>)
2. <sup>b</sup> Dualidad: ojo en el cielo (B<sub>1</sub>)    cielo humano (B<sub>2</sub>)

Como bien se puede observar, hay una correlación entre ambas dualidades. El Sol en la frente refleja a Polifemo como un cíclope celeste, mientras que el ojo en el cielo se ve humano. Si restablecemos el orden lógico de esta hipálage, la asignación de atributos sería la siguiente:

1. <sup>a</sup> Dualidad: sol en el cielo (A'<sub>1</sub>)    cielo celeste (A'<sub>2</sub>)
2. <sup>b</sup> Dualidad: ojo en la frente (B'<sub>1</sub>)    cíclope humano (B'<sub>2</sub>)

Si Góngora trueca estos atributos, es para generar una rivalidad entre el ojo de Polifemo y sol, y entre la extensión de su frente y la del cielo. Se trata pues de una hipálage que hiperboliza la figura del cíclope, hasta el punto de confundir la realidad.

Es preciso subrayar que, Góngora al comparar el ojo de Polifemo con el Sol imita fuentes clásicas. Según aduce Ponce Cárdenas (Góngora, 2021) en estos versos hay una influencia directa de Stigliani <sup>146</sup>. No obstante, es una imitación compleja, ya que el poeta la traba desde la octava 7, donde describe su ojo: “émulo casi del mayor lucero”, y en esta octava lo iguala al mismo Sol. Tal parangón alude a la grandeza de este ojo enorme, así como a su luminosidad. Empero, esta cualidad no encaja con la oscuridad de Polifemo, y esto plantea un desajuste con la realidad, según alega Ponce Cárdenas (Góngora, 2021). La crítica observa en este parangón una exaltación del Yo de Polifemo.

---

<sup>146</sup>Citamos aquí, la descripción de Stigliani sobre el ojo de Polifemo: “Un occhio ho sí, ma in guisa e' me ne duole/ ch' io non invidio ad Argo i cento suoi./ Chi più bello del Ciel, da cui si suole/ ogni bellezza derivar fra noi?/ Pur d'uno occhio orna il volto, io dico il Sole/ con cui guarda dai Mauri ai liti Eoi. / Ei sotto 'l mare, ion el mio scoglio il celo: / ei Polifemo grande, io picciol cielo”. Traducción personal: Tengo un ojo, sí, pero me apena de tal manera/ Que no envidio a Argos sus cien ojos. / ¿Quién es más bello que el Cielo, del que se acostumbra/ A derivar toda la belleza entre nosotros? / Aunque un ojo adorne su rostro, digo que el Sol/ Con el que mira desde los Maures hasta los Eoi. / Él bajo el mar, yo en mi roca el cielo: / Él es el gran Polifemo, yo el pequeño cielo. Stigliani, (1600), *Il Polifemo. Stanza pastorili*, Milán: Pacifico Pontino, p. 24.

Es un autorretrato donde el gigante se admira a sí mismo, viéndose bello con un sol en la frente.

Sin embargo, comparar el ojo de Polifemo con el Sol es un parangón legítimo desde un ángulo etimológico y etnológico. Es consabido que la etimología del cíclope significa “ojo-redondo”; no obstante, Françoise Bader (2002) al escudriñar en este étimo ha encontrado otra significación la de: “ojo-brillante”. Esta significación se halla en la raíz griega *kuk-lo*, es decir ojo “que quema, que brilla, que ve”.

Considerando la investigación de Françoise Bader, se podría decir que el ojo-sol de Polifemo es más bien una connotación entrópica sobre su aspecto infernal, ya que el sol es signo de fuego. De hecho, si Polifemo pretende eclipsar su oscuridad con este ojo-sol para agradar a Galatea, aun así, no deja de parecer oscuro. Según aduce Poppenberg (2015), el ojo de Polifemo es un “Sol nocturno”, es decir un sol apagado que tras haber hecho su viaje diurno se sumerge en el océano.

Si enlazamos este sol nocturnal de Polifemo con el caballo Etón en la estrofa 43, observamos una correlación conceptual entre el atardecer y la noche. Por lo tanto, el ojo-sol de Polifemo es una entrópica connotación sobre la oscuridad nocturnal propia a Polifemo, aunque es engañosamente brillante.

En cuanto a la frente de Polifemo que rivaliza con la extensión del cielo, se explaya la predominancia del color azul en estos versos. Este color domina el paradigma de la vista, gracias a la equiparación de la frente de Polifemo con el cielo y el mar.

Conforme al registro cromático de la poesía del Siglo de oro, el azul del cielo es el color emblemático de los “celos” (Becker, 2012). Si admitimos esta connotación en este contexto, el color azul en este paisaje será una connotación entrópica sobre los celos hiperbólicos de Polifemo que igualan la extensión del cielo. Por otra parte, el mar connota serenidad en estado de calma, no obstante, es también connotador de furia e ira, que son dos rasgos definitorios de Polifemo.

Por lo tanto, en esta hipálage doble sobre el ojo y la frente de Polifemo hay una entropía connotativa en torno a dos colores, a saber, el color dorado del sol y el azul del cielo y el mar. Hemos recopilado esta entropía de connotaciones en la tabla siguiente:

Tabla 7: las connotaciones del ojo-frente de Polifemo.

Plano de la expresión	Plano del contenido
Sol (ojo)	Engañosa belleza- soberbia- aspecto ígneo e infernal- oscuridad nocturnal.
Cielo-mar (frente)	Desmesurada grandeza- altivez- celos – engañosa serenidad- furia.

Así pues, esta hipálage nos proyecta una imagen doble sobre el físico y el carácter de Polifemo. El ojo solar de su órbita frontal hace de Polifemo un cíclope celestial, mientras que el ojo del cielo hace de él un cíclope humano. Por tanto, esta imagen doblada retrata a un Polifemo humano, tiernamente enamorado, y fieramente celoso, frente a un Polifemo celeste, altivo y soberbio.

## 7 Metamorfosis de Acis en húmedo blancor

Termina el canto de Polifemo con un grito tronador que estremece toda Sicilia. Espantados los amantes se desatan de sus nudos amorosos y se precipitan hacia el mar con pies alados. Pillando a los amantes huyendo, Polifemo, con rabiosos celos, desgaja una enorme peña y apedrea a Acis:

Con violencia desgajó infinita, / la mayor punta de la excelsa roca, / que al joven, sobre quien la precipita, / urna es mucha, pirámide no poca. / Con lágrimas la ninfa solicita/ las deidades del mar, que Acis invoca: / concurren todas, y el peñasco duro/ la sangre que exprimíó, cristal fue puro. (vv.489-496, estrf.62, p.33)

Tan inmensa es la roca que al aplastar a Acis le sirvió de urna muy grande para depositar sus restos. También, le sirvió de pirámide para enterrar su sepultura. Pues, Sicilia con sus pirámides rocosas, que de otrora servían de tumba para Tifeo y de fragua para Vulcano, ahora son túmulo funerario para Acis.

El desastrado joven invoca a Galatea y esta entre lágrimas solicita el auxilio de las deidades marinas. Por mediación divina, la sangre roja de Acis se convierte en cristal puro. Por consiguiente, los miembros de Acis apenas aplastados por el escollo, se metamorfosean en caudaloso río:

Sus miembros lastimosamente opresos / del escollo fatal fueron apenas, / que  
los pies de los árboles más gruesos/ calzó el líquido aljófara de sus venas. /  
Corriente plata al final fueron sus blancos huesos, lamiendo flores y  
argentando arenas, a Doris llega, que, con llanto pío, / yerno lo saludó, lo  
aclamó río. (vv. 497-504, estrf.63)

La octava describe, con lujo de detalle, la transformación monocromática de Acis. De sus venas sale un líquido aljófara que calza de blanco los pies de los árboles y, sus blancos huesos convertidos en corriente plata argentan las doradas arenas. Igual que en el comienzo de la Fábula, el espumoso mar argenta de plata al Lilibeo, ahora la corriente fluvial de Acis blanquea de plata las arenas para fluir en el mar siciliano. En suma, en la metamorfosis de Acis se matizan dos contrastes primarios: blanco y plata.

Este contraste blanco-argénteo reitera aquel contraste de la estrofa 4, donde el “espumoso mar siciliano” que “argenta de plata el Lilibeo”. El contraste blanco-argénteo según hemos explicado es una entrópica connotación sobre la muerte y la regeneración. De hecho, la metamorfosis de Acis en río blanco-argénteo connota esta muerte y renacimiento del inicio. Se trata de un final cíclico.

A modo de conclusión, la historia milenaria de Polifemo, Galatea y Acis, termina del mismo modo que comienza. La metamorfosis de Acis es una metáfora sobre la reproducción cíclica de la naturaleza. Por tanto, la vida, la muerte y la regeneración se convierten en una tríada reversible en la mítica Trincaria.

En el presente capítulo hemos analizado el contenido semiológico de los colores con mayor entropía. Hemos analizado tres principales colores que rigen y estructuran la temática de la fábula, a saber, el negro, el blanco y el rojo. Esta tricromía representa, respectivamente, a los tres personajes de la obra: Polifemo, Galatea y Acis. A partir de esta tricromía, analizaremos en el capítulo final como la entropía de las connotaciones de cada personaje estructura la temática de la Fábula.

**CAPÍTULO SEGUNDO: *SOLEDAD***  
***PRIMERA: UNA SILVA ENTRÓPICA EN***  
***LA SELVA CROMÁTICA***

En este capítulo analizamos la entropía del contenido semiológico de los colores en la *Soledad primera* (1613). Empezaremos por unas consideraciones preliminares sobre el género de las *Soledades* y la dedicatoria, que es una llave para entender la temática de la obra. Después, nuestro análisis se repartirá en tres principales partes, siguiendo el desarrollo narrativo de la obra que se divide en tres jornadas. En cada jornada, rastreamos en los pasos del peregrino, personaje principal de la obra, los colores y sus desviaciones entrópicas del sentido.

## 1 Dedicatoria al Duque de Béjar:

### 1.1 *Soledad confusa*: consideraciones preliminares

Las *Soledades* (1613) comienzan con la dedicatoria al Duque de Béjar, donde Góngora expresa estimo y honradez hacia el Duque, pero también hace de esta entrada una vía laberíntica hacia la trama del poema: “pasos de un peregrino son errante” (v.1) (Góngora, 1989, p.71)<sup>148</sup>. Es bastante llamativo el arranque hiperbático de este verso, cuyo orden sería: son pasos de un peregrino errante<sup>149</sup>. La errancia sintáctica conjugaría la errancia de los pasos de ese peregrino. Pues, Góngora anuncia desde el inicio que estos versos serán errantes igual que los pasos del peregrino.

Pero ¿quién es este peregrino? Antes que nada, debemos explicar que la noción de “peregrinación” en la literatura del Siglo de Oro es polisémica. Por ello, es preciso

---

<sup>147</sup> Trad personal: quien cruza el mar, no tiene miedo de ahogarse.

<sup>148</sup>En adelante citamos la *Soledad Primera* de: Góngora, L. d. (1989). *Soledades* (ed. sexta ). (J. Beverly Ed). Madrid: Cátedra.

<sup>149</sup> Es preciso traer a colación que el adjetivo “errante”, que a nosotros resulta normal y corriente, en la época de Góngora era considerado como una palabra nueva. Es Jáuregui, comentarista antigongorino, quién reprueba el uso de este vocablo diciendo: “la palabra *errante*, tan nueva para nosotros, que rara vez se halla en poeta nuestro” (p.36); consúltese su obra (2002). *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

incardinar esta noción en su contexto. La peregrinación connota esencialmente la aventura en territorios desconocidos, poco importa si este viaje esté motivado o no por alguna devoción espiritual. La temática del peregrinaje es flexible e impregnable a diversos discursos literarios de la época, especialmente, la novela bizantina<sup>150</sup>, donde la peregrinación constituye su eje narrativo central.

En cuanto al término “peregrino” este designa: aquel hombre extranjero, desarraigado de su patria, forastero, viajero, en búsqueda de hospitalidad, de aventura, de Dios, o incluso del amor. Todas estas connotaciones configuraron la figura del peregrino en las letras del Siglo de Oro, un joven aristócrata, bello y de identidad anónima (Sandoval, 2016). Por lo tanto, el primer verso nos ofrece una pista sobre la temática de las *Soledades* y sobre su protagonista, pero todavía es temprano para desenmascarar la figura de nuestro peregrino.

“cuantos me dictó versos dulce Musa/ en soledad confusa, / perdidos unos, otros inspirados” (vv.2-4). Inspirado el poeta por una dulce Musa, escribe estos versos en soledad confusa. Esta cláusula sintagmática, por su abrupta extrañeza, ha generado una controversia entre los intérpretes. No pretendemos sumarnos a estas polémicas, pero es preciso anotar que, Góngora al fusionar en este verso la soledad con la confusión dota la dedicatoria de una carga informacional que merece atención.

Primero, la soledad aparte de significar un lugar retirado —no necesariamente desprovisto de compañía— es un término enlazado con un entramado de conceptos. Salcedo Coronel (1639), estudiando de cerca este término, plantea primero una posible correspondencia entre soledad y silva<sup>151</sup>, y de allí la derivación latina de la *silva* en selva. Tal asimilación posibilita una analogía entre la soledad y la selva debido al carácter solitario de ambas, según asienta Salcedo Coronel: “prefumo que don Luis quifo, que a ehta voz, *Silva* correspondiese, *Soledad*, en nueftra lengua, y no impropriamente, pues si

---

<sup>150</sup> Es una novela de aventuras que se desarrolló en el Siglo de Oro resultante de la imitación de novelas helénicas. La novela relata las aventuras de los amantes que sufren la separación, y por ello emprenden el camino de la peregrinación con la esperanza de reencontrarse. Sobre la novela bizantina y el peregrino de amor, véase Alvar, C. Mainer, J-C & Navarro, R. (2016). *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza, pp. 320-329.

<sup>151</sup> La silva métrica es una combinación libre de endecasílabos y heptasílabos de forma aestrófica; y es una distribución irregular de rimas. También la palabra “silva” designa una colección de materias y temas diversos, escritos sin método ni orden.

la filva significa en Castellano felva o bofque, que cofa mas folitaria?”<sup>152</sup> (fol.I). También, Molho (1969), siguiendo esta línea interpretativa, mantiene esta correspondencia conceptual entre silva-selva y selva-soledad. Según él, el vocablo *soledad* es un concepto que designa, conjuntamente, a la silva métrica que es el género de esta obra, y a la selva que es su contenido.

En cambio, Nadine Ly rehúye esta interpretación, y asevera que: “identificar la **soledad** como espacio natural de la **selva** consistiría en reducir la extensión, la variedad, y la riqueza sugestiva de los espacios imaginarios recorridos por el peregrino. La soledad abarca y sugiere más” (Ly, 1985, p.19). Y en cuanto a la “silva”, Ly la reconoce como género poético de las *Soledades*, empero, según ella, este poema no encaja en ningún género preexistente<sup>153</sup>.

Considerando lo antepuesto, las coincidencias entre silva-selva-soledad no pueden pasar por alto, ya que estas contribuyen a explicar, de cierto modo, porqué Góngora califica la soledad de “confusa”. Pues, la silva, como género clásico, designa la mezcla y la confusión inducida por el furor poético de la creación (Blanco, 2012a). Del mismo modo, la selva como lugar de múltiple arborescencia y bosquejo es confusa. Así pues, la soledad confusa designa tanto “al espacio solitario (rural o silvestre) por el que discurren los pasos, pero también al espacio textual en que se sitúan los versos” (Blanco, 2016, p.87).

Dicho esto, si la confusión atañe también a los versos, entonces Góngora tildaría su poema de confuso, que según Antonio Carriera (en, Jammes, 1995), esto sería una autocrítica. No obstante, Blanco opina que esta confusión concede al poema un “valor estético positivo” (2016, p.87). Por tanto, el hecho de calificar esta soledad de “confusa” no merma de su valor poético y expresivo, sino que lo eleva.

Otrosí, es preciso subrayar que de otrora, el pie designaba el número de dos o más sílabas de un verso, y en este contexto los “pasos” del peregrino designan los

---

<sup>152</sup> Transcripción: “presumo que don Luis quiso que, a esta voz, *Silva* correspondiese, *Soledad*, en nuestra lengua, y no impropriamente, pues si la silva significa en Castellano selva o bosque ¿qué cosa más solitaria?”

<sup>153</sup> El género de las *Soledades* es una cuestión ampliamente discutida por la crítica literaria. Mercedes Blanco desarrolló un estudio pormenorizado sobre este tema, concluyendo que las *Soledades* pertenecen al género “heroico” en su libro (2012), *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

“versos” del poeta (Cerzo, 2020). De hecho, si el peregrino camina errante, esto significaría que los versos son igual de errantes. Este juego verbal entre pasos-versos se manifiesta en el cuarto verso mediante la antítesis: “perdidos unos, otros inspirados”. O sea, los pasos son perdidos, mientras que los versos son inspirados, como bien lo ratifica Antonio Carriera (2001, p.9):

Esa ecuación, pasos igual a versos, se convierte en *leitmotive*, puesto que, en efecto, los pasos del peregrino suscitan los versos que los relatos, si no es que los versos suscitan los pasos, tal es la ligazón de la melodía y de la armonía dictadas por la musa: los versos son inspirados, y los pasos son perdidos.

Ergo, los primeros cuatro versos de la dedicatoria constituyen la llave de las *Soledades*. Según Díaz de Rivas (s.f), estos versos son el firme tronco de la fábula sobre el cual se apoyan las demás circunstancias de la obra. Según Bonilla Cerzo (2020), la dedicatoria es una *mise en abyme* de todas las *Soledades*. Por ende, ya desde el inicio todo indica que ese peregrinaje poético, por selvático y confuso, sería entrópico.

## 1.2 Duque esclarecido: entropía de la luz jupiteriana

Tras haber introducido el argumento central de la obra, Góngora con un tono erudito y laudatorio se dirige al Duque de Béjar<sup>154</sup>: “¡O tú que, de venablo impedido, / muros de abeto, almenas de diamante, / bates los montes, que de nieve armados, / Gigantes de cristal los teme el cielo” (vv.5-8). En estos versos, Góngora describe al Duque entregado al oficio de la montería. En primer plano, aparece el Duque circundado por un tropel de venablos, y en el trasfondo las montañas coronadas de nieve decoran el paisaje bejarano.

Góngora emula la altura de los venablos a una muralla de abeto, y para referirse a sus puntiagudas astas, las compara a almenas de diamante. De esta forma, Góngora realiza una fusión de imágenes entre los venablos y los árboles de abeto; y al mismo tiempo entre los venablos y la arquitectura de las murallas de almena de Béjar. Es un símil que se puede esquematizar del siguiente modo:

---

<sup>154</sup> Es don Alonso Diego López de Zúñiga Sotomayor, nombrado Duque de Béjar (Salamanca) en 1578 hasta 1619. Es pariente de los Medina Sidonia y Ayamonte. Es uno de los protectores de Góngora, junto al Conde de Niebla que es también pariente suyo.

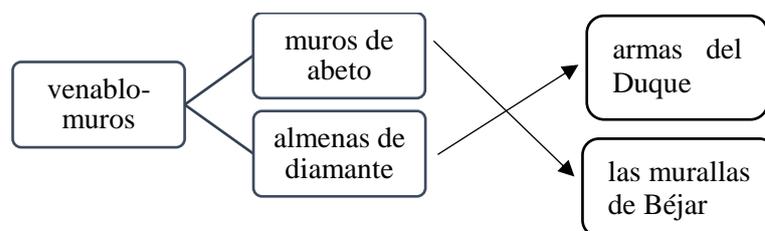


Figura 13: fusión de elementos comparativos entre venablos y muros.

Atrincherado de venablos, el Duque caza las fieras en estos montes, pero no son cualesquiera montes, sino “Gigantes de cristal” (v.8). La evocación de los Gigantes, remite a aquella batalla olímpica de Gigantes<sup>155</sup> contra Júpiter (Dios del Cielo). La alusión a este mito en este contexto representa la metafórica confrontación entre el Duque y los montes Gigantes.

Es una confrontación entre un murado de venablos con almenas puntiagudas, frente a unas montañas con cumbres armadas de nieve. Dicha confrontación contrasta las puntas diamantinas de los venablos con las cumbres blanquecinas de los montes; y ambos reverberan el color blanco-argénteo de las armas. De allí, la correlación entre los colores del paisaje invernal de Béjar (nieve) y el personaje del Duque (venablos). De este modo, Góngora realiza una construcción conceptual entre el Duque y el paisaje de su ducado (Blanco, 1996).

Por tanto, el valor armígero de este contraste cromático viene para resaltar esa confrontación entre el Duque y la Naturaleza; una confrontación que se declara por el acto de cazar:

Fieras te expone, que al teñido suelo/ muertas pidiendo términos disformes,  
espumoso coral le dan al Tormes/ Arrima a un fresno el freno, cuyo acero/  
sangre sudando en tiempo hará breve/ purpurear la nieve (vv.10-15, p.72).

Abatidas las fieras sobre el suelo, su sangre derramada es “espumoso coral” que desciende de los montes y surca el Tormes<sup>156</sup>. El coral se refiere, evidentemente, al color rojo de la sangre. Según Coronel (1636) este color tiene mayor estimación ya que es el más colorado. Además de colorado, es espumoso ya que fluye en las aguas del Tormes.

<sup>155</sup> La Gigantomaquia es un mito primigenio que relata la rebelión de los Gigantes contra Júpiter (dios del cielo). Estas batallas culminaron con el triunfo de Júpiter.

<sup>156</sup> Es preciso recordar que el río del Tormes nace de los montes de Béjar, por eso Góngora evoca este río, como pieza elemental en el paisaje bejarano.

Este flujo sanguíneo es absorbido por la gélida nieve de las montañas que, en breve, se convertirá en purpúrea nieve.

Si nos fijamos en el cromatismo de esta escena cinegética, nos damos cuenta que hay una lógica transición del color argénteo de las armas al rojo sanguíneo de las fieras. Esta transición está marcada por una sucesión de vocablos: *diamante, nieve, coral y purpurear*. Todos formulan una alusión pomposa al color blanco-argénteo y el rojo. En primer lugar, el contraste blanco-argénteo asociado con los elementos bélicos de la caza (muros, almenas, batir, armados) connota la agresividad de la caza. Según Pérez (2012, p.130), este color ha sido transformado por la intervención humana, y deja de significar candor. En cuanto al color rojo, combinado con el blanco, connota la violación de la naturaleza mediante el arte de cazar.

Es una bicromía a la cual el cordobés alude con materias suntuosas; la suntuosidad da al cromatismo de esta cacería un relieve de eminencia, ya que la sangre de las fieras es digna de ser sacrificada y ofrendada a una persona majestuosa como el Duque. Dicha cualidad majestuosa, Góngora la expresa así: “del oso que aun besaba, atravesado, / la asta de tu luciente jabalina” (vv.20-21). El oso<sup>157</sup> es libamen de caza que, atravesado por la luciente jabalina del Duque, quería besar el arma como ademán de agradecimiento y de veneración al Duque.

Hechas estas aclaraciones, ahora es preciso detenerse ante el valor lumínico de esa “luciente jabalina”. Ya en los versos anteriores, Góngora resaltó la brillantez de los venablos del Duque; y ahora resalta tanto la brillantez como la rapidez del arma. Góngora describe esta jabalina como un rayo de luz que otorga al Duque “rasgos dignos de habida cuenta de que el hijo de Saturno acostumbraba a avanzar con un rayo como báculo de poder o arma arrojadiza” (Cerzo Bonilla, 2020, p.291).

En los versos que siguen, el poeta resalta mejor este parangón entre el Duque y Júpiter, diciendo: “o lo sagrado supla de la encina/ lo augusto del dosel, o de la fuente/ la alta cenefa lo majestüoso/ del sitial a tu deidad debido, / ¡oh Duque esclarecido! (vv.22-26). Iluminado y esclarecido descansa el Duque, como si fuera Júpiter sobre un

---

<sup>157</sup> Debemos señalar que, el hecho de calvar la cabeza de una presa en un árbol como trofeo de caza para ofrendar a los dioses, era una costumbre en la Antigüedad clásica.

sitial majestuoso que está debajo de la encina sagrada<sup>158</sup>. En realidad, Góngora alimenta ese parangón desde el inicio. Empezando por la muralla de venablos del Duque que se confronta a unas montañas gigantes. Luego la sangre sacrificada de las bestias, y la cabeza del oso besando el arma, a guisa de sometimiento y devoción. Por último, la alusión a la encina, árbol luminoso, intensifica ese parangón entre el Duque y Júpiter:

El duque de Béjar es así representado por Góngora con una serie de símbolos que, convenientemente diseminados a lo largo de todo el texto, hacen especial hincapié en su «índole jupiterina» [...] porque Júpiter, como nadie ignora, es el dios de la hospitalidad. (Torres Salinas, 2013, p.146)

El símil entre el Duque y Júpiter se traba mediante un desorden connotativo. Es decir, el Duque es el plano de la expresión y Júpiter es su plano del contenido. Se trata pues de una entropía, dado que hay un desajuste entre el plano de la expresión con él del contenido, cuya semiología combina los elementos paradigmáticos del Duque con aquellos elementos paradigmáticos de Júpiter, y de esa combinación se produce una entropía de connotaciones:

*Tabla 8: las connotaciones del Duque-Júpiter.*

Duque : plano de la expresión	Júpiter : plano del contenido
Almenas de diamante	Gigantes de cristal (gigantomaquia)- triunfo
Espumoso coral	Sangre sacrificial
Cabeza del Oso	Ofrenda divinal
Luciente jabalina	Rayo
Encina (luminosa)	Hospitalidad- sitial divino

En esta entropía de connotaciones, observamos una reiteración de sugerencias lumínicas (*diamante, nieve, cristal, luciente, encina*). La Luz constituye el núcleo sémico de esta comparación entre el Duque y Júpiter, puesto que Júpiter es el Dios de la luz. Pero también es el dios de la hospitalidad. De otrora, la encina de Júpiter servía para cobijar a los viajeros descaminados, tal como Ulises, quién benefició de la hospitalidad y del consejo de Júpiter para regresar sano y salvo a su tierra Ítaca (Salvat, 2010). Si calcamos esta leyenda mitológica sobre el argumento de las *Soledades*, el “peregrino errante” sería Ulises, y el Duque sería Júpiter. Por lo tanto, la figura del

<sup>158</sup> Se considera sagrada la encina ya que es el árbol emblemático de Júpiter, donde recibía sus ofrendas.

Duque representa la hospitalidad jupiteriana, de la cual beneficiará el naufragado peregrino<sup>159</sup>.

## 2 Primera jornada: hacia un albergue lumínico

### 2.1 Empíreo del Taurus: entropía policromática

Comienza la *Soledad primera* cuando el Sol entra en la constelación zodiacal del Tauro. Desde un ciclorama mitológico, esta constelación representa a Júpiter, quién se metamorfoseó en Tauro celeste para raptar a Europa<sup>160</sup>. Partiendo de esa fusión astronómico-mitológica, Góngora inaugura su poema mediante esa vieja cronografía<sup>161</sup> que, sitúa la constelación del Tauro en las postrimerías del mes de abril y los inicios de mayo. De esta forma, el poeta da a entender que la historia se estrena en un escenario cósmico y primaveral:

Era del año la estación florida/ en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente/ y el Sol todos los rayos de su pelo), / luciente honor del cielo/ en campos de zafiro pace estrellas. (vv.1-6, p.75)

Para analizar el cromatismo de estos versos, antes debemos identificar sus componentes paradigmáticos para poder luego analizar el contenido semiológico de sus expresiones cromáticas. Según analiza Blanco (2016, p.304), hay cuatro paradigmas: “Robador de Europa” (Toro), Sol (rayos), “Estación” (primavera, tiempo) y “Florida” (flores). Cada paradigma tiene su propio campo léxico-semántico. Por ello, tenemos que analizar cada uno por separado, y, para distinguirlos mejor, aludiremos a cada uno por la abreviatura (P).

El primer paradigma es el “Robador de Europa” (P<sub>1</sub>), es una alusión directa al mito del rapto de Europa. Góngora califica a Júpiter de robador y mentido, debido al disfraz taurino bajo el cual se rebuja, “pero lo califica igualmente de un modo

---

<sup>159</sup> Es de vital importancia subrayar que, la hospitalidad también la necesita el mismísimo Góngora, quien padecía una apurada situación económica a los alrededores del año 1613. El poeta en esta dedicatoria glorifica el Duque, pero también solicita, indirectamente, su protección. Sobre este dato biográfico consúltese Jammes, R. (1994). “Introducción y notas”, *Luis de Góngora, Soledades*. (ed Robert Jammes). Madrid: Castalia, p.188.

<sup>160</sup> Es hija de Agenor y Telefasa. Es una princesa fenicia, Júpiter se enamoró de ella, y para poder raptarla se metamorfoseó en un hermoso toro.

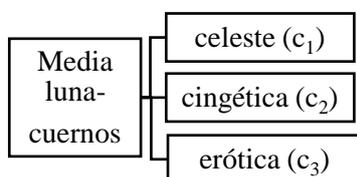
<sup>161</sup> Cronografía o *descriptio temporis*, en retórica es un término que se refiere a la amplificación decorativa de las referencias temporales de un relato. Esta consiste en describir un fenómeno astronómico característico de un día o del año. Es una descripción que recurre al lenguaje mitológico para realzar y ennoblecer la dicción. Ver Lozano, J. R. (1995). El género de las Soledades y las descripciones cronográficas. En F. Cerdan, M. V. (eds), F. Cerdan, & M. Vitse (eds.), *Autour des Solitudes En torno a las Soledades de Luis de Góngora*. Toulouse: Criticón, pp. 35-50.

metatextual, es decir, es una bella menzogna como son las propias a la poesía y los mitos paganos (y aún lo es como «mentira poética» (Méndez, 2012, pp. 34-35). De hecho, Góngora aprovecha esta “mentira mítica” para concebir una “mentira poética”. Es decir, a partir del disfraz del Tauro, Góngora con genio poético, y lengua entrópica, hilvana todo un disfraz verbal para aludir a ese animal cósmico.

Mediante un enigmático juego de referencias al Tauro, el poeta enlaza una serie de conceptos de paradigmáticas diferentes. Primero, para aludir a los “cuernos” de este animal estelar, el cordobés recurre a la metáfora de la “media luna”. Se trata pues, de una agudeza conceptual mediante la cual, Góngora enlaza el concepto “cuernos” con la forma cósmica de la “media luna”.

No solo la forma, también el color, ya que la media luna es también lumínica. Los cuernos pues, rutilan el color blanco-argénteo de la luna; un color que trae a nuestra memoria las armas del Duque. En efecto, Góngora asigna a la media luna (cuernos) este atributo armígero, diciendo: “las armas de su frente” (v.3). Por consiguiente, los cuernos lunares conllevan una connotación heráldica (Blanco, 2016, p.307), que replantea aquel parangón entre el Duque y Júpiter, ambos están armados: el primero para cazar y el segundo para raptar Europa.

Por otra parte, la media luna es un inconfundible signo erótico, ya que según advierte Blanco (2016), el carácter fálico de los cuernos dota esta escena mítica de violación, de sentido erótico. Por tanto, las connotaciones de estos cuernos lunares son entrópicas, ya que remiten a unas paradigmáticas diferentes.



*Figura 14: las connotaciones de la media luna.*

Esta paradigmática del “Tauro” (P<sub>1</sub>) está subordinada a la del “Sol” (P<sub>2</sub>). Según hemos explicado más arriba, el Sol cuando entra en signo zodiacal del Tauro se enmarca en la susodicha cronografía primaveral. Empero Góngora no dice las cosas de manera

directa, sino que prefiere complicarlas: “y el Sol todos los rayos de su pelo” (v.4). El Sol con sus rayos dora el pelaje del Tauro. Pues, si sus cuernos son lunares, el color de su pelo irradia rayos solares. De esta forma, en la figura del Tauro cósmico, se juntan Luna y Sol.

Desde un punto de vista astronómico, la conjunción del Sol con la Luna es justificable por un eclipse, pero en este contexto Góngora no se refiere a un eclipse, sino a una configuración convencional de la constelación del Tauro aprobada por la tradición poética. En la poesía clásica, los poetas solían usar esa imagen del Sol para dorar los animales del Zodiaco (Méndez, 2012). Góngora reproduce esa imagen, pero con innovación. La novedad del cordobés consiste en invertir la jerarquía entre Sol y Tauro, es decir, el Sol deja de ser el núcleo de esa descripción y pasa a ser una perífrasis que se refiere a la constelación del Tauro. De esta forma, el Tauro “absorbe toda la fuerza del sol, reduce ‘todo el sol’ a ser ‘rayos de su pelo’” (Blanco, 2016, p.307).

Visiblemente, Góngora insiste sobre la esencia lumínica de este animal cósmico diciendo: “luciente honor del cielo” (v.5). Góngora exacto en sus referencias astronómicas sabe que, el Sol es la mayor fuente de radiación lumínica en el Cosmos, por eso lo honorifica. Pero no debemos perder de vista que esta luz solar designa el radiante pelaje del Tauro, sinécdoque de Júpiter. Si la etimología del nombre de Júpiter significa: “el padre de la luz”, resulta evidente que Júpiter esté identificado con la perífrasis “luciente honor del cielo”. En palabras de Méndez (2012) es una suerte de elogio a Júpiter-Sol.

A la luz de estos paradigmas, observamos en la conjunción Sol-Luna un complejo y delicado tejido metafórico hilvanado sobre el estambre mítico del *catasterismo*<sup>162</sup> zodiacal de Júpiter. Es una alegoría que rebuja una entropía semiológica. Por ello, tenemos que despejar esa confusión de connotaciones entre Luna-Sol.

La conjunción Luna-Sol es una poderosa mezcla de dos cuerpos celestes, potencialmente, lumínicos y brillantes. Según Méndez (2012), el contraste cromático Sol-Luna realza la dignidad celeste del Tauro. O sea, esta duplicada luminosidad astral

---

<sup>162</sup> Designa la transformación de un personaje mítico en estrella, o bien en constelación.

es un elogio a la hegemonía celestial de Júpiter. Por tanto, la suma astrológica Sol-Luna representa la belleza luminosa de Júpiter, quien “bajo la apariencia del hermoso toro blanco, engañosamente pacífico y bonachón, cuya figura adoptó para robar a la princesa Europa” (Blanco, 2016, p. 305).

El contraste plata-oro (Luna-Sol) es una suerte de “disfraz cromático” que viste Júpiter-Tauro para engañar a Europa. Pues, sí el oro solar connota el esplendor divino y la belleza de Júpiter, en cambio, la plata de los cuernos representa el valor erótico y cinegético de la violación de Europa. En otras palabras, “Gongora’s celebrated allusion to the constellation of Taurus equates violence of rebirth with the image of the sun as source of cosmic energy and the bull as symbol of sexuality”<sup>163</sup> (Bervery, 1980, p. 28).

Por otra parte, en la conjunción Luna-Sol no hay que pasar por alto una denotación primaria: la oposición noche-día. A parte de la complicada alegoría de la constelación del Tauro, la naturaleza legitima la congruencia Luna-Sol en el amanecer. En este momento transitorio entre la noche y el día, en la esfera celeste aparece la media luna en el Occidente, al mismo tiempo que el Sol naciente en Oriente. Por tanto, la conjunción Luna-Sol envuelve una entropía de connotaciones que hemos sintetizado en esta tabla:

*Tabla 9: las connotaciones del contraste Luna-Sol.*

Color	Sol	Luna
Planos de la expresión	Oro (pellejo del Tauro)	Plata (cuernos del Tauro)
Planos connotadores	<ul style="list-style-type: none"> <li>- hegemonía celeste</li> <li>- belleza</li> <li>- luminosidad diurna</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- hegemonía celeste</li> <li>- seducción</li> <li>- luminosidad nocturna</li> <li>- violencia</li> </ul>

Ahora bien, la Luna, vista sobre un cielo casi diurno, anuncia una fase transitoria entre el ocaso de la noche y el orto del Sol. Es una fase que se podría percibir en el verso sexto: “en campos de zafiro pace estrellas”. Antes de exhibir el aspecto lumínico de esta transición, debemos detenernos ante el vocablo “zafiro”. La palabra zafiro o *saphir*,

<sup>163</sup> Trad personal: La célebre alusión de Góngora a la constelación del Tauro equipara la violencia del renacimiento con la imagen del sol como fuente de energía cósmica y el toro como símbolo de la sexualidad.

viene del latín *sapphirus*, y esta proviene del griego *σάπφειρος* (*sappheiros*); empero esta palabra estira su origen del hebreo כַּפִּיר (chappir) significa “pulcro”. El zafiro es una especie de corindón noble, cuyo color azulado rutila diferentes matices. El zafiro es una piedra sagrada y suele ser asignada a las estrellas (Germain & Guillaume, 2012).

Juan Carlos Mestre (2015) al analizar los primeros versos de la *Soledad primera*, remonta al origen hebreo de este vocablo y lo interpreta desde la Cábala *Sefir*, es decir “resplandor de Dios”. Según explica Mestre, este campo de zafiro es el espacio célico que alberga la sustancia lumínica de los dioses. Es más bien el campo lumínico de Júpiter, ya que el zafiro es su piedra representativa (Germain & Guillaume, 2012). Dicho esto, el campo de zafiro es una hipostasis de la luz divina de Júpiter.

Ahora es preciso detenerse ante el vocablo “campo”. Conforme a la sugestión cromática del zafiro, ya sabemos que es una alusión a la esfera celeste, pero Góngora le asigna una connotación terrestre. A primera vista, parece una desviación del campo semántico, no obstante, el verbo “pacer” es el eslabón sémico que permite esa conjunción del campo con el cielo. En primer lugar, ya sabemos que el zafiro representa a Júpiter disfrazado de Tauro. De hecho, el acto de pacer está asignado a Júpiter-Tauro. Empero, esto nos lleva a reflexionar sobre ¿cómo es posible que estas estrellas, que forman la constelación del Tauro, sean ellas mismas su pastura cósmica?

Para contestar a esa interrogativa debemos explicar, primero, el sentido del verbo “pacer”. En latín significa alimentar, sostener y comer, según Pellicer: “los filósofos antiguos creían que los signos y las estrellas se alimentaban” (1630, pp.368-369). Otro sentido de este verbo, es mamar. Conforme a la mitología griega, la leche de las estrellas era el alimento de los seres divinos, y por eso se decía que los dioses mamaban o pacían esa leche estelar.

Las estrellas de esta constelación zodiacal forman una pléyade; en términos astronómicos es un cúmulo estelar agrupado en la constelación del Tauro. De acuerdo a la mitología, la pléyade de la constelación del Tauro sirve de ambrosia a Júpiter, o sea, Júpiter se alimenta de sus propias estrellas (Méndez, 2012). De hecho, cuando el Tauro pace la brillantez de estas estrellas, se deduce que la luminosidad nocturnal se reduce.

Por tanto, esa pastura cósmica de las pléyades sería un indicio temporal antecesor al orto del amanecer.

Las pléyades de esta constelación zodiacal son también un indicio estacional de la primavera, según asevera Méndez (2012, p.73): “como puede verse, hay en Góngora una precisión general, con apoyaturas cultas, respecto de los fenómenos naturales evocados que corresponden, en efecto, a la propia estación florida marcada por Tauro y las Pléyades”. Por tanto, el contraste entre el azul zafíreo del cielo, y la brillantez platina de los astros (pléyade), conlleva una entropía de connotaciones que hemos estructurado de este modo:

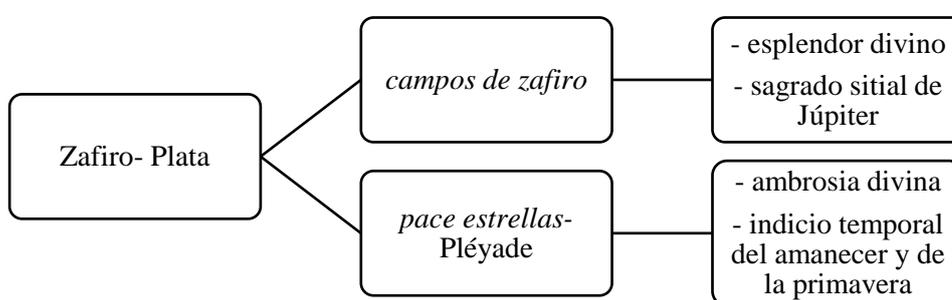


Figura 15: las connotaciones del contraste Zafiro-Plata.

Tanto el zafiro como la plata ambos representan la constelación del Tauro, y su valor temporal. Ergo, en este contraste cromático hay una correlación entre el paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>) y el de la “Estación” (P<sub>3</sub>). La correlación entre ambos paradigmas sugiere un paralelismo entre el Tauro celeste y el toro terrestre. Pues, cuando el Tauro celeste rumia las pléyades en los campos de zafiro, en paralelo, el toro terrestre paca en los fértiles campos de la primavera. Por consiguiente, si arriba es un campo de zafiro sembrado de estrellas, abajo es un campo de verdor sembrado de flores. Por tanto, la connotación del “campo” es entrópica ya que está alude al cielo y a la tierra al mismo tiempo. De allí, se sobrentiende que hay una indirecta alusión al color verde. Es el color emblemático de la primavera, además, según apunta Cirlot (1992, p.150), es el color del Tauro zodiacal.

Por último, el paradigma “Florida” (P<sub>4</sub>) tiene una coloración que se puede deducir del campo semántico de la primavera. En primer lugar, la floración es un signo ineludible de fertilidad de la primavera, ya que es un momento en que la naturaleza

renace; en palabras de Beverly (1980, p.28): “seasonal mode is spring « la estación florida » the time of nature’s rebirth, the Age of Saturn”<sup>164</sup>. Por tanto, la “estación florida” remite a una idílica Edad Dorada<sup>165</sup>, donde los campos desbordaban de riqueza y la tierra gozaba de una perpetua primavera. No obstante, la fertilidad no se refiere solo a esa mítica Edad de Oro, sino también a la fertilidad del Tauro<sup>166</sup>. Por consiguiente, la estación “Florida” es un momento de fecundación de la tierra, metaforizada por el momento de la desfloración y de la fecundación de Europa.

Por tanto, si tuviéramos que asignar un color a este paradigma (P<sub>4</sub>) sería, indudablemente, el color rojo con sus variopintos matices. Las flores, pues, representarían el color de la sangre virginal derramada por esa Europa violada. Es el color de la violación, pero también de la floración primaveral y de la seducción. Por tanto, el paradigma “Florida” conlleva unas entrópicas connotaciones sobre el color rojo. Es un color que está en correlación con el color verde del paradigma de la “Estación”, ya que ambos coinciden en una connotación central: la primavera.

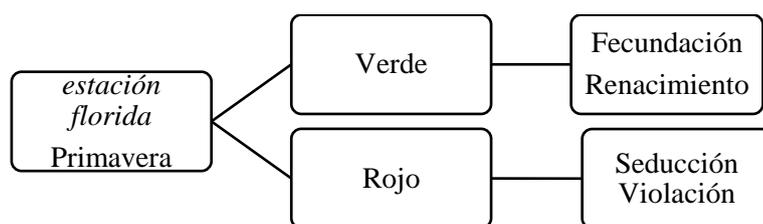


Figura 16: las connotaciones del contraste verde-rojo.

Si replanteamos la trayectoria cromática de estos versos observamos que, hay cinco colores básicos: plata, oro, zafiro, verde y rojo. Pero es en el paradigma del “Tauro” donde estos colores se condensan. Hemos aquí una tabla que sintetiza los colores de cada paradigma:

<sup>164</sup> Trad personal: la temporada estacional es la primavera "la estación florida", tiempo del renacimiento de la naturaleza, y el inicio de la Era de Saturno.

<sup>165</sup> Huelga apuntar que, en la Edad de Oro la tierra era abundantemente rica sin labranza. Por eso, Góngora usa el verbo “pacer” es decir “comer”, para decir que el toro terrestre pacía en la tierra, pero no labraba ya que la tierra no requerirá labranza por lo fértil que era.

<sup>166</sup> De acuerdo a la simbología, el Tauro es un signo de fecundación y creación. Además, su signo zodiacal representa la fuerza agresiva de la primavera. Sobre esta simbología véase, Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor p. 42.

Tabla 10: síntesis de la paleta cromática de los paradigmas.

Paradigmas	Tauro (P <sub>1</sub> )	Sol (P <sub>2</sub> )	Estación (P <sub>3</sub> )	Florida (P <sub>4</sub> )
Colores	-Plata (luna, estrellas) -Zafiro - Oro - Verde - Rojo	- Oro -rayos (luz)	-Verde	-Rojo

Ahora es oportuno aseverar que, el paradigma del Tauro constituye el núcleo sémico de estos paradigmas. Pues, en torno a la constelación del Tauro orbitan los demás paradigmas. Se trata pues, de una *constelación semiológica*<sup>167</sup> de diferentes paradigmas. La confluencia de estos paradigmas, entraña una confluencia de contrastes cromáticos; empezando por el brillo argénteo de la medialuna, luego su conjunción con los dorados rayos del Sol, pasando luego por un campo de zafiro sobre el cual brilla una pléyade como última nota de color nocturnal. Nace luego el amanecer, y con él renace la naturaleza alfombrando los campos de verde arborescencia y de roja florescencia.

Por tanto, a través de este análisis semiológico, hemos podido observar en el cromatismo de la constelación zodiacal un flujo entrópico de connotaciones. Parece que toda la coloración, así como la connotación, dimana del empíreo del Taurus: imperio de Júpiter y escenario cósmico donde se podría predecir, en la alineación de esta constelación, el porvenir de la trama de este poema.

## 2.2 Primeros pasos entre entrópicas luces

Arrojado por el mar, tras una violenta tormenta, llega el peregrino ileso a las riberas: “náufrago, y desdeñado sobre ausente, / lagrimosas de amor dulces querellas/ da al mar; que condolido, / fue a las ondas, fue al viento/ el mísero gemido” (vv.9-13). Aparece el protagonista de la obra casi inidentificable, lo único que se sabe de él, es

<sup>167</sup> Por *constelación* entendemos la relación de una expresión con un contenido en el cual se hallan combinadas diferentes elementos de una paradigmática. Es decir, una sintagmática detiene miembros paradigmáticos pertenecientes a más de un sistema. Véase Buxo, P. (1976). “Premisas a una semiología del texto literario”. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, pp.175-200.

bello, náufrago y desdeñado. La causa de su desdicha es el amor. El peregrino es ausente de la que ama, además, fue desdeñado por ella. Por ello, el peregrino emprendió, sin rumbo ninguno, un nuevo camino y por impulso de su fatal destino se naufragó en media mar.

Ahora toca rastrear las huellas lumínicas y cromáticas de este camino. Por ello, hemos de arrancar donde todo empezó. Allí en las orillas, el peregrino se dirige a las cimas de un escollo: “no lejos de un escollo coronado, / de secos juncos, de calientes plumas, / alga todo y espumas” (vv.24-26, p.76). Los escollos bañados por la marea se tapizan de “alga” y “espuma”, tiñendo el escollo de color verde y blanco. Coronel (1636) al comentar estos versos, considera que “alga” y “espuma” forman parte del decorado marítimo, y sin duda se refieren a los escollos. En buena lógica, se diría que son matices apropiados a este paisaje marino, empero, estos dicen más que esto.

Pellicer (1630) atribuye estos restos marinos al peregrino. Según él, la espuma y la asquerosa alga representan el estado horrible en que ha llegado el peregrino. La crítica moderna comparte el mismo parecer que Pellicer, por ejemplo: Jammes, Alonso, Carriera y otros, plantean que el peregrino salió del mar cubierto de alga y espuma. Así pues, el contraste verde-blanco, o sea, alga-espuma, recae sobre el peregrino y no solo sobre el inanimado escollo. Pero ¿qué connotan estos elementos marinos? Rafael Bonilla (2019), estudiando con minuciosidad estos versos, halla una hibridación de fuentes clásicas que nos recuerdan la llegada de Ulises en las tierras de los feacios<sup>168</sup>. O sea, la espuma y el alga son dos elementos marinos ineludibles de mencionar en el tema de los naufragios.

En primer lugar, el color verde de las algas, sinécdoque del mar, es una huella que indica el estado deplorable del peregrino, además esta indica el amargo recuerdo del naufragio. En segundo lugar, la espuma es una recurrente sugestión cromática del blanco. Pero es también una representación emblemática de Venus. Cancelliere leyó este

---

<sup>168</sup> Los feacios son un pueblo mítico que habitaba la isla de Esquería, probablemente, la actual isla de Creta, y el Ulises de Homero llegó allí recubierto de “espuma”, pero no hay mención de “algas”. A este propósito, Antonio Carriera comenta lo siguiente: “Aunque este verso puede referirse al escollo, debe de ser recuerdo de la costra salina que cubre a Ulises cuando llega, náufrago, a la tierra de los feacios”. Citado en, Góngora, de Luis. (1994). *Soledades*. Madrid: Castalia. Jammes (ed), pp. 202-204.

verso “como una original parodia del nacimiento de Venus” (citado por, Cerezo, 2019, p.660). Beverly (1989) también sostiene que la espuma es una alusión a Venus, una Diosa invocada en los naufragios; *verbigracia*, Arión<sup>169</sup> la solicitó para salvarle en media mar. Admitiendo esta hipótesis, la espuma venusina sería una connotación sobre el renacimiento del peregrino que, al salvarse del mar lleno de espuma, nace de nuevo (Dumora, 2012).

Por tanto, “alga” y “espuma” no son un mero elemento marino, sino dos incuestionables señas del naufragio del peregrino. Son dos elementos marinos con entrópicas connotaciones. Pues, el alga representa el pésimo estado del náufrago, mientras que la espuma es una señal de renacimiento y de salvación.

En efecto, el peregrino se salva, gracias a la hospitalidad de Júpiter. Empieza el amparo de Júpiter desde el momento en que el peregrino pisa la arena y la besa a guisa de agradecimiento. Llega el náufrago con el vestido empapado de agua, y lo extiende sobre la arena para secarlo:

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido/ Océano ha bebido, / y al Sol lo  
extiende luego, / que lamiéndole apenas, / su dulce lengua de templado fuego,  
/ lento lo embiste, y con suave estilo/ la menor onda chupa al menor hilo.  
(vv.37-41)

Góngora no describe, trivialmente, al peregrino secando su vestido, sino que hilvana una red de metáforas entre el Sol y el Tauro para plasmar esta escena así: el Sol animalizado lengüetea, con sus templados rayos de fuego el vestido, luego lo embiste lentamente y lo chupa hasta secar la menor hebra de hilo. Góngora confluye el paradigma del “Sol” con el “Tauro” para retratar, de nuevo, a Júpiter bajo el disfraz del Sol-Tauro. Góngora plasma ahora a Júpiter-Sol con rayos fogosos, secando suavemente el vestido del peregrino, como muestra de hospitalidad.

Si tenemos que asignar un color a esta escena, sería forzosamente el color rubicundo que despiden los fogosos rayos junto a las cristalinas aguas que empapan el vestido del peregrino. Se trata pues de la unión de dos elementos antagónicos, a saber,

---

<sup>169</sup> Hijo de Polifemo. Un día quería volver en barco a su isla, fue arrojado del mar por algunos tripulantes. Para salvarse, solicitó la ayuda de Venus con su dulce lira. Recordamos que, en los versos anteriores, Góngora identificó al peregrino con Alción, describiendo su gemido como “segundo de Airón dulce instrumento” (v.14). O sea, el parangón entre Alción y el peregrino confirma esa alusión a Venus.

agua y fuego. La unión de estos elementos connota la concepción de la vida. A este respecto, Beverly aduce que:

La vida se concibe cuando se unen la humedad y el fuego; aunque el agua es el enemigo del fuego, todavía el calor y la humedad producen todas las cosas, y esta concordia discorde es propicia al nacimiento de seres vivientes...la edad de Saturno está por iniciarse; el ciclo empieza de nuevo. (Góngora, 1989, p. 45)

Aunque parezca ordinario el acto de secar el vestido, Góngora lo dota de sentido. Pues, el peregrino al restituir su vestido bajo las llameantes lenguas del fuego, se restituye a sí mismo. Se trata pues de un renacimiento que coincide con aquel renacer primaveral enmarcado por la constelación estelar del Tauro. Por tanto, la hospitalidad de Júpiter otorga al peregrino una nueva vida.

Por otra parte, la intensidad calorífica de las llameantes lenguas del sol, nos indican que el sol está en su cénit. Es una pista para situar la acción en medio día, como bien lo hace constar Joaquín Roses: “la potencia calorífica del Sol, capaz de secar hasta la última gota de agua del vestido del náufrago, sugiere, más específicamente, su altura en el cielo” (en Jammes, 1995, p.45).

Tras haber secado su vestido en plena luz del día, el peregrino ahora ve a la luz menguando en el horizonte: “No bien pues de su luz los horizontes, / que hacían desigual, confusamente, / montes de agua y piélagos de montes” (vv.42-44, p. 77). La luz al disminuir refleja a los piélagos como montes, y los montes como mares. La hipálage resalta la reflexión confusa de luz sobre piélagos y montes. Pues, al disminuir la luz, el peregrino percibe los espacios de manera desigual y confusa. Dicha confusión afecta tanto la visión como el camino del peregrino, quien escala el monte siguiendo el paso dudoso del ocaso: “desdorados los siente, / cuando entregados el mísero extranjero/ en lo que ya del mar redimió fiero, / entre espinas crepúsculos pisando” (vv.45-48, p.78). La dorada luz empieza a desaparecer, mientras que la oscuridad empieza a acapararse del horizonte. En este instante, el peregrino escala el monte, caminando entre espinas y crepúsculos.

El crepúsculo anuncia, evidentemente, el anochecer, no obstante, es un término derivado del *creperus*, que en latín significa dudoso (Coronel, 1636, p.80). Este término se refiere a aquella dudosa luz del atardecer, así como a los vacilantes pasos del peregrino. Así pues, la condición dudosa del crepúsculo ataña los errantes pasos del peregrino.

El peregrino escala, fatigosamente, el monte hasta alcanzar la cumbre. Desde allí, vislumbra una luz vacilante que se dirige hacia ella: “con pie ya más seguro/ declina al vacilante/ breve esplendor del mal distinta lumbre, / farol de una cabaña/ que sobre el ferro está en aquel incierto/ golfo de sombras anunciando el puerto” (vv. 56-61). Desde la lejanía, el farol de una cabaña aparece flotando sobre un golfo de sombras. Parfraseando a Pellicer (1630, p. 377), Góngora compara el farol de la cabaña con el farol de la nave, que después de una tormenta, los navegantes arrojan el ferro en el mar, y encienden en la gavia el farol para señalar a los náufragos el puerto. El valor alegórico de esta imagen representa a ese náufrago, quien encuentra esa señal lumínica para llegar a buen puerto. Por tanto, el farol es una señal de salvación para el peregrino.

Al ver esta luz, el peregrino despega por vez primera sus labios y dice: “ «Rayos, les dice, ya que no de Leda/ trémulos hijos, sed de mi fortuna/ término luminoso»” (vv.62-64). El joven invoca estos rayos para que les sean términos luminosos. En esta invocación hay una tácita alusión al fuego de Santelmo<sup>170</sup>. De acuerdo a las supersticiones marítimas, la aparición de este fuego es de buen augurio, ya que este fuego “indicaba la presencia providencial de los gemelos Castor y Pólux, hijos de Leda y Júpiter” (Góngora, 1989, p. 78). La presencia de estos gemelos indica un tiempo bonancible y exento de tormenta.

Por fin, el peregrino ve la luz al final del túnel, como se dice, pero todavía no la alcanza, ya que en medio del camino teme que se le interponga alguna “invidiosa bárbara arboleda” (v.65), o que los vientos apaguen aquel fuego. No obstante, una piedra luminosa aparece en su camino y le sirve de guía:

---

<sup>170</sup> Los españoles llaman fuego de Santelmo o San Telmo, a un meteoro ígneo que se suele ver en los mástiles y vergas de las embarcaciones. Este fuego, en la antigua Grecia, designaba a Cástor y Pólux, hijos gemelos de Leda y Júpiter, que calmaban las tormentas a petición de los marinos.

Atento sigue aquella/ (aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara) / Piedra, indigna Tiara, / si tradición apócrifa no miente, / de animal tenebroso, cuya frente/ carro es brillante de nocturno día. (vv.70-76, pp.78-79)

En medio de las tinieblas reluce esa piedra engastada en medio de la frente de un animal tenebroso. Acerca de este animal, los comentaristas barajaron diversas hipótesis<sup>171</sup>. Empero, lo que nos interesa es la luz que destella su piedra.

Sin duda es una piedra luminosa, pero de ¿qué piedra se trata? La respuesta está en los versos siguientes: “tal diligente el paso/ el joven apresura, / midiendo la espesura/ con igual pie que el raso, / fijo a despecho de la niebla fría/ en el carbunclo, Norte de su aguja” (vv. 77-82). Ahora, Góngora menciona el nombre de esa piedra: el carbunclo. Para poder matizar el color de esta piedra, es preciso considerar su etimología, según Covarrubias (1611, p. 199):

Algunas vezes, efpecialmente cerca de los Latinos, *carbo* vale el carbó encendido, y hecho brafa; y afsí fe dixo carbunco, *Lat. carbunculus*,[...] vna piedra preciofa que tomó nombre del carbón encendido, por tener color de fuego y echar de sí llamas y resplandor, que fin otra alguna luz fe puede có ella leer de noche vna carta y aun dar claridad a un aposento<sup>172</sup>.

La palabra carbunclo derivada de carbón, es una piedra preciosa cuyo resplandor se debe a las llameantes brasas de fuego que chispean de ella. De hecho, la piedra es de color ígneo. Por consiguiente, el carbunclo forma parte de esta entropía de connotaciones en torno al fuego.

Antes de abordar la entropía del fuego, no debemos perder de vista que esta piedra forma parte de la fisionomía de ese animal fantástico. Ignacio Arellano realiza un estudio pormenorizado sobre este animal y demuestra que el carbunclo no se refiere solo al nombre de la piedra, sino también al nombre de este animal:

---

<sup>171</sup> Los comentaristas contemporáneos a Góngora, plantearon diversas hipótesis. Pellicer postula que este animal es el lobo. En cambio, Coronel, dice que es cualquier animal tenebroso. Por otra parte, Díaz de Rivas aduce que este animal es una creación del vulgo, y por ello su existencia es incierta. De allí, la crítica moderna ha desarrollado otras hipótesis. Ponce Cárdenas, por ejemplo, sostiene la interpretación de Pellicer e identifica la piedra con el lincurio y el animal con el linco. Sigmundo Méndez ve que es la luciérnaga. Dámaso Alonso prefiere eludir este problema y opta por cualquier fiera. No obstante, es Ignacio Arellano, quien aclara definitivamente esta cuestión en su artículo: (2014). “Un pasaje oscuro de Góngora aclarado: el animal tenebroso de la Soledad primera (vv. 64-83)”. *Criticón*, pp. 201-233.

<sup>172</sup> Transcripción: Algunas veces, especialmente cerca de los latinos, *carbo* vale el carbón encendido y hecho brasa; y así se dijo carbunco, *latine carbunculus*, [...] una piedra preciosa que tomó nombre del carbón encendido, por tener color de fuego y echar de sí llamas y resplandor, que sin otra alguna luz se puede con ella leer de noche una carta y aun dar claridad a un aposento.

El carbunclo es un animal —fantástico, por supuesto— que se puede documentar suficientemente —aunque no de modo sistemático ni abrumador— en los textos del Siglo de Oro y que responde exactamente a la forma en que Góngora lo presenta en la Soledad primera. (Arellano, 2014, p. 214)

Este animal sirve de guía para el peregrino: “en el carbunclo, Norte de su aguja” (v.82). Muchos comentaristas arguyeron que la aguja del norte se refiere a la estrella polar, o sea, una metáfora del carbunclo. Conforme al código de las navegaciones, esta estrella suele guiar a los marineros. Aunque parezca conveniente esta interpretación, sin embargo, Ignacio Arellano la rechaza ya que “la estrella polar está situada al final de la cola de la constelación, y no se puede corresponder de ningún modo con la frente de la Soledad primera” (2014, p. 210). Por una cuestión fisionómica, sería incongruente asignar al carbunclo esa representación estelar. Tampoco, el color de las estrellas es rojo ígneo como el carbunclo. No obstante, el único punto común entre las estrellas y el carbunclo es la brillantez. Es tan brillante ese animal tenebroso que Góngora describe su frente como carro de nocturno día. Góngora sintetiza en la figura de este animal el contraste luz-oscuridad de la noche.

Si replanteamos la trayectoria lumínica de estos versos, podemos observar una paulatina transición de la luminosidad diurna a la oscuridad nocturna: el sol y su lengua de templado fuego, luego los desdorados crepúsculos, seguidos por el farol de la cabaña, después los rayos de los hijos de Leda y, por último, el carbunclo. Es una trayectoria lumínica que traza el itinerario del peregrino. Se trata pues de una trayectoria cronográfica que Góngora plasma mediante una cadena de alusiones lumínicas.

*Tabla 11: alusiones lumínicas de transición cronográfica.*

	Medio día	Atardecer	Anochecer
Plano de la expresión	Sol Templado fuego	Desdoradas luces Crepúsculos	Farol Golfo de sombras Rayos Carbunclo

Como bien se puede observar, Góngora plasma esta transición por vías entrópicas, cabalgando entre imágenes basadas sobre elementos marinos y otras sobre recursos mitológicos. En cada alusión lumínica hay una abstrusa referencia mítica. En

efecto, estas alusiones lumínicas no plasman, meramente, una transición del día a la noche, sino que connotan un momento de transición en la vida del peregrino, pasando del naufragio a la salvación. Pues, a pesar de las tinieblas, las luces brillan para encandilar el camino errante del peregrino. Además, todas estas alusiones lumínicas indican una vía de salvamento que encamina el peregrino hacia un “bienaventurado albergue”.

### 2.3 Los colores del “albergue bienaventurado”

Siguiendo aquellas errantes luces, el peregrino por fin llega a la cabaña. Ahora ya ve de cerca la luz “que yace en ella robusta encina, / mariposa en cenizas desatada” (vv.88-89, p.79). La luz era tan grande ya que ardía en ella una robusta encina que, al ser desechada en cenizas, parecía cual una mariposa abrasada en la luz. Lo que parecía en la lejanía un farol, y ahora es una hoguera.

En puridad, desde el inicio o mejor dicho desde la lejanía, Góngora aludía a esa hoguera. En toda aquella trayectoria lumínica hay una alusión al fuego. Empezando desde las lenguas ígneas del sol hasta el carbunclo. Según se puede constatar, la intensidad del fuego crece paulatinamente hasta alcanzar mayor vehemencia en la hoguera.

El fuego es una constante en los primeros pasos del peregrino, sin duda por su valor lumínico, puesto que “para la mayor parte de pueblos primitivos, el fuego es un demiurgo y procede del sol, es su representación sobre la tierra” (Cirlot, 1992, p. 209). El fuego suplanta la luz solar en medio de la tenebrosidad. Pero el fuego no tiene solo un valor lumínico, sino también un valor connotativo ya que este forma parte del paradigma del “Sol”. Por consiguiente, el fuego es un elemento connotador de hospitalidad, como bien lo corrobora Blanco (2012a, p. 219): “el papel que desempeña el fuego, como medio y símbolo más inmediato de la hospitalidad concedida al náufrago”.

Al llegar allí, el peregrino fue saludado sin fastuosidad de palabras ni aliño por unos cabreros que circundaban la hoguera: “llegó pues el mancebo, y saludado, / sin ambición, sin pompa de palabras, / de los conductores fue de cabras, / que a Vulcano tenían coronado” (vv. 90-93). Los cabreros estaban sentados, formando una corona

alrededor de Vulcano, dios del fuego, que es una metonimia sobre la enormidad de la hoguera. En efecto, Góngora, desde el inicio, inserta referencias míticas para aludir al fuego, y cuando llega a la hoguera, evoca el dios del fuego. Según comenta Beverly, Vulcano “representa aquí la domesticación de la naturaleza por el trabajo” (Góngora, 1989, p. 79).

“¡Oh bienaventurado / albergue a cualquier hora/ templo de Pales, alquería de Flora!” (v.94-96). Es bienaventurado este albergue, ya que ofrece sosiego y quietud. Es un “templo de Pales y Flora”<sup>173</sup>, a pesar de ser de “no moderno artificio” (v.97), es decir de construcción humilde, pero con abundantes riquezas. Según apunta Pellicer (1630), en la anáfora “bienaventurado albergue” hay ecos del topos horaciano del *Beatus ille qui procul negotius*<sup>174</sup>. Góngora sigue el modelo de los clásicos en la alabanza a la sencillez de la vida rústica, lejos de la pomposidad de la vida urbana.

El trato hospitalario es igual de humilde, aunque “la gente parecía/ que hospedó al forastero/ con pecho igual de aquel candor primero” (vv.138-140, p. 81). El candor primero es una insignia convencional de una fabulosa Edad de Oro. Es una época donde se compendiaban las ventajas de la vida rústica como la seguridad, la tranquilidad, la inocencia y la sinceridad. Todas estas connotaciones se sintetizan en el vocablo “candor”, que es, a su vez, una sugestión cromática de blancura. La pureza de este color es un elogio al candor rural de este albergue, donde reina un comunismo primitivo.

A continuación, Góngora describe, con lujo de detalle, el bodegón aldeano donde se sirven manjares. A guisa de bienvenida, los cabreros ofrecen al peregrino una leche de extrema blancura:

Limpio sayal, en vez de blanco lino/ cubrió el cuadrado pino, / y en boj,  
aunque rebelde, a quien el torno/ forma elegante dio sin culto adorno, / leche  
que exprimir vio la Alba aquel día/ mientras perdían con ella/ los blancos lilios  
de su Frente bella, / gruesa le dan y fría. (vv. 143-150, p. 82)

El sayal, por burdo y escueto, destaca la humildad de este bodegón junto al boj, utensilio sencillo, pero elegantemente torneado. La exposición de estos detalles tiene

---

<sup>173</sup> Pales es la diosa mitológica del campo y Flora diosa de los jardines.

<sup>174</sup> Traducción de José María Micó: “dichoso es el que pacífico se esconde a este civil ruido.” En Micó. (1990). *La fragua de las Soledades ensayos sobre Góngora*. Barcelona: Simario, p.120.

por finalidad resaltar lo esencial de esta descripción: la leche. Góngora desarrolla una serie de imágenes para describir su blancura y frescura. Primero, Góngora evoca la Aurora personificada con los blanquecinos liliros de su frente, luego el alba para connotar la blancura y frescura de la leche. De este modo, Góngora ennoblece la leche al emularla con la Aurora.

Después, los cabreros le ofrecieron un trozo de cecina: “servido ya en cecina/ purpúreos hilos es de grana fina” (vv. 161-162). La púrpura y la grana son dos matices que reflejan el color encarnado de la cecina. Góngora recurre a la púrpura y la grana, que de otrora eran colorantes para teñir tejidos (Coronel, 1636). Por eso, el poeta utiliza la metáfora “hilos” para referirse a la cecina. Si Góngora describe estos colores metafóricamente, ya que en ellos hay un trasfondo mitológico sobre el macho cabrío<sup>175</sup>:

El que de cabras fue dos veces ciento/ esposo casi un lustro (cuyo diente/ no perdonó a racimo, aun en la frente/ de Baco, cuanto más en su sarmiento, / triunfador siempre de celosas lides, / lo coronó el Amor; mas rival tierno, / breve barba y duro no de cuerno, / redimió con su muerte tantas vides).  
(vv.153-160, p.82)

La cecina que han servido los cabreros al peregrino, sería la carne sacrificada del macho cabrío en honor a Baco. Por consiguiente, el color rojizo de la cecina no se debe solo a su color natural, sino también a su valor sacrificial. Asimismo, en la evocación de Baco, hay una alusión al vino que tal vez la púrpura y la grana compensen su ausencia en esta mesa (Blanco, 2012a, p. 223).

En resumidas cuentas, aunque son humildes los elementos rústicos de este “albergue bienaventurado”, Góngora los pone de relieve y resalta su color y belleza. Estos artefactos toscos, según corrobora Blanco (2012a, p. 221) “cobran enorme relieve, al tiempo que una extraña solemnidad”. Además, Góngora, al describirlos, remonta a su historia buscando su matriz mitológica. Pues, la blancura de la leche evoca el candor de los tiempos primeros, la rojez purpurina de la cecina y del vino también nos remontan al mito de Baco.

---

<sup>175</sup> El animal es macho de doscientas cabras que, por tan goloso, no dejó ningún sarmiento, y por atrevido se comió hasta los racimos que coronaban la frente de Baco (dios del vino y de la fertilidad). No obstante, este fue vencido por un tierno rival y desde entonces los antiguos sacrificaban este animal en honor a Baco.

Llegados hasta aquí, es lícito aseverar que Góngora describe la humildad de este “albergue bienaventurado” con colores netos y formas simples (Jammes, 1987). En esa descripción, hay un elogio a la vida rústica y una preocupación estética y ética para resaltar la brillantez de aquel mundo del “candor primero”.

### **3 Segunda jornada: procesiones nupciales**

#### **3.1 *Teichoscopia*: contemplación desde el verde balcón**

Tras un apacible sueño, el peregrino se levanta mientras que el Sol sale, anunciando el amanecer del segundo día: “Del Alba al Sol, que el pabellón de espuma/ dejó, y en su carroza/ rayó el verde obelisco de la choza” (vv. 197-181, p. 83). En este amanecer no percibimos ningún celaje purpúreo, ni siquiera interviene la Aurora con sus sonrosados dedos de rosa. Lo que percibimos es la blancura de la espuma, la dorada luz del Sol y el verdor de la choza.

Sale el peregrino de la cabaña acompañado con un cabrero, quien lo lleva a unos riscos eminentes. Desde allí, el peregrino atalaya, a amplia vista, un paisaje impresionante: “imperioso mira la compaña/ un escollo, apacible galería, / que festivo teatro fue algún día/ de cuantos pisan Faunos la montaña” (vv. 186-189, p. 84). Góngora llama al escollo “apacible galería”, ya que según explica Coronel (1636), la galería es una sala con ventanas que da al campo. Esta galería sirvió de otrora de teatro a los Faunos<sup>176</sup>.

El escollo es un elevado observatorio desde el cual el peregrino contempla, con absorta admiración, un paisaje inmóvil: “llegó, y a vista tanta/ obedeciendo la dudosa planta, / inmóvil se quedó sobre un lentisco, / verde balcón del agradable risco” (vv. 190-193). Sentado el peregrino sobre un lentisco, contempla el campo desde el “verde balcón”. Recordamos que es la primavera, y este albergue es el templo de Pales y Flora. Por tanto, el verde es un color dominante en este pastoral albergue.

El peregrino ocupa un puesto observatorio que le otorga una omnisciencia contemplativa. Según postula Laukamp (2016), Góngora en este pasaje usa la técnica

---

<sup>176</sup> Los Faunos son semidioses del campo y de las selvas, es allí donde festejaban sus celebraciones.

de la *teichoscopia*<sup>177</sup>, mediante la cual proyecta un panorama de visión rico en pormenores. Según asevera Laukamp (2016, p. 476): “the vision from that height (teichoscopy) enables the poet to describe the setting as if it were a poetic painting (ekphrasis)”<sup>178</sup>. Góngora al usar la técnica de la *teichoscopia*, plasma este paisaje como si fuera un lienzo pictórico<sup>179</sup>.

A pesar de ocupar un sitio de amplia extensión visiva, el peregrino no llega a contemplar con nitidez el paisaje, debido a la luminosidad del Sol, la niebla y la distancia que ofuscan su visión: “Si mucho poco mapa le despliega, / mucho es más lo que, nieblas desatando, / confunde el Sol y la distancia niega. / Muda la admiración habla callando, / y ciega un río sigue, que luciente/ de aquellos montes hijo” (vv. 194-199). El mapa es poco, o sea el territorio es pequeño, pero despliega un extendido espacio. No obstante, la niebla desata la visibilidad y el radioso Sol aumenta la confusión. Según Laukamp (2016), Góngora recurre a la técnica pictórica del *esfumato*<sup>180</sup> para pintar la luz de manera difuminada. Es una técnica que confiere a este paisaje un efecto de vaguedad y lejanía. No obstante, Góngora pinta con palabras, y estas son entrópicas. De hecho, detrás de esa confusión lumínica, se esconde una abstrusa connotación.

Sin duda, la niebla ofusca la visión, en cambio, el Sol la ilumina. Aun así, Góngora convierte el Sol en fuente de confusión, y esto es una entropía que proporciona connotación. Para ordenar el contenido semiológico de esta entropía, es preciso remontar a los versos anteriores, cuando Góngora describió el crepúsculo vespertino de

---

<sup>177</sup> Es una técnica teatral que consiste en describir una tierra desde la altura de un muro. El ejemplo clásico es la *Ilíada* III. 146-244, en la que Helena de Troya, de pie en las murallas de la ciudad sitiada, describe a los héroes griegos que ve en la llanura troyana.

<sup>178</sup> Trad personal: la visión desde esa altura (teicoscopia) permite al poeta describir el escenario como si fuera un cuadro poético (écfrasis).

<sup>179</sup> La esencia pictórica de las *Soledades* ha sido discutida por muchos comentaristas gongorinos. El Abad de Rute en su *Parecer* sobre las *Soledades*, califica este poema de “vago lienzo de Flandes”. La crítica moderna sostiene esta interpretación. Walter Pabst, por ejemplo, parangona la poesía de Góngora con los cuadros del pintor belga Rubens (1577-1640). Por otra parte, Mercedes Blanco, postula que en las *Soledades* el paisaje cobra mayor protagonismo, y la composición de muchos paisajes coincide con los cuadros de la época. Sobre esta relación, ver, Blanco, M. (1996). Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico. En García de Enterría, M (ed. lit.) & Cordón Mesa, A (ed. lit.). Actas IV del Congreso internacional de la AISO. Alcalá de Henares, Vol. 1, pp. 263-274.

<sup>180</sup> Es una técnica creada por Leonardo Da Vinci, que consiste en producir, mediante tintes transparentes, un efecto vaporoso que confiere a los sujetos u objetos contornos difuminados.

“dudoso”. De allí, postulamos que este crepúsculo matutino es igual de dudoso por provocar confusión.

La confusión lumínica representa la errancia del peregrino quien, enceguecido por la admiración, pierde el rumbo de su camino. Pero, la luminosidad del río despeja esta confusión y guía el itinerario del peregrino. El río sale de los montes serpentea por los campos y se desemboca en el mar. En palabras de Blanco (2012a), el río es un “rayo visual” que encamina al peregrino. En este flujo lumínico fluyen diferentes matices. Por ello, hemos de detenernos ante este itinerario lumínico, ya que es una prolepsis de los siguientes pasos del peregrino: “Orladas sus orillas de frutales, / quiere la Copia que su cuerno sea, / (si al animal armaron de Amaltea/ diáfanos cristales)” (vv. 202-205, p. 85).

Las orillas de este río están orladas de frutales y sus meandros parecen al cuerno de Amaltea<sup>181</sup>. La curvatura del río metaforiza la forma del cuerno de la abundancia, que representa la riqueza y la fecundidad de esta aldea. Pero en esta metáfora también hay una sugestión cromática. Los “diáfanos cristales” de estas orillas arman de plata el cuerno de Amaltea. Este color platino-cristalino del cuerno, o sea del meandro, nos recuerda el color de los cuernos lunares de Júpiter-Tauro. Recordamos que, en el paradigma del “Tauro” se destaca la connotación de fertilidad primaveral, que aquí se representaría por el cuerno de la abundancia de Amaltea. Por ende, tanto la forma como el color de estas curvas se integran en el paradigma connotativo del “Tauro” (P<sub>1</sub>).

Persigue el río su camino “engazando edificios en su plata, / de muros corona, / rocas abraza, islas aprisiona, / de la alta gruta donde se desata/ hasta los jaspes líquidos, adonde / su orgullo pierde y su memoria esconde” (vv.206-211, p. 85). El río, al discurrir por la aldea, forma un collar de plata en el que se engarzan edificios. Corona los muros con sus reflejos, abraza las rocas y las enmarca con su plata, aprisiona las islas y, por último, se desata en los “jaspes líquidos” del mar, allí donde se diluye la brillantez de su plata. El río pierde su brillo y se ahoga en el olvido. En fin, el río es “como la vida más

---

<sup>181</sup> En mitología griega, Amaltea es la nodriza de Júpiter, que bajo forma de una cabra lo amamanta con su cuerno. De su cuerno sale una copia de abundantes frutas, por eso, Góngora dice: “Copia que su cuerno sea” para compararla con la Cornucopia, objeto mítico que representa la abundancia.

plena, viaja sin remisión hacia la muerte, hacia el olvido, hacia el mar” (Roses, 2017, p. 263).

En este paisaje fluvial, abundan las sugerencias cromáticas de la brillantez. Parafraseando a Blanco (2012a, p.276), el río con su brillo y movimiento confiere al panorama un aspecto resplandeciente y engalanado. Nótese que esa brillantez suplanta, paradójicamente, a la del Sol. Pues si el río aporta nitidez, el Sol al contrario aporta confusión. Dicho esto, viene a plantearse la pregunta siguiente ¿por qué el río, contrariamente al Sol, ilumina con su plata la aldea?

En primer lugar, el río desempeña el papel de guía lumínico. En segundo lugar, el río no solo guía la visión del peregrino, sino también traza el itinerario de sus pasos venideros. Todo lo que ve el peregrino, a saber, el llano, la aldea y el mar, serán las próximas paradas de su peregrinaje. Pues, este flujo lumínico es según asevera Blanco “una imagen del tiempo” (2012a, p.271), es decir, una imagen delineada por este fluir de un punto a otro.

A la luz de estas observaciones, ahora se puede decir que Sol y río formulan según la terminología de Gracián una “agudeza paradaja” (Laukamp, 2016). Es decir, una asimilación paradójica de conceptos, a saber, entre la confusión y la luminosidad. Bajo esta agudeza, dimana un flujo entrópico de connotaciones opuestas que hemos sintetizado en esta tabla:

*Tabla 12:* las connotaciones entrópicas de los términos lumínicos del sol y del río.

	Sol	Río
Planos de la expresión	<ul style="list-style-type: none"> <li>- nieblas</li> <li>- Sol</li> <li>- distancia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- luciente</li> <li>- diáfanos cristales</li> <li>- plata</li> <li>- jaspes líquidos</li> </ul>
Planos de la connotación	<ul style="list-style-type: none"> <li>- invisibilidad</li> <li>- confusión</li> <li>- duda</li> <li>- errancia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- luminosidad</li> <li>- claridad</li> <li>- fecundidad</li> <li>- guía</li> <li>- previsión</li> </ul>

Ahora bien, mientras que el peregrino estaba absorto en la contemplación de la aldea, un cabrero rompió la discusión y dirigió la visión del peregrino hacia unas ruinas. Estas revelan el pasado bélico de la aldea. Lo que eran murallas y torres, la guerra las redujo en ruinas y en pálidas señas: “cuando el que ves sayal fue limpio acero. / Yacen ahora, y sus desnudas piedras/ visten piadosas yedras: / que a ruinas y a estragos, / sabe el tiempo hacer verdes halagos” (vv. 217-221). De otrora, el cabrero era soldado y el sayal que viste hoy un día era “limpio acero”. El acero se refiere a su arnés, y este es de color plata, connota la honradez armígera de este soldado que el tiempo lo ha hecho cabrero. El tiempo también ha vestido las piedras de verdes yedras. El verdor de la hierba es un velo que tapa los estragos ocasionados por el paso de los siglos. Además, estas “piadosas yedras” consuelan aquellas destrozadas ruinas. Por tanto, si la plata es el color de las armas, el verde es el color de la paz, la abundancia y la apacibilidad.

A modo de conclusión, Jáuregui (2002) no erró cuando motejó el peregrino de “mirón” ya que, a través de la mirada, el peregrino descubre su camino. Este contempla desde el verde balcón un escenario impregnado de luminosidad y confusión. Siguiendo la luz de este escenario, el náufrago traza su camino, y debajo de sus verduscas yedras descubre el pasado de la aldea. Por ende, en este paisaje donde predomina el color verde no representa, meramente, la primavera, sino que es una representación tópica sobre el *locus amoenus*<sup>182</sup>.

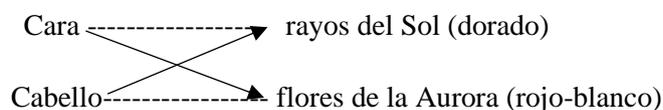
### 3.2 Procesoión de serranas: colores petrarquistas

Bajaba el peregrino del monte con el cabrero y se dirigieron hacia el río. Mientras que estos caminaban, un dulce sonido detuvo sus pasos. Era el sonido de la mano cristalina de una serrana, que al coger el agua compuso una dulce melodía: “juntaba el cristal líquido al humano/ por el arcaduz bello de una mano” (vv.244-245, p.86). Comparar los miembros de una dama con el cristal para resaltar su blancura, es una metáfora convencional en el registro petrarquista. Pero Góngora reproduce esta metáfora con ingenio y primor, de modo que el sonido se armonice con el color, bajo una suave sinestesia.

---

<sup>182</sup> Es una expresión latina, que significa literalmente “lugar ameno”. Es un lugar idílico, bello y seguro.

Otra serrana sentada sobre los verdes márgenes del arroyo cogía flores y tejía con ellos una guirnalda sobre su cabello: “del verde margen otra las mejores/ rosas traslada y lilios al cabello, / o por lo matizado o por lo bello/ Si Aurora no con rayos, Sol con flores” (vv.247-250). La serrana si no era Aurora con rayos de Sol, parecía un Sol coronado con flores de Aurora. Góngora trueca estos atributos de modo que, las flores de la Aurora se asignan al Sol, y los rayos del Sol se asignan a la Aurora. Este trueque de atributos comprende un trueque de colores. Es decir: las rosas y los lilios de la Aurora formulan aquella bicromía petrarquista del rojo y blanco. Sin embargo, estos no colorean la cara de la serrana, sino su cabello, mientras que los dorados rayos del Sol iluminan su cara. Este trueque se puede esquematizar del siguiente modo:



*Figura 17: truce de matices cromáticos del Sol-Aurora.*

En este intercambio de atributos cromáticos hay una clara entropía. El poeta altera el orden lógico de estos atributos para generar connotación. Los colores de la Aurora y del Sol no resaltan exclusivamente la belleza de la serrana, estos pintan, más bien, un hermoso amanecer. Por tanto, los hilos dorados del cabello, al entretrejerse con las flores de la Aurora, tiñen su cabeza de un celaje crepuscular. Ergo, esta entropía de colores tiene un valor cronográfico, representado por la gradación de matices, del blanco al rojo y del rojo al dorado, o sea, las fases lumínicas del amanecer. No debemos perder de vista que Góngora pintó en los versos anteriores con confusión el amanecer, y ahora lo transfigura sobre la serrana cual un puzle conceptual para completar esa escena matinal.

### 3.3 Procesión de regalos: entropía del rojo

En lo cóncavo de una encina, el peregrino admiraba la afluencia populosa de hermosas serranas que se dirigían a pastorales bodas. Por otro lado, veía a una muchedumbre ufana y retozona de serranos portadores de una dádiva de animales. En este desfile procesional aparecen animales nombrados y otros eludidos según los reparte Jamme (1987). El primer regalo es una vaca con su cría coronadas de flores:

El yugo de ambos sexos sacudido, / al tiempo que, de flores impedido/ el que ya serenaba/ la región de su frente rayo nuevo, / purpúrea ternerueta, conducía / de su madre, no menos enramada, / entre albogues se ofrece, acompañada/ de juventud florida. (vv.283-290, p. 88)

Un grupo de jóvenes solteros traían como regalo de boda una ternerueta<sup>183</sup> acompañada por su madre que Góngora describe con vistosos colores. Primero, sus cuernos, que empezaban a salir, eran como “rayo nuevo”, metáfora para describir los nacientes cuernos como rayos de luz. Comparar cuernos con rayos solares es una metáfora que reitera la paradigmática del Tauro. Es verdad que los cuernos de esta vaca y su cría no son de la talla de los de Júpiter el Tauro, pero sí comparten el mínimo de esplendor luminoso.

Pero este esplendor era “de flores impedidos”. Según explica Coronel (1636), las flores impedían que se vieran los cuernos. O sea, el color de las flores tapaba el esplendor de los rayos-cuernos. Tan intenso era el color de estas flores, que Góngora lo llamó por sinécdoque “purpúrea ternerueta”. Parafraseando a Pellicer (1630, p.421), purpúrea ternerueta es sinónimo de hermosa, ya que el color de la púrpura es el más bello y estimado. Así pues, la vaca y su cría son igual de hermosas que las serranas. Este color rojo purpurino resalta su belleza femenina y la juventud florida. Son hijas de la “Edad florida” que prolifera florescencia y connota fecundidad. Los animales, igual que los campos, son fértiles y aptos para procrear. Dicho esto, la vaca y su cría, como regalos de boda, refuerzan esa connotación matrimonial; junto a la cadena de flores que representa ese yugo marital (Cárdenas, 2003).

Regalar animales con cuernos en boda es un rito de índole pagana. Según asevera Blanco (2016, p. 317): “los bóvidos que se sacrifican en el mundo clásico suelen llevar los cuernos dorados y con frecuencia guirnalda cargados de flores”. Además, este festival sacrificial es típico de la primavera. Dicho esto, los serranos al llevar estos animales de cuernos dorados y enramados de flores es para sacrificarlos. Por tanto, el color rojo purpurino de las flores connota la sangre sacrificada de estos animales. En fin, esa guirnalda de púrpuras conlleva una entropía de connotaciones. El rojo connota belleza, juventud, fecundidad, matrimonio y sacrificio. En fin, son planos connotadores

---

<sup>183</sup> El término “ternerueta” es una antigua derivación diminutiva de “ternera”.

que pertenecen a diferentes paradigmas. En concreto, estos planos se enmarcan en el contenido paradigmático de la “Estación” (P<sub>3</sub>) y el de “Florida” (P<sub>4</sub>).

El segundo regalo es un manojo de gallinas seguidas por un gallo que lo trasladaba un grupo de mozos: “Cuál dellos las pendientes sumas graves/ de negras baja, de crestadas aves” (vv.291-292). Las gallinas boca abajo pendían sus crestas y negras plumas del manojo cual unas borlas pendientes. Góngora las llama “negras” y “crestadas” para aludir a su propiedad saludable, según anota Coronel (1636). Si nos fijamos en sus colores, nos damos cuenta que Góngora elude el color rojo de sus crestas y se fija únicamente en sus plumas, pero ¿por qué? Para contestar a esta pregunta, es menester compararlas con el gallo: “cuyo lascivo esposo vigilante/ doméstico del Sol nuncio canoro, / y de coral barbado, no de oro/ ciñe, sino de púrpura turbante” (293-296). Góngora pinta una perífrasis del gallo refiriéndose primero a su calidad de heraldo, vigilante del sol, que anuncia el despuntar del día. Luego, el poeta describe su barbilla de “coral barbado”, y su cresta de purpúreo “turbante”.

Es bastante llamativo como Góngora metaforiza la coloración intensa y la forma enrollada de la cresta, usando el turbante, que es un tocado propio de Oriente. Para Coronel (1636), el gallo es cual un turco que no tiene un turbante de oro como los sarracenos, sino de color púrpura. Es una comparación que no carece de nervio, ya que esta prenda oriental connota el emblema solar del gallo. Pues, como el sol nace del Oriente, entonces, Góngora viste el gallo de turbante. Por tanto, este gallo se ve cual un sultán rodeado por su harén de gallinas.

Ahora es oportuno contestar a aquella pregunta pendiente. Si Góngora insiste sobre la coloración turgente del encarnado turbante, mientras que el color de las encrestadas gallinas es ausente, ya que mediante la coloración de la cresta se puede sexar las gallináceas. Pues, si la cresta es de color rojo intenso significa que es macho, si no es hembra. El color de la cresta es una suerte de dimorfismo sexual, que permite diferenciar entre ambos sexos. Por otra parte, la cresta connota la sexualidad polígama del gallo, que no vigila solo al Sol, sino también aquellas apresadas gallinas.

El tercer regalo es una copia de cabritos, también coronada de flores: “con la manchada copia/ de los cabritos más retozados” (vv. 298-299). Esa copia manchada

connota la abundancia de estos cabritos. La copia podría “ser una imagen anticipada de la “copia” o pareja de los novios, futuros padres de domadores de toros” (Blanco, 2016, p. 312). Por tanto, los animales, con cuernos floridos, no dejan de asomarse con insistencia en estas procesiones para reiterar su connotación sacrificial y matrimonial.

Llegados hasta aquí, ahora es lícito aseverar que el rojo es el color dominante en esta dádiva de regalos, como bien lo insinúa Ruiz Pérez (2012, p.134): “pasajes con una paradigmática concentración del rojo, como al comenzar las ofrendas que llevan los participantes en las nupcias de la ‘Soledad primera’”. La concentración cromática del rojo encierra una concentración entrópica de connotaciones, este connota el frescor de la juventud y la fecundidad de la primavera; es el color de la unión sexual y del sacrificio carnal. En fin, es el color de la procesión nupcial. Por tanto, del color rojo dimana una carga informacional que hemos sintetizado en esta tabla:

*Tabla 13* entropía de connotaciones del color rojo de los animales.

Animales	Vaca y terneruela	Gallo y gallinas
Plano de la expresión (colores)	-Flores -Rayo nuevo -Purpúrea -Florida	-crestadas aves (ausencia de color) - negras baja - oro -púrpura turbante
Plano de la connotación	-Juventud -Belleza -Fecundidad -matrimonio -Sacrificio	- dimorfismo sexual - poligamia - sacrificio - rendición

### 3.4 Entropía del mar:

#### 3.4.1 Brújula brillante de pilotos errantes

Caminando el peregrino bajo el calor del Sol solicitó la sombra de unas peñas. Allí, halló un político<sup>184</sup>serrano quien nada más al ojearlo reconoció en su vestido las huellas cerúleas del mar: “reconociendo el mar en el vestido/ (que beberse no pudo el Sol ardiente/ las que siempre dará cerúleas señas)” (vv.361-364, p. 91). En puridad, estas señas del mar son las señas de una memoria que no logró desembarazarse de un doloroso naufragio y un desamparo amoroso. El vestido no es nada más que una huella visible,

<sup>184</sup> Debemos precisar que, el término “político” en este contexto designa un hombre cortés y urbano.

una mancha imborrable que tiñe su memoria de cerúleo recuerdo. Por tanto, el color cerúleo del mar cobra aquí un sentido negativo, según asevera Roses (2017, p.263): “se destaca quizá el verso más negativo, la imagen de una memoria inagotable, agotadora, extenuante”.

La evocación de este recuerdo es un prelude al discurso del político serrano. Es un largo monólogo sobre la historia de las navegaciones desde los primeros navegantes hasta los descubrimientos de Magallanes. El discurso lleva un tono de acusación a las consecuencias negativas de las navegaciones a lo largo de 156 versos (vv. 366-502). Dada la extensión considerable de este discurso, echaremos luz, únicamente, sobre algunos pasajes con mayor entropía cromática.

La historia de las navegaciones empieza con el descubrimiento de la piedra del imán que hizo un salto cualitativo en la navegación: “Náutica industria investigó tal piedra/ que cual abraza yedra/ escollo, el metal ella fulminante/ de que Marte se viste, y lisonjera, / solicita el que más brilla diamante/ en la nocturna capa de la esfera, / estrella a nuestro Polo más vecina” (vv.397-385, p.92). Para referirse a los atributos del imán, el serrano teje un ropaje metafórico mediante el cual hilvana una entropía de connotaciones. Por ello, debemos destapar este ropaje metafórico, para descubrir las connotaciones que encubre.

En primer lugar, el serrano compara el imán a un escollo que agarra la yedra cual un metal. Esta imagen metaforiza la fuerza magnética del imán. Es consabido que las agujas de marear están cebadas y compuestas por la piedra del imán. Góngora para referirse a esa aguja evoca la yedra. El verdín de la yedra es cual una brújula natural que indica el Norte<sup>185</sup>, tal como la brújula del imán. Por tanto, la imagen del escollo y la yedra<sup>186</sup> es una representación metafórica sobre la brújula magnética. Asimismo, esta metáfora se suele usar para referirse a los amantes inseparables, cual una yedra

---

<sup>185</sup> Según unas creencias populares, las zonas con verdín, musgo y líquenes, en general los sitios húmedos y verdes por la fluorescencia, apuntan hacia el Norte. Véase VVAA. (1955). *Revue algologique*. Laboratoire de Cryptogamie: Paris, p.154.

<sup>186</sup> Es preciso subrayar que, el escollo y la yedra es una metáfora con una larga historia. Desde la Antigüedad, los poetas representaban el amor eterno o la amistad estrecha, mediante el abrazo de las plantas trepadoras con piedras o árbol. Sobre esta metáfora véase, Tanabe, M. (2015). *Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances psicóticos a las Soledades* [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba].

agarrando un escollo, o un imán magnetizando un metal. Para entender el sentido de esta metáfora en este contexto, es ineludible descodificar la metáfora siguiente.

En la segunda metáfora, el serrano compara el metal fulminante a la armadura que viste Marte (Dios de la guerra). Marte se siente magnetizado y lisonjeado por esa estrella que brilla en la noche cual un diamante. Dicho de otro modo, Marte es el amante y la estrella es la amada. La analogía entre amor y magnetismo es una metáfora sostenida por la tradición poética, según arguye Blanco (2012a, p.312): “La creación metafórica sigue un precedente clásico, el idilio *Magnes* de Claudio Claudiano, que escribe la unión de la piedra imán y del hierro en figura de Venus y Marte”.

Ahora es lícito aseverar que la metáfora de la piedra y la yedra es un preludeo a la metáfora de Venus y Marte<sup>187</sup>. Pero lo que más nos interesa son los términos luminosos que describen este magnetismo amoroso. Si nos fijamos en la figura de Marte, Góngora la compra a un “metal fulminante”, es decir, un metal capaz de despedir proyectiles ígneos. Por tanto, la vestidura de este cuerpo viril contrasta el color platino del metal y el rojo del fuego. Parfraseando a Blanco (2012a, p.313), los chispazos rojizos que despide el cuerpo de Marte son las fogosas flechas del amor, estas formulan una connotación erótica sobre la atracción magnética. Por tanto, el contraste rojo-argénteo de este metal encierra una connotación entrópica sobre la atracción amorosa.

No obstante, parece que la connotación del magnetismo amoroso desvía nuestra dirección interpretativa del tema de las navegaciones. Sin embargo, el magnetismo amoroso es una vía introductoria a este tema, como bien lo ratifica Blanco (2012a, p. 314): “la descripción del imán, bajo el signo de Venus y Marte, celebrando su unión, define de entrada la tonalidad terrible y deliciosa que quiere dar Góngora a las empresas de navegantes y descubridores”. En puridad, toda esta construcción metafórica sobre el magnetismo amoroso representa la brújula magnética. Esa brújula metamorfoseada en amante divinizada (Venus) está representada por una perífrasis de la Estrella Polar<sup>188</sup> en el verso “estrella a nuestro Polo más vecina” (v.385). Según comenta Pellicer (1630), el

---

<sup>187</sup> De acuerdo a la mitología Venus y Marte son esposos.

<sup>188</sup> Es la última de las siete estrellas que componen la constelación de la Osa Menor. En el cielo nocturno esta estrella es muy reconocible gracias a su brillantez y su forma de cántaro. Desde la Antigüedad, la estrella polar es la aliada de los navegantes ya que les indicaba el rumbo hacia el norte y la latitud.

imán se dirige hacia el Norte cuando está debajo de la Estrella Polar, y esto lo descubrieron los antiguos navegantes. Tal descubrimiento permitió a los pilotos errantes hallar su Norte. Por tanto, la relación entre Estrella Polar (imán) y los navegantes es tan parecida a la de los amantes. No obstante, la única discrepancia entre ellos es que el magnetismo entre navegantes y la brújula brillante no está estimulado por el amor, sino por la codicia.

### 3.4.2 La codicia: un *engaño colorido*

El descubrimiento de las propiedades del imán revolucionó la industria náutica. Desde entonces, se incentivó el afán de navegar en mar abierto. Este suceso culminó con el descubrimiento del Nuevo Mundo, lo que fomentó la expansión naval, comercial y colonial del Imperio español. El serrano describe este evento con un tono reprobatorio, acusando la codicia de ser la motriz de este descubrimiento: “Piloto hoy la Codicia, no de errantes/ árboles, más de selvas inconstantes, / al padre de las aguas Océano, / de cuya armonía/ el Sol, que cada día/ nace en sus ondas y en sus ondas muere, / los términos saber todos no quiere” (vv. 403-409). La codicia se convirtió en piloto de los navegantes, hasta el punto de construir embarcaciones con selvas enteras. Hasta el Sol que nace y muere en el mar desconoce sus términos mientras que la codicia erra sin límites.

A lo largo de una sucesión de imágenes, el serrano describe las consecuencias negativas de la codicia. En su discurso, se puede descifrar unas connotaciones despectivas a partir de unas alusiones cromáticas. Ya desde el inicio el serrano atribuye al color cerúleo del mar un sentido funerario al calificarlo de: “cerúlea tumba fría” (v. 391). En otro verso, el poeta juega con el color blanquecino de la espuma para resaltar esa connotación funeraria: “murarse de montañas espumosas/ infamar blanqueando sus arenas” (vv.437-438). Los navegantes que montan las montañas espumosas del mar se convierten en pálidos cadáveres que blanquean las arenas. Por tanto, los colores del mar, a saber, el cerúleo y el blanco, enfatizan esa connotación lúgubre sobre las navegaciones.

Los colores que más resaltan la codicia son los colores que ostentan riqueza. El serrano cuando describe el descubrimiento del océano pacífico por Vasco Núñez de

Balboa<sup>189</sup>, evoca las riquezas que se hallaron allí, pero, al mismo tiempo, blasfema sus consecuencias: “en nuevo mar, que le rindió no sólo/ las blancas hijas de sus conchas bellas, / mas las que lograr bien no supo Midas/ metales homicidas” (vv.431-434, p.94). Nada más descubierto este mar, la codicia se rindió a sus preciosas perlas blancas y sus minas repletas de plata y oro. La alusión a Midas<sup>190</sup>, emblemática figura de la codicia, representa aquellos conquistadores obsesionados por la extracción del oro. Por ello, el serrano tacha estos metales de “homicidas”, ya que estos provocaron el genocidio de los Incas, debido al trabajo forzado en las mineras (Góngora, 1989).

Dicho esto, lo que es para los navegantes cerúlea vía, se convierte en “tumba fría” y, lo que son metales brillantes se convierten en armas punzantes. Por lo tanto, los colores del mar y las riquezas de ultramar son un “engaño colorido” que seduce el impulso codicioso de navegantes voraces y errantes.

### 3.5 Policromía nocturna Vs monocromía diurna

Después de haber terminado su luctuoso discurso sobre las navegaciones, el viejo serrano acompaña al peregrino a las bodas de unos labradores, y así comenzaron a andar por el bosque siguiendo un cortejo de serranas. Cuando las serranas vieron que el Sol empezaba a apagarse se precipitaron hacia la aldea. Al ritmo del ocaso, las serranas seguían los últimos pasos del Sol en dirección del lóbrego Occidente: “cuando a nuestros Antípodas la Aurora/ las rosas gozar deja de su frente, / tal sale aquella que sin alas vuela/ hermosa escuadra con ligero paso, / haciéndole atalayas del Ocaso/ cuantos humeros cuenta la aldehuela” (vv. 636-641).

Cuando la Aurora esparce sus flores matinales en las antípodas, la aldea, a la inversa, extingue paulatinamente las luces del día. A través de esta contraposición, el poeta nos comunica dos ideas. La primera es que, en la zona opuesta del globo terráqueo amanecía, mientras que en la aldea anochecía. La segunda, es que una vez apagado el Sol, la aldea enciende “cuantas humeras” que sirven de atalayas a una escuadra de serranas. Es preciso anotar que, las “atalayas” son señas ahumadas con encendidos

---

<sup>189</sup> Es un conquistador español que descubrió el Mar Pacífico después de haber atravesado el Istmo de Panamá en 1513.

<sup>190</sup> Según cuenta su leyenda, Midas es un monarca que tenía la habilidad de convertir en oro todo lo que tocaba. A fin de cuentas, Midas murió de hambre a causa de su obsesión por el oro.

hachos (Coronel, 1636). Sin duda, esa luminosidad fogosa sirve para indicar el camino hacia la aldea, pero es también una luz rojiza que tiñe la aldea de un celaje crepuscular. Por tanto, la Aurora y las atalayas contrastan esa antítesis entre amanecer/atardecer.

Antípodas la Aurora —————▶ Atardecer en la Aldea

Rosas (rojo) —————▶ Atalayas (rojo)

*Figura 18: contraste cromático entre el amanecer y el atardecer.*

Cuando ya había anochecido, el escuadrón de serranas se juntó a otro escuadrón de serranos, y ambos caminaban hacia la aldea alumbrados por una lumbre inmensa:

Al pueblo llegan con la luz que el día/ cedió el sacro Volcán de errante fuego,  
/ a la torre de luces coronada/ que el templo ilustra, y a los aires vanos/  
artificialmente de exhalada/ luminosa pólvora saetas, / purpúreos no  
cometas. (vv. 645-651, p.102)

Esa lumbre inmensa es cual un Volcán sobre el cual el día ha volcado su luz intensa. La concentrada luminosidad del Volcán hiperboliza la inmensidad y la intensidad del fuego que alumbraba la aldea. Es un fuego que exhala luces fogosas, es “sacro” este fuego, ya que sirve de adorno para la torre del templo. Coronada la torre de fogosas luminarias lanzaba saetas de pólvora, y no cometas de púrpura que, a la sazón, eran consideradas como signo de mal augurio (Coronel, 1636). Toda esta construcción metafórica es una alegoría sobre los fuegos artificiales. Es un pasaje rimbombante de explosivos coloreados. Nótese que la torre despide un Volcán de cohetes que centellan el cielo nocturno de variopintos colores. Este retablo pirotécnico resalta el brillo estético de estas celebraciones ante el cual el peregrino se queda maravillado, mientras que el viejo serrano amonesta tal exceso de luminarias: “los fuegos pues el joven solemniza, / mientras el viejo tanta acusa Tea/ al de las bodas Dios, no alguna sea/ de nocturno Faetón carroza ardiente, y miserablemente/ campo amanezca estéril ceniza/ la que anocheció aldea” (vv.652-658).

El serrano teme que este estival de fuegos se convierta en carroza de Faetón<sup>191</sup> y acabe incendiando la aldea. A pesar de que estos fuegos son festivos y risueños, pueden causar un desastre. Lo que eran centelleos policromados se pueden convertir, en

---

<sup>191</sup> Es el hijo del Dios del Sol. Un día quiso conducir el carro de su padre, y como no sabía manejarlo cayó y abrasó la tierra.

cualquier instante, en pálida ceniza. Esta transformación debe cuestionarse desde un ángulo semiológico.

La presencia de los fuegos artificiales en bodas no se restringe a lo estético, sino que tiene un valor connotativo. De otrora, los pueblos de la Antigüedad clásica celebraban sus bodas con fuego, ya que este representa el poder fecundativo y regenerativo de la vida (Casquero, 2006). De hecho, su conversión en ceniza, plantea el riesgo de transformar la aldea en campo estéril y sin vida. Por tanto, el contraste policromado de los fuegos y la pálida ceniza, connotan un contraste entre la vida y la muerte, así como, entre la fecundidad y la esterilidad. Dicha transformación está representada por una transición cromática, de lo policromado a lo pálido. Huelga recordar que estos colores son artificiosos; parecen vistoso y coloreados, pero son engañosos ya que en cualquier momento pueden convertirse en “pálida ceniza”. Se trata más bien de una transformación confusa, como bien lo arguye Ruiz Pérez (2012, p.138):

Las luces de los fuegos de artificio aparecen en las albas confusas, crepusculares, y proyectan su juego de confusión y transformación, como el que concluye con la imagen de la aldea quemada por un oximorónica “Faetón nocturno”, una violencia de la naturaleza que deviene en catástrofe y, de nuevo, desolada blancura, en el “campo estéril de ceniza”.

La viveza y la luminosidad de los fuegos artificiales es efímera y repentina; y lo que es, aparentemente, vivo y fértil se convierte en muerto y estéril. Por ello, esa transformación cromática suscita confusión, ya que no se sabe si se debe admirar o recelar este festival de fuegos. En puridad, la transformación cromática de los fuegos artificiales es el clímax entrópico de la confusión. Góngora, para referirse a los colores purpúreos del atardecer, evocó su antítesis: la Aurora; y cuando anocheció, un Volcán de fuegos artificiales, fingiendo día en plena oscuridad nocturna, lo contrastó con un amanecer cenizoso. Todo está confusamente contrapuesto, tanto colores como connotaciones están, entrópicamente, contrastadas. Hemos aquí una tabla que sintetiza esa oposición de contrastes, con sus respectivas connotaciones:

Tabla 14: síntesis del contraste temporal amanecer-anocheceer.

	Amanecer monocromático	Anocheceer policromático
Plano de la expresión	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Antípodas la Aurora</li> <li>- Faetón</li> <li>- Rosas</li> <li>- Cenizas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Atalayas del ocaso</li> <li>- Nocturno</li> <li>- Vulcano</li> <li>- Fuegos</li> </ul>
Plano del contenido	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Esterilidad</li> <li>- Muerte</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fecundidad y festividad</li> <li>- Vitalidad</li> </ul>

El contraste temporal está marcado por un contraste cromático entre la policromía de los fuegos artificiales y la monocromía rosácea del amanecer. Este contraste, representa la oposición de la luz natural a la luz artificial. Según Joaquín Roses (1995), Góngora conjuga en estos versos naturaleza y artificio, de modo que la luz artificial de la noche sustituye la luz natural del día. Por otra parte, el poeta contrapone un ayer fértil y policromado frente a un posible amanecer estéril y cenizoso. Aunque las bodas son un suceso festivo, no es óbice que se introduzcan en ellas presagios agoreros. Según anota Blanco (2020), los sucesos tristes superan los felices en las bodas clásicas. Por ende, este ambiente idílico, con sus radiantes colores, puede en cualquier momento teñirse de ceniza.

#### 4 Tercera jornada: la boda

##### 4.1 Amanecer nupcial

##### 4.1.1 Entropía de la luz solar

Tras una noche festiva y explosiva, la aldea amanece sin brasa ni ceniza. Comienza un nuevo día y con él inicia el peregrino su camino hacia las callejuelas de la aldea. Góngora, para describir el amanecer del tercer día evoca a Himeneo: “Recordó el Sol no de espuma cana / la dulce de las aves armonía, / sino los dos topacios que batía, / orientales aldabas, Himeneo” (vv.705-708, p.105). Con razón Góngora se refiere a Himeneo, ya que es el Dios de las ceremonias matrimoniales, y por eso le confiere la función de anunciar el amanecer del día de la boda.

Llama Himeneo a las puertas de la casa del Sol tocando sus aldabas de topacio. Es una metáfora ya usada por Ovidio, quien imaginaba las puertas de la casa del Sol de plata, pero sin aldabas (Cabezas, 2009). Góngora reproduce esa metáfora añadiendo un nuevo elemento: “las aldabas de topacio”. Según explica Coronel (1636), el “topacio” es una piedra preciosa originaria de Arabia y, su color dorado imita la luz del Sol. Por tanto, el color y el origen del topacio constituyen una entrópica connotación sobre el amanecer, momento en el cual el Sol sale de las puertas del Oriente.

Como continuidad de la metáfora del amanecer, Góngora evoca a Febo<sup>192</sup>. Según los poetas clásicos, el Dios del Sol salía cada día de Oriente conduciendo un carro de oro tirado por cuatro caballos. Góngora remeda esa metáfora así: “Del carro de Febo/ el luminoso tiro, / mordiendo oro, el eclíptico zafiro/ pisar quería” (vv.709-712). Góngora imagina el carro de Febo cual un tiro luminoso que, al pisar el eclíptico zafiro, mordía sus frenos de oro. Normalmente, los caballos muerden su freno, pero Góngora elude los frenos y alude al oro (sinécdoque de frenos).

Si nos fijamos en la coloración de estas metáforas, percibiremos una gradación lumínica del amanecer. Primero, las aldabas de “topacios”, con su color amarillo indican que el Sol todavía está debajo del horizonte o, mejor dicho, todavía está en su casa. Después, cuando el Sol sale conduciendo su carroza se alza en el cielo y su luminosidad dorada se intensifica. Así pues, del topacio al oro, Góngora pinta el curso lumínico del Sol por el cielo.

No se trata de una mera gradación lumínica del amanecer, ya que está en armonía con la ceremonia del día. Pues, si Góngora recurre a la metáfora de la casa del Sol y la de Febo, es una entrópica connotación sobre la novia que sale de su casa para casarse e iluminar la aldea, según demostraremos más adelante.

#### 4.1.2 Aparición de la novia y los contrastes de la memoria

Cuando el Sol pisaba el eclíptico zafiro, el serrano y el peregrino pisaban las populosas calles de la aldea:

---

<sup>192</sup> En mitología clásica, Febo era el apodo del Dios del Sol, es una palabra derivada del griego *phaibos* que significa *claro luminoso*. Sobre este apodo véase Escosura, de Pedro. (1845). *Manual de Mitología*. Madrid: Real Academia Española, p.63.

Cuando el populoso/ lugarillo el serrano/ con su huésped, que admira  
cortesano, / a pesar del estambre y de la seda, / el que tapiz frondoso/ tejió  
verdes hojas la arboleda, / y los que por las calles espaciosas/ fabrican arcos,  
rosas, / oblicuos nuevos, pénsiles jardines, / de tantos como viola jazmines.  
(vv.712-721)

Al entrar en la aldea, el peregrino se quedó maravillado por su decorado. Las verdes hojas de las arboledas tejían un tapiz vegetal cuya majestuosidad superaba los estambres de seda. Por otra parte, las flores y las rosas que se alzan por las calles, fabrican arcos pendientes como si fueran “pénsiles jardines” de Babilonia. El decorado está abigarrado de referencias cromáticas. Abajo está el tapiz verdoso de arboledas y arriba están arcos de rosas, jazmines y violas. Según Álvarez (2010), ese ramo floral se suele usar para embellecer la amada, pero el poeta lo usa también para la aldea. Esta la colorea con una paleta primaveral donde están combinadas, entrópicamente, unas connotaciones de los paradigmas de la “Estación” (P<sub>3</sub>) y “Florida” (P<sub>4</sub>). Es decir, el verde de la fertilidad, y el rojo de la feminidad, y ambos representan, respectivamente, al novio y la novia.

Primero, Góngora se esmera en describir la belleza de la novia: “cuál del rizado verde botón, donde/ abrevia su hermosura virgen rosa, / las cisuras cairela/ un color que la púrpura que cела/ por brújula concede vergonzosa” (vv. 727-731, pp.105-106). Góngora compara la novia a una virgen rosa que se esconde en su verde botón. De su cáliz aflora una cairela de color púrpura que tímidamente deja descubrir su hermosura. Comparar la novia a un capullo de rosa es una evidente metáfora sobre su belleza. No obstante, el color purpurino resalta su pudor y delata su disponibilidad sexual (Blanco, 2020). La virginidad hace deseable a la novia ya que en la Antigüedad clásica “la necesidad de que la novia fuera virgen, unido al sentimiento de que las jóvenes eran muy lujuriosas, hacían muy deseables un pronto matrimonio” según sostiene Pomeroy (citado en, Casquero, 2006, p. 255).

Cuando el peregrino vio la purpúrea novia, fue “al instante arrebatado/ a la que, naufragante y desterrado, / le condenó a su olvido” (vv.734-736). Nada más al verla, inmediatamente, se despertó en su memoria el recuerdo de su desdeñosa dama quien causó su destierro y naufragio. Por tanto, ese color purpurino de la novia estimula en la memoria del peregrino el recuerdo de su dama. De allí, se genera cierta confusión entre

lo que ve y lo que imagina o, mejor dicho, lo que recuerda. Luego, Góngora compara la novia con el Sol que es, a su vez, una representación de la amada del peregrino. Este nada más viendo el Sol de la novia, se reaviva el recuerdo de su dama: “Este pues Sol que a olvido le condena, / cenizas hizo las que su memoria/ negras plumas vistió, que infelizmente/ sordo engendran gusano, cuyo diente, / minador antes lento de su gloria, / inmortal arador fue de su pena” (vv.737-742).

Esta metáfora de la dama solar<sup>193</sup> es tan profunda y confusa que es preciso aclararla antes de analizar sus sugerencias cromáticas. Góngora compara la dama con el ave Fénix<sup>194</sup>, que abrasó y redujo a cenizas las plumas negras que vistió la memoria del peregrino. De estas cenizas nació un gusano roedor que carcome ese feliz instante de nostalgia e incentiva la melancolía del desdeñado enamorado. Góngora entreteje, mediante este entramado metafórico, toda una alegoría sobre el ave Fénix para connotar la inmortalidad de la imagen de la dama en la memoria del peregrino. La metáfora de la dama solar es una representación convencional sobre la belleza de una mujer. Góngora en este contexto no se refiere a una sola dama sino a dos. De hecho, la ecuación se duplica ya que “el sol de la novia repite el sol de la dama, el sol de su recuerdo repite a la dama misma” (Roses, 2017, p. 252).

Ergo, esa concentración lumínica encierra una concentración calorífica. Este Sol abrasador incendió las “negras plumas” que vistió la memoria del peregrino convirtiéndolas en “cenizas”. Si nos fijamos en los colores de esta metáfora observamos una transición cromática de la luminosidad solar a la oscuridad de la combustión. Bajo esa transición circula un flujo entrópico de connotaciones que es preciso rastrear.

“cenizas hizo las que su memoria/ negras plumas vistió” el color negro de las plumas connota la pena de un recuerdo mal pagado por el olvido. En cuanto al color de

---

<sup>193</sup> La metáfora de la dama solar ha suscitado una larga polémica entre los críticos. En torno a esta metáfora, Nadine Ly estudió tres principales hipótesis: la primera es la de los primeros comentaristas de Góngora, a saber, Pellicer, Coronel y Díaz de Rivas, quienes postulan que el Sol se refiere tanto a la amada como a la imagen de ella restituida por el recuerdo. Sobre estas interpretaciones consúltese, Ly, N. (1985). « Poétique et signifiant linguistique: À propos d'un fragment des *Soledades*», *Bulletin Hispanique*, 87, pp. 447-470.

<sup>194</sup> Ave legendaria en un culto solar egipcio. Esta ave tiene forma de águila; su plumaje ostenta colores vivos como el rojo ígneo, la púrpura, el oro y el azul claro. Según la mitografía, esta ave cuando se acerca su fin prende fuego sobre sí misma. Sus cenizas se depositan en un altar del Sol y allí renace de sus propias cenizas un gusano que luego se convertirá en Fénix. Sobre esta leyenda véase Grimal, P. (1979). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós: Barcelona, p.197.

la ceniza, como mezcla de negro y blanco, connota la muerte y el renacimiento de la imagen de la dama en la mente de su amante, dado que, la amada ha sido comparada a un ave que renace de sus cenizas. Por ende, esa transición cromática encierra una connotación entrópica entre opuestos:

Sol (dama-novia) —→ Negras plumas (olvido/ recuerdo) —→ Cenizas (muerte/ renacimiento)

*Figura 19: entropía de connotaciones sobre la dama Sol.*

El contraste entre luminosidad y oscuridad genera esta entropía de connotaciones opuestas, debido a una confusión entre la representación (real) de la novia y la metarrepresentación (irreal) de la amada. Se trata, pues, de una confluencia entre una imagen presente y otra cruelmente ausente. Por ende, este contraste entre luminosidad y oscuridad permite adentrarnos en los abismos de la memoria del peregrino, donde se encuentra encarcelado detrás de las rejas del recuerdo de una tirana dama, que ya se había olvidado de él.

#### 4.2 Coloreado coro de Himeneo

Llega el momento de sacar los novios de casa por un concurso de bellas serranas y de gallardos serranos que, tocando zampoñas y otros instrumentos sonoros, cantan en alternados coros. Góngora describe la salida de los novios así:

Los novios saca: él, de años floreciente, / y de caudal más floreciente que ellos; ella, la misma pompa de las flores, / la Esfera misma de los rayos bellos.  
/ El lazo de ambos cuellos/ entre un lascivo enjambre iba de amores/ Himeneo añudando. (vv.756-763, p.107)

Aparece el novio de florecientes años y de florecientes caudales. La duplicación del adjetivo “floreciente” alude a dos cualidades: la juventud y la riqueza del novio (Pellicer, 1630). Por otra parte, sale la novia con la misma pompa floral de la primavera y con luminosidad solar. Según Observa Nadine Ly (2013), en la repetición de las palabras “flores” y “rayos”, hay un hiperbólico encarecimiento de la belleza y de la luz de la novia.

Como bien se puede observar, la salida de los novios está abigarrada de flores, de luminosidad y de jovialidad. Según Blanco (2016, p.315), los novios salen como si fueran novillos atados por el yugo matrimonial, pues:

Los novios, que son aquí “sacados” como se sacaría a un toro o a un novillo a una plaza, o un santo en procesión, repiten en su descripción tres de los componentes del paradigma, el del *sol* (“esfera”, “rayos”), el de *florida* (“floreciente” [bis], “flores”), el de la *estación* (“años”).

Por tanto, Góngora reproduce en estos versos los tres principales paradigmas del poema; solo falta el paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>) que se sobrentiende por la asimilación de los novios a una pareja de novillos.

Salen los novios entre un alboroto de música y canto. Un grupo de zagalas y de garzones cantan en un alternado coro que abarca los versos 767-844<sup>195</sup>. En el Coro I las zagalas cantan al novio resaltando la belleza de su rostro: “Ven Himeneo, ven donde te espera/ con ojos y sin alas un Cupido, / cuyo cabello intonso dulcemente/ niega el vello que el vulto ha colorido;/ el vello, flores de su Primavera/ y rayos el cabello de su frente” (vv.768-772). Primero, las zagalas comparan el novio a un Cupido sin alas y con ojos, ya que ni es huidizo ni es ciego. Luego, para resaltar la belleza del mozo, las zagalas comparan su cabello con rayos y su barba con flores. En ambas metáforas hay unas alusiones cromáticas con connotaciones entrópicas. Comparar los cabellos con los rayos, es una corriente metáfora sobre la rubicundez. No obstante, el pelo dorado del novio connota más que esto. A este propósito Nadine Ly (2013, p.114) sostiene que el cabello radiante y solar del novio es tan esplendoroso como el pelo del toro en el inicio del poema. A través de esta asimilación, podemos situar la rubicundez del novio en el paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>). Por tanto, el cabello rubio del novio es una representación del Tauro celestial en el momento de la seducción de Europa.

Por tanto, el contenido de la expresión “rayos” de los cabellos combina dos paradigmáticas diferentes: la primera es “Sol” (P<sub>2</sub>) y la segunda “Tauro” (P<sub>1</sub>). Dicha

---

<sup>195</sup> Según Ponce Cárdenas, este fragmento es el epitalamio más célebre de la poesía española. Se considera epitalamio este canto ya que es “una canción de bodas que, por su forma coral, sus temas y su estilo, constituye una recreación convincente del epitalamio antiguo” Citado en Blanco, M. (2020). Góngora y la poética del epitalamio. *Bulletin Hispanique*, 122 (2), 479-516, p.506.

combinación entraña una entropía de connotaciones. Pues, por un lado, la luminosidad solar del novio connota su hermosura y por otro lado connota su poder seductivo:

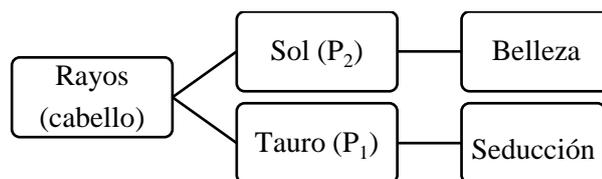


Figura 20: la entropía de connotaciones entre el  $P_2$  y  $P_1$

En cuanto a la barba está hecha con las flores de la primavera. El bozo flores es una clásica metáfora sobre la mocedad. Las flores cual un vello que apenas está brotando sobre las mejillas, representan lo barbilampiño que era el novio (Cabezas, 2009). Como el vello está coloreado de flores, entonces, su color sería entre rosado y rojizo, o sea, un color que sonrosea las mejillas del novio. Es una coloración femenina que concede al novio una belleza andrógina. No obstante, el vello es una señal de una virilidad naciente pero activa (Blanco, 2020). Por tanto, el color de las flores es entrópico, ya que entrelaza connotaciones de dos paradigmas: la “Estación” ( $P_3$ ) y “Florida” ( $P_4$ ), pues, por un lado, connota la juventud del novio y, por otro lado, connota su fertilidad:

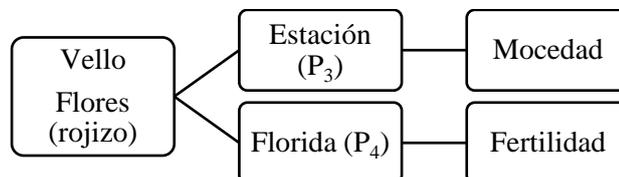


Figura 21: la entropía de connotaciones entre el  $P_3$  y  $P_4$

Ahora es lícito aseverar que, las connotaciones cromáticas del Coro I agrupan los cuatro paradigmas del poema, a saber, el “Tauro”, el “Sol”, la “Estación” y “Florida”. Recordamos que Blanco (2016), nada más en la salida de los novios, identificó la presencia de tres paradigmas, salvo el primero que se complementó luego con la asimilación del cabello dorado del novio con el pellejo del toro.

En el Coro II los garzones describen la belleza sublime de la novia, mediante una suntuosa paleta cromática, compuesta de variopintos contrastes que resaltan diferentes partes del cuerpo de la novia:

Ven, Himeneo, donde entre arreboles/ de honesto rosicler, previene el día, / Aurora de sus ojos soberanos, / Virgen tan bella, que hacer podría/ tórrida la Noruega con dos Soles, / y blanca la Etiopía con dos manos. / Claveles de Abril, rubíes tempranos, / cuantos engasta el oro del cabello/ cadenas la concordia engarza rosas, / de sus mejillas siempre vergonzosa/ purpureo son trofeos. (vv.780-791, p.108)

En primer lugar, el poeta compara la novia con la Aurora. Esa comparación se vislumbra, netamente, mediante la asignación de los matices del amanecer a la novia, a saber, arreboles y rosicler. Estos matizan el color rojo del amanecer, que en este contexto se encarna en la figura de la novia, formando una relación conceptual entre la Aurora y la novia (Rogers, 1964). Como continuidad de este proceso conceptual (novia-amanecer), Góngora representa a la novia “anunciando el día, como aurora del Sol, que tanto vale decir como aurora de sus mismos soberanos ojos” (Góngora, 1956, p.141).

La novia es Aurora con dos soles (ojos). Estos ojos-soles están capaces de convertir en tórrida la gélida Noruega. En cambio, sus dos manos pueden convertir en blanca la negra Etiopía. Góngora trueca los atributos entre la blanca Noruega y la negra Etiopía, de modo que, la gélida Noruega se convierte tórrida con los ojos-soles de la novia, y la tórrida Etiopía se convierte blanca con sus manos níveas.

Otro color predominante en la paleta de la novia es el rojo. Este color reaparece sobre sus mejillas vergonzosas calificándolas de “purpúreo son trofeo”. El rojo está también sobre su cabello aureolado por una guirnalda de claveles que, cual unos rubíes, están engastados sobre el oro de su pelo. Por último, el blanco cuello de la novia se colorea de rosas. Este collar de rosas tejido por Himeneo representa el yugo marital que une los desposados (Pellicer, 1630).

Según se puede constatar, en el Coro II los colores de la novia, a saber, el rojo, el dorado y el blanco se reiteran y se intensifican. Dicha intensificación se debe a los hiperbólicos modos que Góngora usa para retratar la novia. Por tanto, el Coro II es una síntesis condensada de la gama cromática de la novia. En cambio, el Coro I es una síntesis sobre los paradigmas del poema.

También en los Coros restantes se pueden multiplicar los ejemplos cromáticos, pero basta con lo que hemos visto para concluir que esta sección epitalámica es policromática. Aunque hemos identificado tres principales colores: el rojo, el dorado y

el blanco; no obstante, en estos están condensadas las connotaciones de los cuatro paradigmas, sobre todo el rojo floral y el oro solar, que son los colores de la “Estación florida”, es decir, de la primavera, de la fertilidad, de la belleza, de la seducción y del amor: todos están fusionados en este polisonoro y policromático coro de Himeneo.

#### 4.3 Anochecer nupcial:

##### 4.3.1 Contraste crepuscular

Después de un día festivo lleno de bailes y juegos, llega el momento de llevar a los desposados a su lecho nupcial. En el horizonte, el Sol empieza a desdibujarse para anunciar el atardecer, mientras que Himeneo se precipita a despedir el día para anunciar la noche:

La carroza de la luz desciende/ a templarse en las ondas, Himeneo, / por  
templar en los brazos del deseo/ del galán novio, de la esposa bella, / los rayos  
anticipa de la estrella, / cerúlea ahora, ya purpurea guía/ de los dudosos  
términos del día. (vv.1067-1072, pp.119-120)

Recordamos que, en el comienzo del tercer día, Himeneo tocó las puertas del Sol para anunciar el día de la boda y ahora apresura la salida de la estrella de Venus para que los desposados disfruten de un templado amplexo. La salida del lucero venusino es favorable para la unión matrimonial, ya que era rito nupcial llevar a los casados a su casa al caer el Sol (Cabezas, 2009).

Góngora nos pinta un crepúsculo abigarrado de referencias mitológicas. Primero, para indicar la puesta del Sol, el cordobés recurre a aquella metáfora mítica de la carroza de Febo, que al final del día desciende en las aguas del mar. El verbo “desciende” indica que la dorada luz solar se extinguía paulatinamente, mientras que, la estrella de Venus brillaba en el horizonte. Esta estrella era cerúlea por nacer en la noche de las ondas del mar y también era purpúrea por nacer en el amanecer. Notamos que el color cerúleo y purpúreo representan, respectivamente, el anochecer y el atardecer, o sea, dos momentos antitéticos que están contrastados en el mismo verso.

Según anota Coronel (1636), la estrella de Venus cuando nace antes que el Sol salga se llama Lucífero y, después de su puesta se llama Héspero. Por consiguiente, el

color cerúleo y purpúreo representan, respectivamente, a Héspero y Lucífero<sup>196</sup>. Este contraste entre lo purpúreo y lo cerúleo, representa un momento transitorio, un momento dudoso que caracteriza el cierre de cada día.

#### 4.3.2 Campo de pluma y espuma: el blanco tálamo de Venus

Cuando cae el manto oscuro de la noche, un regocijado coro de hermosas serranas y de gallardos montañeses acompañaron a los desposados hasta su casa: “los desposados a su casa vuelven, / que coronada luce/ de estrellas fijas, de Astros fugitivos, / que en sonroso humo se resuelven” (vv. 1080-1084). La casa fue coronada de luminarias fugitivas que se deshacían en un estampido humeante. De nuevo, el anochecer está marcado por la presencia de fuegos artificiales, que actúan de centellantes luminarias.

Llegan los novios a la puerta de su casa, allí donde les espera el lecho nupcial que fabricó Venus: “Casta Venus, que el lecho ha prevenido/ de las plumas que baten más suaves/ en su volante carro blancas aves” (vv. 1085-1087). Conforme a los rituales de bodas en la Antigüedad, Venus era la Diosa que prevenía el lecho de los casados (Cabezas, 2009). Y siendo Góngora tan preciso, evoca la “casta Venus”, es decir, la madre del amor casto y no lascivo (Coronel, 1636). Si Góngora hace esta distinción es porque la tradición platónica distingue dos tipos de Venus: una celeste que representa el amor sagrado, y otra terrestre que representa el amor profano<sup>197</sup>.

Esta casta Venus actúa como prónuba de la cámara nupcial, que está hecha a base de plumas de cisnes y palomas, o sea, las emblemáticas aves de Venus. La pluma es una materia cálida y voluptuosa propicia para el disfrute nupcial. El color de estas plumas es puramente blanco, según Coronel (1636) este color connota la pureza y el candor. Es el color de la castidad de este amor asistido por la casta Venus.

Góngora en los versos que siguen, intensifica esa alusión al color blanco del tálamo nupcial mediante un juego verbal entre pluma y espuma: “los novios entra en

---

<sup>196</sup> Recordamos que, en el atardecer del segundo día Góngora también contrastó los colores del amanecer y del atardecer al mismo tiempo, parece que el poeta insiste en resaltar este contraste para indicar que, al otro lado del horizonte hacia día mientras que en la aldea anohechía. Podría ser esta una indirecta alusión a las tierras del Nuevo mundo.

<sup>197</sup> Esta distinción nace en el Banquete de Platón y renace luego en los discursos filosóficos y poéticos del Renacimiento. Sobre esta dicotomía véase, Claude Eslin, J. (2002). “La Vénus céleste et la Vénus vulgaire”, *Revue des Deux Mondes*, pp.50-55.

dura no estacada: / que, siendo Amor una Deidad alada, / bien previno la hija de la espuma/ a batallas de amor campo de pluma” (vv.1088-1091). No en vano Venus preparó un lecho de plumas a los novios ya que el Amor, o sea Cupido, es una “deidad alada”. La cualidad plumífera del Amor, exalta la suavidad y la ligereza del contacto carnal de los novios. También la espuma venusina resalta la blandura y la sensualidad del acto amoroso. Así pues, tanto pluma como espuma “expresan la voluptuosidad de los abrazos nupciales” (Blanco, 2016, p.354).

La dualidad pluma-espuma corresponde a una dualidad mítico-poética. Desde un plano mítico, están unidos Venus y Cupido, y desde un plano poético está unida la rima pluma-espuma que es una constante en la poesía de Góngora hasta el punto de convertirse en *estilema* gongorino adaptado por los poetas de su época (Vega, 1991). No obstante, el contenido semiológico de esa dualidad es aún más complejo que esto.

John Beverly (Góngora, 1989) define esta dualidad como emblema lingüístico polisémico. La dualidad es polisémica ya que reúne dos paradigmas: Amor-Venus. Parafraseando a Terracini (1996, p.531), esta dualidad pone en relación el mundo del mar, representado por Venus (hija de la espuma) y el mundo del cielo representado por el las aves y Cupido. Así pues, en esta dualidad se confluyen las connotaciones del cielo y del mar; una dualidad donde “cobra una importancia capital el aspecto cromático. Así lo prueba la suntuosa paleta referida a la blancura y el brillo” (Cárdenas, 2013, p.186). Por consiguiente, el color blanco de esta polisémica dualidad es forzosamente entrópico. Para analizar esta entropía, hemos de examinar cada elemento por separado.

Primero, la blanca espuma, como elemento marino y emblemático signo del nacimiento de Venus, despliega un abanico de connotaciones. La blancura de la espuma, aparte de connotar blandura, connota regeneración ya que la espuma es aquella sustancia seminal de Urano de la cual nació Venus. Por lo tanto, la espuma tiene una connotación erótica, representando a la Venus terrestre, Diosa del amor carnal y profano.

En segundo lugar, la pluma, elemento airoso y celeste, representa las emblemáticas aves de Venus, el cisne y la paloma. A parte de connotar la blancura de estas aves pureza y castidad, estas son una connotación sobre la paz y la serenidad del amor celeste de Venus. No obstante, no son tan pacíficas estas plumas ya que están

asociadas también a Cupido, el Dios alado de las batallas amorosas: “L’Éros, c’est avant tout la guerre. [...] car Éros n’apporte, dans cette union contre nature, que la discorde” (Eslin, 2002, p.54)<sup>198</sup>. De hecho, las plumas blanquecinas de Cupido refulgen más bien el color de las armas. Así pues, el color blanco de las plumas es una entrópica connotación sobre la paz y la guerra. Pues, la dualidad batalla-amor remite a aquel tópico renacentista sobre la *militia amoris*<sup>199</sup> (Terracini, 1996).

A la luz de estas observaciones, ahora es lícito aseverar que el color blanco de este tálamo nupcial encierra una entropía de connotaciones. La dualidad pluma-espuma combina el desorden connotativo del paradigma Venus-Cupido sintetizado en esta tabla:

Tabla 15: entropía de connotaciones de la dualidad pluma-espuma.

Color Blanco	Pluma	Espuma
Plano de la expresión	Suaves – volante carro-blancas aves – Amor Deidad alada	Hija de la espuma
Plano del contenido	<ul style="list-style-type: none"> <li>- airoso</li> <li>- celeste</li> <li>- pureza y castidad</li> <li>- suavidad</li> <li>- guerra y paz</li> <li>- Amor sagrado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- marino</li> <li>- terrestre</li> <li>- erotismo y voluptuosidad</li> <li>- blandura</li> <li>- regeneración</li> <li>- Amor profano</li> </ul>

Como bien se puede observar en esta dualidad, está confrontada la Venus terrestre con la celeste, o sea, el amor carnal frente al amor sagrado. Es un binomio que nos deja dudar en cuál de los dos se encajan los desposados. Asimismo, la intervención de Cupido convierte este plumífero tálamo en campo de batalla. Ergo, el blanco tálamo de Venus, es monocromático, entrópico y polisémico.

<sup>198</sup> Trad personal: Eros es ante todo la guerra. [...] ya que, en esta unión de dos naturas diferentes, Eros es portador de discordia.

<sup>199</sup> *Militia amoris*, o guerra del amor, es un tópico literario que concibe el amor como una empresa bélica. Es un tópico muy frecuente en la poesía siglodorista y que remonta a la poesía clásica. Los poetas consideraban al amante como soldado que lucha por su amor. Sin embargo, la lucha amorosa conlleva también una connotación erótica, dado que la unión carnal de los amantes es comparable a una lucha bélica.

El blanco es el color del cierre, a diferencia del comienzo del poema, donde la confluencia de los cuatro paradigmas explayaba una paleta policromada. Dicha paleta agrupaba las connotaciones de los paradigmas celestes: “Tauro” (P<sub>1</sub>) y “Sol” (P<sub>2</sub>), junto a las connotaciones de los paradigmas terrestres “Estación” (P<sub>3</sub>) y “Florida” (P<sub>4</sub>). Sin embargo, el paradigma de la nívea Venus acota esa unión entre cielo y tierra, que está metaforizada por la unión de los novios.

¿y qué de nuestro peregrino? Acaso se quede como mero observador y no se sienta identificado con esta batalla de amor. Seguro que los desposados estarían disfrutando su unión, empero, el peregrino, desdeñado y desterrado por quien ama, estaría sufriendo su desunión. Esta suposición remite a esta contraposición entre la imposibilidad y la frustración del amor frente a su resolución en un matrimonio feliz (Perez, 2008). Finalmente, el amor del peregrino muere, mientras renace otro en el tálamo venusino, y esto es, si nos lo permite Jammes, el triunfo amoroso.

En este capítulo hemos rastreado en los pasos del peregrino las sugerencias cromáticas con mayor entropía, a lo largo de las tres jornadas. Al analizar la entropía cromática del primer día, hemos identificado cuatro principales paradigmas, a saber, el Tauro (P<sub>1</sub>), el Sol (P<sub>2</sub>), la Estación (P<sub>3</sub>) y Florida (P<sub>4</sub>). Estos constituyen una paleta cromática y una red de connotaciones entrópicas que se extienden a las tres jornadas. En el siguiente capítulo, analizaremos como esta entropía de connotaciones cromáticas de los cuatro paradigmas estructura la temática de la *Soledad primera*.

**TERCER CAPÍTULO: EL MUNDO  
CROMÁTICO DEL POLIFEMO Y LAS  
SOLEDADES: DE LA BICROMÍA A LA  
POLICROMÍA**

*A pesar del lucero de su frente,  
Le hacen oscuro.*

Luis de Góngora y Argote.

En los capítulos precedentes hemos analizado la entropía de las connotaciones de cada color en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y la *Soledad primera*. En el presente capítulo analizaremos cómo la entropía de cada color está relacionada con las connotaciones entrópicas de otro color. En la *Fábula de Polifemo y Galatea* nos enfocaremos sobre el contraste blanco-negro que tematiza la obra. En cuanto a la paleta cromática de la *Soledad primera*, que está compuesta por cinco colores pertenecientes a cuatro paradigmas, identificaremos el color que contiene mayor entropía, para relacionarlo luego con la entropía de las connotaciones cromáticas de los demás paradigmas. Al final, confrontaremos la paleta cromática del *Polifemo* con la de las *Soledades*, en aras de distinguir el mundo que representa Góngora en cada obra y hallar posibles relaciones.

## **1 Fábula de Polifemo y Galatea: la dialéctica del desorden-orden**

### **1.1 Polifemo vs Galatea: Negro vs Blanco**

Nada más leer el título de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, se nota esa oposición entre dos protagonistas, totalmente, antagónicos. Es una oposición que se traduce, cromáticamente, mediante el contraste negro-blanco. De modo que, cualquier sugestión lumínica representa a Galatea, mientras que la oscuridad representa, ineludiblemente, a Polifemo. Esa oposición cromática circula a lo largo de la Fábula, formando una pugna de tensiones entre ambos personajes.

Según Dámaso Alonso (1967a), Góngora pinta con su pluma un juego entre luces y sombras a la manera de los pintores barrocos del claroscuro, el poeta usa esa técnica para resaltar el contraste entre Polifemo y Galatea. Empero, no se trata de un mero contraste cromático, sino un contraste temático que refleja aquella oposición entre

monstruosidad y belleza. Según postula Alonso, estos son los dos principales temas de la Fábula, que se alternan a lo largo del poema con mil variaciones. Tanto la belleza como la monstruosidad, están descritas con una exacerbada minuciosidad y una intensificada concentración de elementos lumínicos y lóbregos.

En el tema de la belleza de Galatea se puede percibir con nitidez una deslumbrante luminosidad. A lo largo de la Fábula, Góngora pulimenta el esplendor de la ninfa, mediante una serie de imágenes concebidas a base de unas materias suntuosas, tal como: la espuma, la nieve, la pluma, el cristal, el cisne, las estrellas, los lilios ...etc. Todos resaltan el esplendor y el brillo de Galatea. En este concentrado de blancura se puede distinguir una nota de color rojizo en el rostro de Galatea. Sus mejillas combinan una mezcla floral de lilios y rosas, la perla eritrea en vano compite con la frente de Galatea. Por último, se destacan sus labios, que Góngora los pinta con perfumados claveles, o con resplandecientes rubíes. Se trata pues de una pomposa paleta hecha de blanco y rojo, dos colores de sobra manejados por el canon de belleza petrarquista (1967a).

En cambio, en el tema de la monstruosidad Góngora acumula las referencias a la oscuridad. Empezando por la gruta rupestre, allí donde está condensada una masa de adjetivos lúgubres. Luego para resaltar la monstruosidad de Polifemo, Góngora compara sus miembros eminentes a un monte y su ojo gigante a la inmensidad del sol. A esta agigantada estatura, se le añade la negrura de una cabellera hirsuta y una barba impetuosa. Para colmo de fealdad y de ferocidad, el poeta describe la zamarra hecha con la piel de variopintas fieras que apenas cubren el cuerpazo de Polifemo. En fin, Góngora retrata a Polifemo, sobreponiendo densas capas de color negro, como si fuera un retrato pintado con la técnica pictórica del *tenebrismo* (Cancelliere, 2013).

Como bien se puede notar, Góngora lleva al extremo esa oposición entre Polifemo y Galatea. Pues si Galatea relumbra de luminosidad, Polifemo peca de nigérrima oscuridad. Algo así como dos ondas electromagnéticas que se chocan en la intersección del verso. De hecho, la oposición entre negro-blanco no se restringe en confrontar dos temas contrarios, sino también sirve para chocar a ambos. Es un choque impulsado por el nuevo espíritu del arte Barroco, según ratifica Alonso (1967a, p.228):

El barroquismo es el choque frontal de tradición secular y desenfrenada osadía nueva, del tema de la suave hermosura y de los monstruosos ímpetus; el barroquismo no se explica por ninguno de estos dos elementos, sino por su choque. El barroquismo es una enorme “coincidentia oppositorum”.

Esta es la fórmula secreta del barroquismo, hacer coincidir elementos totalmente opuestos, de modo que, el uno no puede explicarse sin el otro. Por lo tanto, la oscuridad de Polifemo no se puede explicar a espaldas de la luminosidad de Galatea, y viceversa, ya que, “la oposición cromática luz/ oscuridad, blanco/ negro será el eje que le permite a Góngora desarrollar en la *Fábula* una poesía descriptiva [...] y para ello cobra gran importancia el valor connotativo de los colores” (Eugenio Díaz y López Ruano, 2014, p. 244).

El contraste negro-blanco, o sea Polifemo-Galatea, formula una pugna de connotaciones contrarias, y a la vez inseparables. Por eso, a la hora de analizar esta dualidad, es preciso confrontar sus entropías. Ya en el primer capítulo de esta parte, hemos analizado la entropía del color negro de Polifemo, y la del color blanco de Galatea por separado, pero ahora es oportuno ordenar aquel desorden connotativo que dimana de la semiología de ambos personajes.

Para confrontar este desorden de connotaciones opuestas, es preciso revisar la octava cuarta, ya que esta constituye el núcleo sémico de esta contraposición de luces y sombras. Empezando por la rebosante espuma del mar siciliano “donde espumoso el mar siciliano/ el pie argenta de plata el Lilibeo” (vv.25-26). La blancura de la espuma torna en argentada plata al romperse contra el pie del Lilibeo. Luego, Góngora nos abisma en los orígenes míticos de la isla, evocando los dudosos restos de la bóveda de Vulcano y/o la sepultura de Tifeo “(bóveda o de las fraguas de Vulcano/ o tumba de los huesos de Tifeo” (vv. 27-28). La alusión a estas dos leyendas mitológicas refleja el color grisáceo de las cenizas de Vulcano y la palidez de los huesos de Tifeo. Por último, culmina la octava con la tenebrosa gruta de Polifemo.

En esta octava el contraste entre el blanco y el negro esta intermediado por el color grisáceo de los restos míticos de Vulcano y/o Tifeo. La interposición de este color permite una fluida transición de la blanquecina espuma del mar a la sombría gruta del monte. Esto significa que, Góngora en esta octava evita un violento choque entre blanco

y negro. La interposición del color grisáceo y pálido de las señas de Vulcano y Tifeo posibilita una transición gradual entre la blancura de la espuma y la oscuridad de la gruta.

No obstante, estas señas no actúan, meramente, como un color de transición, sino que regulan también el flujo de las connotaciones entrópicas que oponen el blanco al negro. Por lo tanto, desde la espuma hasta la gruta circula una carga de connotaciones entorno a esta isla mítica de Sicilia. Recordamos que, la “espuma” y el “Lilibeo” formulan un contraste blanco-plateado que connota vida y regeneración, belleza y candor. Luego irrumpe el contraste ceniza-palor, de la “bóveda” de Vulcano y la “tumba” de Tifeo, como presagio funerario de mal augurio y de degeneración. Este contraste preludia la descripción de la cueva, cuya oscuridad connota monstruosidad, fealdad, aspereza y una caótica nada.

Por lo tanto, las connotaciones agoreras de los restos míticos de Tifeo y Vulcano intermedian la oposición de dos polos opuestos, a saber, Galatea y Polifemo. En primer lugar, la “espuma” connota la blancura y la descendencia marina de Galatea. También, la espuma como referente mítico relacionado con el nacimiento de Venus conlleva una connotación sobre la regeneración. En segundo lugar, el “Lilibeo” es una connotación entrópica sobre la belleza y el candor de Galatea. No obstante, la blancura de la espuma al rozar el pie del monte Lilibeo torna en argentada plata, resultando un sutil contraste blanco-plata, que según Cancelliere (2006, p.31), este deslizamiento cromático representa un “Alba cosmogónico”, que será la connotación más profunda de Galatea.

Al analizar la entropía de este deslizamiento del blanco a la plata hemos observado que, este connota un momento de transición. En efecto, este contraste antecede aquel contraste pálido-grisáceo de las señas agoreras de Tifeo y Vulcano, para luego introducir el mundo lúgubre y caótico de Polifemo. Por lo tanto, si Galatea representa una luminosidad albugínea, en cambio Polifemo representa una negrura noctívaga. De hecho, el contraste alba-noche marca un momento de transición y hasta diríamos de transformación, mediante esta entrópica connotación sobre la generación y el caos. Es decir, si la luminosidad es generativa, la oscuridad es degenerativa.

Góngora en el inicio marca un refinado deslizamiento del color blanco al argénteo para representar a Galatea; empero nada más al describir la entrada de la caverna amontona confusamente las referencias de la oscuridad: *caliginoso lecho, seno obscuro, negra noche, albergue umbrío...*etc. Esta condensación genera una entropía de connotaciones que se vuelca en el núcleo semiológico: DESORDEN (C1). La figura de Polifemo representa un mundo áspero e inarmónico, que según aduce Dámaso Alonso (1962, pp.334-335): “estamos en el reino del absoluto desorden. Por la octava ha pasado como una catástrofe telúrica que arrancó, sin selección, ya bloques ya estallos: todo se ha derrumbado, todo está en confusa mezcla”.

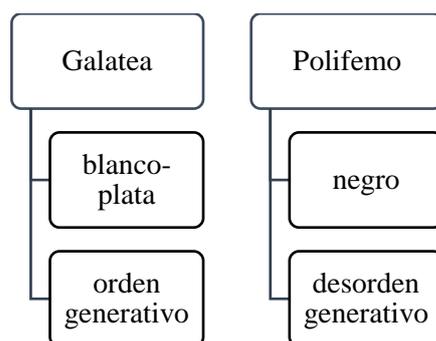
La oscuridad y la confusión representan el estado primitivo de este antro polifémico. La caverna es el espacio de la absoluta nada, cuya oscuridad refleja el cromatismo del caos primordial. Dicho de otro modo, la oscuridad y el desorden de la caverna nos remontan al estado primitivo del Universo, cuando las cosas todavía no eran creadas, como bien lo hace constar Enrica Cancelliere (2012, p.116): “Esta Nada, pues, es confusión, desorden, imposibilidad de nombrar las cosas, representación del Tiempo en que los dioses no han llegado a crearlas y representarlas a los mortales”.

Se podría decir, que la oscuridad caótica de la caverna se opone a la fertilidad generativa de la blanca espuma. No obstante, la cavidad uterina de la caverna es también generadora, dado que del Cosmos nace del Caos. Por tanto, si el contraste blanco-plata del inicio representa al “Alba cosmogónica”, la oscuridad nocturnal de la caverna es también cosmogónica. Según corrobora Cancelliere (2006, p. 33): “El Negro remite a la noche que, como figura de la iconografía, es de hecho negra: el origen de todas las cosas creadas, como cantó Orfeo. El Negro envuelve el mundo”.

Sin duda el blanco y el negro están colocados en los dos extremos de la gama cromática, sus connotaciones aparecen totalmente opuestas, pero acaban coincidiendo en una connotación unívoca: el re-nacimiento. Pues, igual que la espuma connota regeneración, la oscuridad también es signo de generación. De hecho, el poeta hace chocar, entrópicamente, a ambos contrastes, para connotar este nacimiento primigenio. A este respecto Enrica Cancelliere (1992, p. 790) explica que:

Este nacimiento tiene lugar a partir de la separación de la luz y la sombra, lo resplandeciente y lumínico de lo oscuro y negro. El claroscuro temático y cromático de que hablábamos antes, los dos polos entre los cuales vive la «fábula».

Dicho lo cual, esto viene para confirmar la idea que hemos planteado más arriba, de que el blanco y el negro son dos opuestos-unidos. Por tanto, esa “Alba cosmogónica” no se hace posible sin esa oscuridad caótica de la caverna. De hecho, la oposición entre Galatea y Polifemo se anuncia desde el inicio como una coincidencia de oposiciones, que hemos esquematizado del siguiente modo:



*Figura 22: coincidencia de oposiciones entre blanco-negro.*

La Fábula debuta con una explícita oposición y una tácita coincidencia entre Polifemo y Galatea. Lo cual nos lleva a reflexionar sobre esa coincidencia de oposiciones si se mantiene a lo largo de la Fábula. Por ello, expondremos a continuación el contraste entre el retrato de ambos personajes, en aras de pesquisar otro choque de coincidencias.

Para describir físicamente a ambos personajes, Góngora dedica a cada uno dos octavas. Polifemo lo describe en la octava 7 y 8 y Galatea en la octava 13 y 14. Para analizarlos vamos a confrontar cada una con su octava respectiva, empezando por la octava 7 y 13. En estas estrofas Góngora evoca la descendencia de ambos protagonistas. Tanto Polifemo como Galatea ambos son originarios de una prole marina. Polifemo es “de Neptuno hijo fiero” (v.50) y Galatea es “Ninfa, de Doris hija la más bella, / adora, que vio el reino de la espuma” (vv.97-98). Pese a la coincidencia de sus orígenes, son tan distintos. Polifemo hereda la fiereza del mar, mientras que Galatea hereda la belleza cristalina del agua.

Otra discrepancia palmaria, es la gigantesca estatura de Polifemo: “un monte era de miembros eminente” (v.49). Comparar su cuerpazo a un conglomerado rocoso, destaca otra vez la connotación del DESORDEN (C1). Por otra parte, la corpulencia rupestre de Polifemo se enfrenta a la tierna y blanda ninfa, que Góngora la compara a la piel plumífera del cisne. Así pues, la dureza y la robustez de Polifemo se oponen a la blandura y a la suavidad de los miembros de Galatea. En este sentido, la oposición no es solamente cromática, sino también sustancial.

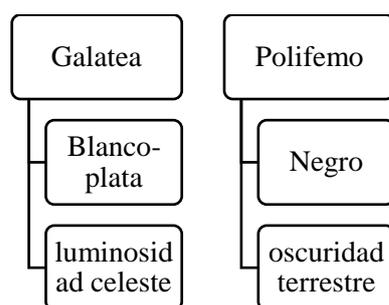
La oposición entre la monstruosidad y la belleza se agudiza cuando Góngora describe con una intensificada insistencia la luminosidad de Galatea. Antes que nada, el nombre de la ninfa ya destella esa cualidad cromática. Hemos rastreado en la raíz *gala* una alusión a la leche, que según Cancelliere (2006) esta se refiere a la leche galáctica, o sea Galatea es tan blanca como el sendero estrellado de la Vía Láctea. El cuerpo de Galatea pues, es un concentrado de luminiscencia que desafía la lóbrega estatura de Polifemo. Lo que procuramos decir es que, la brillantez lumínica de Galatea emana de la Galaxia, mientras que la lobreguez de Polifemo procede del seno oscuro de la tierra.

Góngora para intensificar aún más la luminosidad celeste de la ninfa, compara sus ojos a dos estrellas: “son una y otra luminosa estrella” (v.101). Estos ojos-estrellas se enfrentan al ojo solar del Cíclope: “de un ojo ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor lucero” (vv.51-52). Si Góngora iguala el ojo de Polifemo al sol, es para resaltar su gigantesca forma y su deformidad. Es un ojo-sol gigante pero no resplandeciente, ya que es un “sol nocturno” según postula Poppenberg (2015). Por tanto, si los ojos de Galatea son dos estrellas, el único ojo de Polifemo es un sol, pero negro.

A pesar de que en ambas comparaciones, el poeta recurre a un referente célico, los ojos de Galatea son tan diferentes del único ojo de Polifemo. Pues, los ojos de Galatea no son cualesquiera estrellas, sino aquellas que han sido extraídas del manto ojoso del pavón, ave emblemática de una divinidad celeste, Juno. La alusión a esta ave resalta el valor cósmico de Galatea, pues sus ojos no son solo dos estrellas, sino todas las estrellas de la Galaxia concentrados en dos. Góngora busca una representación perfecta de la belleza, y por ello lleva la hipérbole al extremo. A Góngora no le sacia

decir que Galatea es la ninfa la más bella del reino de la espuma, sino es la más bella del reino del cielo también. Por ello, combina la blancura de la espuma con la brillantez platina de las estrellas, para intensifica aquel contraste blanco-argéteo de Galatea.

Llegados hasta aquí se puede decir que, en las octavas 7 y 13 están confrontados dos principales contrastes entre el cíclope y la ninfa. Primero, ambos son de una descendencia marina, sin embargo, la finura y la sutileza de Galatea se opone a la fiereza de Polifemo. En segundo lugar, la corpulencia rupestre del gigante se enfrenta a los cristalinos miembros de Galatea. Pues, sus miembros montañosos resaltan la rudeza terrestre del Gigante, frente a la luminiscencia de la ninfa que resalta su esencia celeste. Por tanto, la oscuridad de Polifemo representa lo telúrico, mientras que la luminosidad de Galatea representa lo celestial (Alonso, 1967a). Es una oposición que está intermediada por una sola coincidencia, el origen marino de ambos, lo cual revalida otra vez, aquella coincidencia de oposiciones entre Polifemo y Galatea. Aun así, son tan distantes como el cielo y la tierra.



*Figura 23: blancura celeste de Galatea Vs negrura terrestre de Polifemo.*

Continúa ese contraste de oposiciones entre la monstruosidad y la belleza al confrontar las estrofas 8 y 14. En la octava 8, Góngora describe la cabellera negruzca y revuelta de Polifemo, junto a su barba tempestuosa e ígnea. En la estrofa 14, Góngora retrata el encarnado de Galatea, resaltando un armónico contraste entre blanco y rojo. Como bien se puede constatar en el retrato de cada uno aparece un nuevo color: el rojo. Desde el inicio hemos analizado una oposición cromática de base, entre ambos personajes, a saber, el negro vs el blanco. Empero en las estrofas 8 y 14 interviene el color rojo, rompiendo con aquella predominancia de lo claroscuro.

En la estrofa 8, el poeta contrasta el color negro del cabello: “Negro el cabello, imitador undoso/ de las oscuras aguas del Leteo” (vv. 57-58), con el color rojo ígneo de la barba: “un torrente es su barba impetuoso, / que (adusto hijo de este Pirineo” (vv.61-62). La alusión al Leteo y al Pirineo efigia el aspecto horripilante de Polifemo. La intensa oscuridad del Leteo tiñe el cabello, mientras que la adustez del Pirineo atiza el color ígneo de la barba. Se trata pues, de una coloración digna de un averno.

El color rojo de la barba no hace nada más que intensificar las connotaciones de la OSCURIDAD (C2). Es un color con una entrópica connotación sobre vigor, violencia y ardor de la pasión amoroso de Polifemo por Galatea. En fin, Polifemo es una: “personificación de las fuerzas ctónicas fecundadoras, en cuanto hijo de los montes de fuego, resalta por las tonalidades del Rojo de las llamas” (Cancelliere, 2012, p.117).

En cuanto a Galatea, la asociación del blanco con el rojo es una coloración característica de la carnación femenina. Góngora combina estos colores hasta la confusión: “o púrpura nevada, o nieve roja” (v.108). Es un trueque cromático que intercambia los atributos de Venus y Juno. Al analizar este trueque hemos detectado en el blanco y el rojo una alta entropía de connotaciones. En primer plano, el blanco connota candor, pureza y desdén, mientras que el rojo, connota pasión, deseo y amor. En segundo plano, el blanco es signo de vida y regeneración, y por otro lado es signo de sacrificio y luto.

Por tanto, la combinación del rojo con el negro en Polifemo, representada mediante el Leteo y el Pirineo, resalta su monstruosidad y fiereza. Mientras que el rojo combinado con el blanco en Galatea, mediante el trueque de los atributos de Venus y Juno, representa su belleza divinal. No obstante, el rojo en Galatea, igual que en Polifemo, tiene una connotación agorera. Por consiguiente, el color rojo constituye otro ejemplo de coincidencia de oposiciones, que hemos esquematizado del siguiente modo:

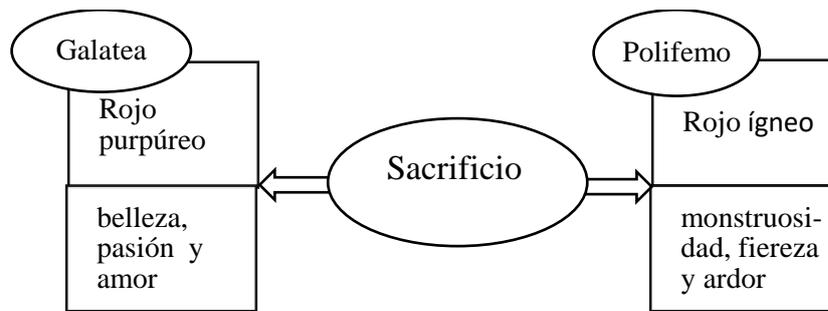


Figura 24: coincidencia de oposiciones entre las connotaciones del rojo.

A la luz de estas consideraciones, ahora es lícito aseverar que, Góngora coloca el negro y el blanco en las dos extremidades de la gama cromática, pero choca sus connotaciones a escala semiológica. Es decir, el negro de Polifemo frente al blanco de Galatea contrasta unas connotaciones totalmente opuestas, pero al mismo tiempo pueden coincidir o, mejor dicho, chocarse en alguna de las connotaciones. Lo cual reafirma su condición de opuestos unidos.

A parte del contraste negro-blanco, también se debe considerar el contraste negro-rojo de Polifemo y blanco-rojo de Galatea. Se trata pues de otra oposición cromática que distancia a Polifemo y Galatea. Sin embargo, en ambos perfiles el rojo coincide en una negativa connotación que, no se podría explicar sin la intervención de un tercero, es decir, Acis.

## 1.2 Triángulo cromático: Polifemo, Galatea y Acis.

Desde el inicio hemos observado un claro contraste entre el negro y el blanco. No obstante, la interposición del rojo en esa bicromía de Polifemo y Galatea, no hace nada más que precipitar la llegada de Acis. Según analiza Cancelliere (2006), la entropía del color rojo se intensifica con la aparición de Acis en su encuentro amoroso con Galatea.

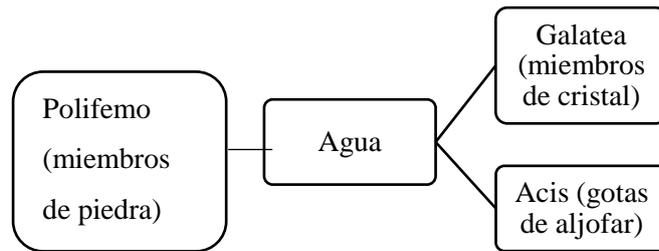
Aparece Acis por vez primera en la octava 24, cuando la “Salamandria del Sol, vestido estrellas/ latiendo el Can del cielo estaba” (v.185-186). Es un momento en el cual, el Sol entra en la constelación del Can Mayor, anunciando un día canicular. Esta estrella se metamorfosea en Salamandria. Este lagarto de piel estrellada resiste a las llameantes lenguas del fuego. Góngora lo evoca para metaforizar a Acis, quien sudando: “húmedas centellas/ si no ardientes aljófares, sudando)” (vv.187-188). Las gotas de

aljófar son cual unas estrellas centellantes, que visten la piel de Acis. Así pues, el joven aparece como si fuera una Salamandria que resiste al caluroso Sol del mediodía.

Como bien se puede observar, en la aparición de Acis no se puede notar ninguna mancha de color, solo unas gotas de sudor transparentes y brillantes. Al analizar la entropía de este líquido, hemos allegado a la connotación siguiente: el sudor representa la fuerza generativa del semen divinal. Parece que Góngora, así de entrada, quiere asignar a este líquido sudor una connotación erótica. Es una connotación que está reforzada por el ardor del fuego que llevan estas gotitas centellantes.

Por otra parte, el sudor es una manifestación de deshidratación, por ello Acis busca la linfa delante de la cual, estaba la ninfa: “su boca dio, y sus ojos cuanto pudo, / al sonoro cristal, al cristal mudo” (vv. 191-192). Dicho de otro modo, Acis siente sed y cual mejor que Galatea para saciarse. No en vano, Góngora evoca los miembros cristalinos de la ninfa. Por una parte, estos completan la escena de la sed con sus latentes alusiones eróticas. Por otra parte, evocan una complementariedad entre los elementos, es decir, entre el sudor de Acis y los miembros de Galatea que ambos son de agua. Se trata pues de una coincidencia de congéneres.

Aunque todavía no nos hemos referido a la descripción del cuerpo de Acis, empero el sudor nos ofrece una pista para equidistarlo con Galatea, y oponerlo con Polifemo. Pues, el sudor aljofarado y transparente se complementa con los miembros cristalinos de Galatea. Sin embargo, estas gotitas de agua están diametralmente opuestas al cuerpo rocoso de Polifemo. Por tanto, la aparición sudosa de Acis, nos indica desde el inicio que hay una complementariedad elemental entre Acis y Galatea.



*Figura 25: oposición de elementos naturales entre Acis-Galatea y Polifemo.*

Góngora al describir a Polifemo y Galatea los retrató con suma minuciosidad, a diferencia de Acis, quien lo retrata de manera confusa y escueta. Este reaparece en la octava 34 bajo forma de un “bosquejo” dibujado por Cupido en la fantasía de Galatea. Al principio, la imagen de Acis fue percibida por la ninfa desde la confusión y la lejanía, empero cuando se acercó más a él, su imagen se convirtió en “colorido bosquejo”. Según hemos analizado, la coloración de este bosquejo, hace de la apariencia de Acis menos confusa y más clara.

En pureza, el único rastro cromático que tenemos del rostro de Acis, es el color de su cabello y el de su vello: “a los confusos rayos, su cabello, / flores su bozo es, cuyas colores/ como duerme la luz, niegan flores” (vv.278-280). Tanto el cabello como el vello, están coloreados por los rojizos rayos del crepúsculo. Es un entrópico modo para decir que, Acis era rubicundo, imberbe y bello.

Dicho esto, es inevitable comparar a Acis con la negruzca y revuelta pilosidad de Polifemo. Pues, si el cabello de Polifemo está teñido por las aguas del Leteo, él de Acis, está teñido por los rayos solares del ocaso. En cuanto a la barba, la de Polifemo es frondosa y adusta, en cambio, la de Acis es florida y lampiña. Parece que Góngora “hubiera querido extremar el contraste entre este efebo frágil y la potencia monstruosa de cíclope” (Jammes, 1987, p. 453).

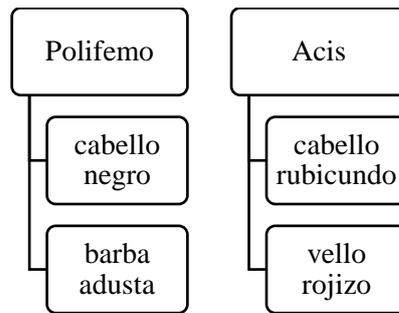


Figura 26: contraste cromático entre Acis y Polifemo.

Frente a la pilosidad negruzca y adusta de Polifemo, la rubicundez de Acis le da un aspecto bello y suave. En realidad, tanto en la barba de Polifemo como en el bozo de Acis hay una nota de color rojo, la diferencia está, evidentemente, en la intensificación de este color, que entraña una diferencia en la connotación. Pues, el color ígneo de la barba de Polifemo connota sus fuerzas ctónicas, en cambio, el bozo florido de Acis connota su fuerza seductora. Se trata de dos fuerzas que resaltan la virilidad de estos personajes, pero de manera, totalmente, distinta. La fuerza de Polifemo es destructora, sin embargo, la fuerza seductora de Acis es tramposa. A este propósito Ponce Cárdenas (2009b, p. 106) explica que:

El vello facial de Acis es hermoso como las flores, pero más allá de su belleza intrínseca también informa a las doncellas cautas acerca del peligro de la prestancia viril, de los riesgos que entraña la capacidad amatoria del joven. Obnubilada ante la belleza del héroe, Galatea no llega a percibir la seductora insidia oculta en tan hermoso rasgo. El entendimiento de la ninfa parece estar adormecido, poco alerta, y por ello es incapaz de distinguir cuanto de seductora trampa tiene tan bello bozo.

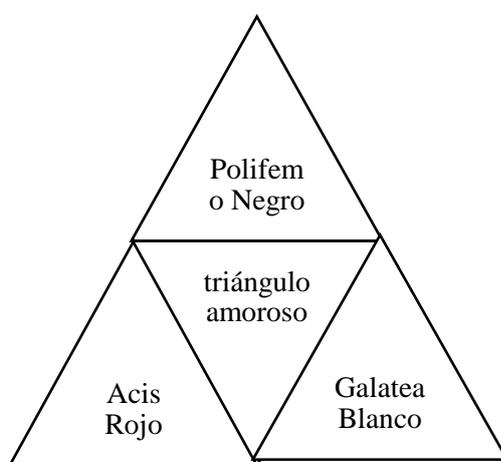
Por lo tanto, Acis seduce, engañosamente, con su bozo florido a Galatea. En efecto, el color rojo en Acis despunta el cromatismo amoroso. Pues, desde su aparición las sugerencias de este color se intensifican, sobre todo en el encuentro amoroso con la ninfa. Empezando por aquella alfombra de purpúreos matices que tejió la primavera, hasta aquel beso sensual que unió a Acis y Galatea, en una escena donde las sugerencias cromáticas del rojo se condensan en “dos picos de los rubíes”, en un pétalo de “clavel” y en “hojas carmesíes”. Todas forman una masa metafórica sobre los labios rojizos de los amantes.

Es evidente la connotación erótica de este beso. No obstante, la entropía de sus connotaciones abarca una variada paradigmática. El color de este beso sensual connota:

deseo, pasión, seducción, fuerza vital y sangre sacrificial. Notamos que es un color que combina entre lo amoroso y lo fúnebre, o sea, en el color rojo están confrontadas unas connotaciones opuestas.

Esta oposición de connotación se manifiesta mejor cuando cae la lluvia floral de “negras violas, blancos alhelíes” (334). Esta lluvia connubial que cae sobre los novios, contrasta tres principales colores: el blanco, el negro y el rojo, este último está, subrepticamente, combinado con el negro en las “violas”. Bajo este contraste cromático discurre una combinación entrópica de connotaciones. Al analizar esta entropía, hemos observado una oposición de connotaciones entre los “blancos alhelíes” que connotan ufanía, placer, vida y triunfo; frente a las “negras violas” que connotan llanto, muerte y renacimiento.

La oposición de connotaciones en esta lluvia floral confluye la entropía de connotaciones de los tres colores, a saber, el blanco, el rojo y el negro, que son colores respectivos de Galatea, Acis y Polifemo. La relación entre estos personajes se puede diseñar bajo un triángulo cromático:



*Figura 27: triángulo cromático Polifemo, Galatea y Acis.*

Como bien se puede observar, Polifemo por distinto ocupa el vértice del triángulo; mientras que Acis y Galatea por su complementariedad están colocados en la base. Es una relación que se podría presentar bajo la fórmula: A quiere a B, pero B quiere a C, o sea, Polifemo quiere a Galatea, pero Galatea quiere a Acis. Se trata pues de un triángulo amoroso, que está marcado por este contraste cromático entre blanco,

rojo y negro. No obstante, a diferencia del blanco y el negro, el rojo ocupa una posición de intermedio, ya que es un color inherente a los tres personajes.

Antes de explicar la relación triangular de estos colores, es preciso señalar que este triángulo amoroso simboliza la forma geográfica de Sicilia; es decir, Sicilia tiene forma de un trisquel, o sea, de un triángulo; y esta forma metaforiza a los tres personajes de la fábula. De hecho, tanto la forma del espacio como la relación de los personajes son complementarias.

Ahora es oportuno explicar la complementariedad de contrastes y connotaciones en este triángulo amoroso. Primero, el contraste negro-blanco connota la oposición monstruosidad-belleza; el contraste blanco-rojo connota renacimiento-amor, por último, el contraste negro-rojo connota luto-sacrificio. Estos contrastes explican las relaciones entre los tres personajes. Aunque Acis es el menos interesante de los tres personajes (Jammes, 1987, p. 453), actúa como mediador activo en este triángulo amoroso, ya que es el único que ha enamorado a Galatea y ha incentivado los celos de Polifemo. Ambos actos han costado a Acis su vida, razón por la cual es sacrificado o, mejor dicho, metamorfoseado.

### 1.3 La metamorfosis de Acis y la complementariedad del orden y el desorden

La muerte de Acis es una consecuencia lógica de este triángulo amoroso. Polifemo siendo ferozmente celoso no puede tolerar esa unión pasional entre Acis y Galatea; entonces se precipita a lanzar, con toda la fuerza de su colosal cuerpo, un peñasco sobre Acis. Es un acto que desmorona la unión de los enamorados, e incentiva el desorden. Polifemo actúa aquí como una metáfora del Caos. En palabras de Cancelliere (2012, p.111) es un Caos originario, puesto que este provoca el nacimiento de un nuevo río.

Apenas aplastados los miembros de Acis, se metamorfosean en líquido. Ni una gota de sangre se ha derramado, ni una mancha de rojo, pues la “sangre que exprimíó, cristal fue puro” (v.496). Parece que Góngora esquiva la alusión al color rojo de la sangre y representa de manera instantánea la metamorfosis. De esta guisa, el cordobés se diferencia de la tradición clásica en la descripción minuciosa de la transformación de la purpúrea sangre de Acis en agua cristalina (Jammes, 1987, p. 461).

No percibimos ni la sangre, ni los rasgos rojizos del rostro de Acis, tampoco distinguimos los rayos de su cabello. “Acis est écrasé ; le sang coule sous le rocher, il perd sa rougeur et devient transparent, Acis est métamorphosé en fleuve et il apparait bleui et quelque peu spectral, entre les deux moitiés du rocher brisé”<sup>200</sup> (Blanco, 2010, p. 100).

El cuerpo de Acis desaparece en un instante y se convierte en “líquido aljófara de sus venas. / corriente plata al fin sus blancos huesos/ lamiendo flores y argentando arenas” (vv.500-502). Notamos bien, la sangre de las venas se convierte en “líquido aljófara” y los huesos blancos se convierten en “corriente plata”, o sea, Acis se convierte en líquido blanco-argénteo. Este contraste no refleja, meramente, el color del agua, sino que reúne una entropía de connotaciones. Según explica Enrica Cancelliere (2006, p. 32):

El Blanco se carga de significados de muerte que, sin embargo, considerada como ausencia de vida, no es sino un momento de transición al nacimiento. El Blanco, color del luto de los dioses, invoca siempre un nacimiento que es un re-nacimiento, incesante transformación inmanente al Cosmos asociando la luminosidad de la Plata al poder fecundativo de las aguas.

La muerte, el luto, el renacimiento y el poder fecundativo de las aguas son connotaciones que ya hallan eco en el comienzo de la Fábula. Los presagios agoreros de las señas pálidas y cinéreas de la tumba de Tifeo y de la fragua de Vulcano, auguran muerte desde el inicio. Frente a aquel contraste blanco-argénteo reflejado en la “espuma” y el “Lilibeo”, que connota un momento de transición hacia la vida y la regeneración. En efecto, la metamorfosis de Acis es un momento transitorio entre la muerte y el renacimiento. Es también el momento de la transformación de Acis de un mortal a un dios del río. Por ello, Doris (la madre de Galatea) lo acogió como nuevo esposo de su hija “yerno lo saludó, lo aclamó río”. Así pues, “el relato concluirá con una apoteosis (transformación en divinidad) y con una hierogamia (nupcias entre dos dioses” (Góngora, 2010, p. 362).

---

<sup>200</sup> Trad personal: Acis es aplastado; la sangre corre bajo la roca, pierde su enrojecimiento y se vuelve transparente, Acis se transforma en río y aparece azul y algo espectral, entre las dos mitades de la roca rota.

Esta relación hierogámica entre Acis y Galatea, Góngora la expresa en la octava final por la vía entrópica de los colores, de modo que, el contraste blanco-argénteo que describe la transformación de Acis en agua fluida, es el mismo contraste que abre la Fábula, donde Góngora describía las espumeantes y argentadas riberas del mar siciliano, que en realidad, son una indirecta alusión a Galatea. A lo largo de la Fábula, hemos identificado este contraste blanco-argénteo en Galatea. Este no refleja, únicamente, su blancura y luminosidad, sino que también alude a sus orígenes marinos. Por ello, cuando Polifemo aplastó a Acis, la ninfa enseguida invocó a las deidades marinas para que convirtieran a su amado en un miembro más de su prole acuática.

Por lo tanto, Acis para metamorfosearse adquiere el cromatismo de Galatea que, por cierto, es el color que triunfa en la obra. En efecto, “la blanca Galatea, entonces, asume y ciega el color del Cosmos para regenerarlo y devolverlo, ya ordenado y repartido” (Cancelliere, 2006, p. 74). Así pues, el blanco de Galatea participa activamente en el proceso regenerativo de Acis, e incluso el de Sicilia, ya que el agua fertiliza y enriquece todo lo que toca (Smith, 1965, p. 231). De hecho, la blancura de Galatea es una connotación entrópica sobre el orden y la fertilidad, en contra del desorden que ha provocado Polifemo al desmoronar los miembros de Acis.

No obstante, no se puede descartar la labor de Polifemo en transformar a Acis, aunque este actúa de manera violenta y brutal, participa activamente en este proceso de regeneración. El acto bárbaro del cíclope refleja el lado cruel de la naturaleza. A este propósito, Woods (1987, p. 147) comenta parafraseando a Smith que:

A number of specific images linking Galatea with water, and of the description of the death of Acis, which unites him with the sea, all, cited as further evidence of closeness to nature. But in spite of all these links, he concludes that the world Góngora depicts is one in which there is a lack of divine design, for Góngora shows us the cruel side of nature, and life seems to be a struggle in which only the strongest survives<sup>201</sup>.

---

<sup>201</sup> Trad personal: Se citan varias imágenes específicas que vinculan a Galatea con el agua, y la descripción de la muerte de Acis, que lo une al mar, como una prueba más de su cercanía a la naturaleza. Pero a pesar de todos estos vínculos, concluye que el mundo que representa Góngora es un mundo en el que falta el designio divino, pues Góngora nos muestra el lado cruel de la naturaleza, y la vida parece ser una lucha en la que sólo sobrevive el más fuerte.

Por lo tanto, si Galatea triunfa con su blancura y luminosidad, Polifemo vence con su violencia y monstruosidad. Se trata más bien, de una lucha entre orden y desorden que rige la naturaleza. Pues, no puede haber orden sin desorden, y esta dialéctica está representada mediante el desorden impulsado por Polifemo, que Galatea lo restituye y ordena. Por consiguiente, Acis renace a partir de la complementariedad de estas dos fuerzas antagónicas.

A modo de conclusión, se podría decir que, la dialéctica del desorden-orden, representada mediante la oposición cromática negro-blanco, es una dualidad inseparable y complementaria, tal como la vida y la muerte, el amor y los celos, la suavidad y la violencia, la belleza y la monstruosidad, y un largo etcétera. Por ende, tanto el negro como el blanco ambos contribuyen en realizar ese equilibrio entre connotaciones, diametralmente, opuestas.

## **2 Soledad entrópica**

### **2.1 Peregrinación entrópica de la luz**

Ya en la dedicatoria de las *Soledades*, Góngora nos advierte que el camino de este peregrinaje será escabroso: “pasos de un peregrino son errante” (v.1). El peregrino da pasos errantes sobre una vertería igual de errante. De modo que, pasos y versos conjugan la errancia del protagonista y del poeta. Asimismo, Góngora califica desde el inicio este poema de “Soledad confusa”, y la confusión es una constante en este poema. Por consiguiente, la errancia y la confusión condicionan el desarrollo diegético de la obra, y afectan, indudablemente, su contenido semiológico.

La errancia y la confusión se desarrollan a lo largo de las tres jornadas que dividen la *Soledad primera*. En cada día, desde el amanecer hasta el anochecer, el peregrino emprende su camino hacia un desconocido destino. Cada jornada está marcada por unos jalones cronológicos que estructuran la narración de estos versos. El transcurso del camino está marcado por la transición lumínica del día a la noche. Según arguye Mercedes Blanco (2012b, p. 134): “la sucesión de los momentos narrativos no está regida por una lógica de la acción sino por un entramado espacial y cronológico; cinco jornadas se desarrollan siguiendo uniformemente el ritmo de los movimientos del sol y de los cambios de luz”.

Por lo tanto, el itinerario de este peregrino errante está guiado por los pasos lumínicos del Sol. Lo cual, nos lleva a reflexionar sobre si estas luces son igual de errantes como el camino y los versos. Para resolver este planteamiento, hemos de comparar los contrastes lumínicos y temporales de las tres jornadas. Para ello, repartiremos este proceso comparativo en tres fases: amanecer, atardecer y anochecer.

Empezamos por la comparación del amanecer de las tres jornadas. En la primera jornada, hemos inquirido en las entrópicas connotaciones de la cronografía del Tauro una abstrusa alusión al amanecer, mediante el contraste noche-día. En cuanto a la segunda jornada, percibimos primero la confusión que causaban los dorados rayos del Sol, que luego se desobstruyen con la luminosidad platina del río. Por último, en la tercera jornada el Sol despunta con claridad y festividad, mediante las alusiones míticas a Himeneo y Febo.

Por lo tanto, en la primera y la segunda jornada notamos mayor confusión lumínica respecto a la tercera jornada. Lo que caracteriza las dos primeras jornadas es el contraste argénteo-dorado. Observamos que, en la primera jornada este contraste refleja un amanecer sumamente confuso, mientras que en la segunda jornada la confusión lumínica del Sol, se despeja por la brillantez palatina del río. Pues, si en la primera jornada la confusión lumínica es mayor, esto se debe a la confusión del peregrino, quien errante camina hacia una nueva tierra. Empero, esa confusión se amenora en la segunda jornada, ya que el peregrino a través del río descubre el itinerario de su camino. En cuanto a la tercera jornada, no notamos tanta confusión lumínica. Hemos aquí una tabla que contrasta el amanecer de las tres jornadas:

*Tabla 16: las connotaciones de los contrastes del amanecer en las tres jornadas.*

Amanecer	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3
Plano de la expresión	Luna-Sol	Sol-río	Topacio-oro
Contraste cromático	Argénteo- dorado	Dorado-argénteo	Amarillo-dorado
Plano del contenido	Confusión y errancia Amparo y hospitalidad	Confusión- orden Guía y previsión	Nitidez Festividad

Según podemos observar, la luminosidad del amanecer alcanza mayor confusión y desorden en la primera jornada, además las connotaciones de este amanecer son más entrópicas que las de los días restantes. Es un amanecer que refleja el caos y la desorientación del post-naufragio. Por ello, Góngora tiñe este amanecer con luz jupiteriana, para acogerlo con amparo y hospitalidad. Persigue la confusión en el segundo, ya el peregrino todavía desconoce su camino. No obstante, la luminosidad del río le guiaba. El río, pues, es una suerte de prolepsis sobre los siguientes pasos del peregrino que lo encaminaba hacia la aldea. Por último, en el tercer día, la confusión se mengua. En este amanecer intervienen Himeneo y Febo pintando un amanecer abigarrado de referencias mitológicas que anuncia, sin confusión lumínica, un día ufano y festivo.

Por tanto, el amanecer es una suerte de brújula lumínica, que guía los pasos errantes del peregrino hacia un nuevo día y un nuevo camino. Es llamativa la diferencia que separa el amanecer del tercer día de los dos restantes. En el día de la boda, desaparece aquella confusión lumínica, se podría explicar esto, por el hecho de celebrar un acontecimiento feliz. No obstante, no debemos perder de vista que, el peregrino en el tercer día llega a un destino que avizoraba en el segundo día, es decir, la aldea. Y una vez llegado allí, se deja llevar por el evento y no por el camino errante.

Ahora es el momento de abordar las cronografías nocturnas, empezando primero por los atardeceres. En la primera jornada, Góngora describe un atardecer sobradamente confuso, mediante la hipálage “montes de agua y piélagos de montes” (v.44). Tan confusas eran las luces del atardecer, que reflejaban los montes como piélagos, y los piélagos como montes. Aturullado el peregrino por esa confusión lumínica, andaba al ritmo del ocaso, pisando, literalmente las dudosas luces del crepúsculo. Por tanto, Góngora en este atardecer intensifica la confusión de la luz para traducir la confusión del peregrino, que acaba de pisar tierra sin rumbo ni destino.

En la segunda jornada, Góngora contrapone el atardecer con el amanecer de las Antípodas. Pues, cuando las últimas horas del día se confluyen con las primeras horas de la noche; en cambio, en el otro lado del globo, las primeras horas del día se confluyen con las últimas horas de la noche. A través de esta contraposición, el poeta connota la

confusión de este momento. Es un momento en el cual el Sol apaga su inmensa luz dorada, mientras deja vacilar sobre el cielo una rojiza luz crepuscular.

En el atardecer de la tercera jornada, también observamos esa contraposición entre el amanecer y el atardecer, pero esta vez mediante la alusión a la estrella de Venus. Dicha estrella tiene una representación doble, cuando aparece en el amanecer se llama Lucifer (lucero matutino); en cambio en el atardecer se llama Héspero (lucero vespertino). Góngora alude a ambos luceros, mediante el contraste cromático *purpúreo* de la Aurora y *cerúleo* del anochecer. Así pues, este contraste, resalta otra vez la confusión lumínica del atardecer.

A partir de lo que hemos venido exponiendo, se puede decir que, el atardecer en las tres jornadas es un momento de mayor confusión lumínica. En la primera jornada, Góngora resalta la confusión, mediante la hipálage de los *piélagos* y *montes*. En cuanto al atardecer de la segunda y tercera jornada, el cordobés logra infundir confusión, mediante la contraposición noche-día.

No en vano, Góngora describe estos atardeceres con tanta confusión, ya que estos marcan un momento de transición en el itinerario del peregrino. Recordamos que, en la primera jornada, el peregrino confuso escalaba el monte para dirigirse hacia un pastoral albergue. Luego en la segunda jornada, siguiendo un cortejo de serranas, el peregrino se dirigía hacia la aldea. Por último, en la tercera jornada, el forastero ya entra en aldea, pero esta vez se desconoce su próxima destinación.

Después, llega el anochecer para dar término a las confusas luces del día. En el anochecer de la primera jornada, observamos una reiterada alusión al fuego. Pues, cuando el peregrino alcanzó la cumbre del monte percibió desde la lejanía un *farol* que relucía sobre un “golfo de sombras” (v.61). Luego para alcanzar esta luz, la brillantez ígnea de un *carbunclo* le sirvió de guía. Una vez llegado a la fuente de esa luz, el peregrino descubre la inmensa hoguera de *Vulcano*. Por tanto, el *farol*, el *carbunclo* y la hoguera de *Vulcano*, todos constituyen una concentración lumínica que, indica la salvación y la hospitalidad de este náufrago peregrino.

En el anochecer del segundo día también se encienden los fuegos, pero no para iluminar el camino del peregrino, sino para festejar la víspera nupcial. Son fuegos risueños y fugitivos, que Góngora califica de “Volcán de cohetes”. Este calificativo es una hipérbole sobre estos fuegos artificiales, cuyas titilaciones tiñen el cielo de variopintos colores. Son tan luminosos estos fuegos, que fingía día en plena oscuridad nocturna. Sin embargo, es una luminosidad artificiosa y engañosa, ya que puede causar incendio, y convertir en estéril y cenizosa la aldea.

Por último, en el anochecer del tercer día, o sea el día de la boda, también se festeja con estos “Astros fugitivos” y “sonoroso humo”. Recordamos que la presencia de los fuegos artificiales en las celebraciones nupciales connota fertilidad y poder generativo. Los fuegos artificiales son una suerte de ritual para desear a los novios una vida, vehementemente, fértil.

Por lo tanto, en el anochecer de las tres jornadas, el fuego constituye su núcleo lumínico y sémico. En la primera jornada, el fuego sucede a aquellas confusas luces del atardecer, e ilumina el camino del peregrino. En cuanto a la segunda y tercera jornada, el anochecer se inunda de fuegos fugitivos y policromados, para celebrar el festejo nupcial.

*Tabla 17: las connotaciones de los contrastes del anochecer en las tres jornadas.*

Anochecer	Jornada 1	Jornada 2	Jornada 3
Plano de la expresión	Farol- golfo de sombras- carbunco Vulcano	Atalayas Volcán de cohetes	Astros fugitivos
Color	Rojo	Policromados	Policromado
Plano del contenido	Salvación	Artificiosidad y esterilidad	Fertilidad y regeneración

Si hacemos una lectura sintética de estas tres fases cronológicas observamos que, los amaneceres y los atardeceres son los momentos de mayor desorden y confusión lumínica, a diferencia de los anocheceres donde predomina una fogosa y policromada luminosidad. Para ser más precisos, es en la primera jornada donde notamos una significativa confusión lumínica. La jornada despunta con una confusa cronografía mitológica y, termina con una dudosa luz crepuscular. La confusión y la duda brujulean los pasos errantes del peregrino hacia aquel *bienaventurado albergue*, donde halla

hospitalidad. Luego en el segundo día, la confusión lumínica se atenúa y se delinea el itinerario del peregrino, siguiendo el transcurso lumínico del río hacia la aldea. Una vez llegado allí, en la tercera jornada, el peregrino anda al ritmo del Sol sin errancia ni confusión; y cuando cae la noche, el peregrino con los demás aldeanos festejan la boda con fuegos artificiales.

Parece que, en esta Soledad la luz nunca se apaga, pues cuando se pone el sol lo sustituyen las luminarias volcánicas de los fuegos artificiales, de modo que el día penetra la noche y la noche penetra el día hasta el punto de la confusión. Góngora describe el inicio y el final de cada día de manera confusa para reflejar el transcurso errante de la vida del peregrino, quien sale indemne de un naufragio, o sea de un suceso caótico y mortal, para regenerarse en una tierra desconocida, donde camina hacia un confuso destino.

Asimismo, si Góngora reproduce en cada día esta confusión lumínica, ya que la estructura del poema es cíclica, por eso diluye las márgenes entre cada día. El objetivo del poeta será ubicarnos en un tiempo y espacio indefinidos, donde no se puede discernir los límites entre cada día. Según explica Rodríguez-Guridi (2012, p. 56): “la intersección entre inicio y final del día se encuentran en esta confusión que borra la diferencia entre día y noche, mar y tierra, inicio y fin y que, en la disolución de las estructuras binarias, apunta a un margen que es movable en tanto que es artificial”.

Por lo tanto, el amanecer y el atardecer de cada día refleja la errancia constante del peregrino, quien no se sabe de dónde viene ni a donde va. Así pues, esta confusión lumínica es una entrópica connotación sobre el origen y el destino del peregrino. También habría que subrayar que estas luminarias confusas donde la luminosidad diurna se sustituye por la artificiosidad de los fuegos nocturnales, refleja un espacio donde lo natural se confluye con lo artificial, o sea, el espacio de las Soledades está caracterizado por la confusión y el engaño.

## 2.2 La paleta cromática de la *Soledad primera*

### 2.2.1 Entropía de paradigmas

Al analizar los primeros siete versos del poema hemos identificado cuatro principales paradigmas: “Tauro” (P<sub>1</sub>), “Sol” (P<sub>2</sub>), “Estación” (P<sub>3</sub>) y “Florida” (P<sub>4</sub>). Por

paradigma, nos referimos a una agrupación entrópica de connotaciones, que establece conexiones con las connotaciones de los demás paradigmas. De modo que, los componentes sémicos del P<sub>1</sub> se relacionan con los del P<sub>2</sub>; mientras que el contenido sémico del P<sub>3</sub> se entreteje con las connotaciones del P<sub>4</sub>. A través de estas conexiones sémicas, se relacionan los cuatro paradigmas. Empero, es en el paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>) donde están condensadas las connotaciones de los cuatro paradigmas.

El paradigma del “Tauro” es el dominante según sostiene (Blanco, 2016). Este constituye el núcleo sémico de estos paradigmas, es decir, él es el paradigma inductor y creador de significados. En torno a este paradigma, orbitan las connotaciones de los demás paradigmas. En realidad, el P<sub>1</sub> no condensa solamente las connotaciones de los paradigmas, sino también los colores. Hemos identificado cinco colores basales: plata, oro, zafiro, verde y rojo, existentes en los cuatro paradigmas.

A partir de estos colores se traban conexiones entre paradigmas, generando diferentes contrastes, como el contraste oro-plata que refleja la conjunción de los paradigmas Tauro-Sol, o el contraste verde-rojo que une los paradigmas Estación-Florida. Al confrontar estos paradigmas, con sus respectivos colores, hemos canalizado un flujo entrópico de connotaciones, concentrado en el paradigma del “Tauro”. Este paradigma dominante es la llave que abre el poema, y la cifra secreta que codifica las connotaciones de toda la obra.

Dicho esto, para enlazar las connotaciones cromáticas del poema, hemos de referenciarlos a estos cuatro paradigmas y hemos de centrar nuestra atención, especialmente, sobre el paradigma del “Tauro”. A continuación, procuraremos vincular la connotación de cada color de esta paleta con su respectivo paradigma, en aras de estructurar la entropía de las connotaciones cromáticas del poema.

### 2.2.2 Dorado

Es un color que se enmarca, evidentemente, en el paradigma del “Sol” (P<sub>2</sub>). A lo largo de las tres jornadas, la luminosidad dorada del Sol brilla desde el amanecer hasta el anochecer. Según hemos analizado en el apartado anterior, la luminosidad solar es una marca cronológica que separa las tres jornadas, pero es también una suerte de brújula lumínica que guía los pasos errantes del peregrino.

El dorado predomina en el poema por pertenecer al paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>) y del “Sol” (P<sub>2</sub>). La conjunción Sol-Tauro encierra una entrópica connotación sobre la hegemonía celestial de Júpiter, ya que él es el Dios de la luz y del cielo. Pues, este cuando se metamorfosea en Tauro celeste anuncia, mediante esta constelación astrológico-mitológica, el comienzo de una Edad de Oro. Es una edad idílica, donde se disfruta de una eterna primavera y de una serena luminosidad. Es la edad de la hospitalidad y del descanso según asevera Blanco (2012a). Así pues, la dorada luminosidad de Júpiter nos revela desde el inicio que el peregrino sería hospedado en una mítica Edad de Oro. No obstante, no perdemos de vista que Júpiter es un *mentido robador*, pues su figura connota también engaño.

No todo lo que es de oro brilla en esta *Soledad*. Tomamos como botón de muestra la metáfora de la dama solar en la tercera jornada. El peregrino al ver la novia cual un Sol relumbrante, renace en su memoria el recuerdo de su desdeñosa dama. Esta dama solar aparece bella y brillante, pero en la realidad su luz abrasante convierte la memoria del peregrino en negra ceniza: “Este pues Sol que a olvido le condena, / cenizas hizo las que su memoria/ negras plumas vistió” (vv.737-739).

Por tanto, la luminosidad dorada de la amada, aunque parece idílica, es maligna. Así pues, la figura de la dama solar es incompatible con el candor y la bondad de aquella edad dorada. De hecho, se podría decir que, la desdeñosa dama del peregrino se opone a la hospitalidad de Júpiter. Pues, si este acoge al peregrino después de su naufragio con el templado calor del Sol; en cambio esa dama sol que *a olvido lo condena*, ha sido la causa de su destierro y naufragio. No obstante, tanto Júpiter como la dama, ambos aluden a la fragilidad del peregrino.

Otro ejemplo ineludible de citar, es la alusión al oro en el tema de las navegaciones. Góngora alude a este metal como engaño colorido que seduce la codicia de los navegadores. De este modo Góngora, resalta el contraste entre aquella idílica Edad de oro donde predomina la paz y la abundancia, frente a una época donde predomina la artimaña y la avidez.

Por lo tanto, las connotaciones entrópicas del color dorado oponen este gran contraste entre la Edad de oro mítica, frente a una época confusa y engañosa. Se trata pues de unas connotaciones que se hallan condensadas en el paradigma del Tauro.

### 2.2.3 Plata

Otro color que destella luminosidad es la plata, este color está concentrado en los primeros versos de la primera y la segunda jornada. En la primera jornada, la plata resalta la brillantez de la constelación zodiacal del Tauro. En la segunda jornada, refleja el color del agua. En la primera jornada, este color se enmarca en lo celestial; mientras que en la segunda se encuadra en lo mineral. Aunque son dos elementos de natura diferente, pero las connotaciones de la plata en la primera y segunda jornada son complementarias, según demostraremos en las líneas que siguen.

Primero, la plata celestial pertenece al paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>). Es el color de la luminosidad de Júpiter quien, al metamorfosearse en Tauro celeste, sus cuernos cogen la forma de la Media Luna. Al analizar la entropía de connotaciones que despliegan estos cuernos lunares, hemos observado que su luminosidad es una connotación sobre la hegemonía celestial de Júpiter. Pues, esta luz lunar rutila el esplendor divinal de Júpiter, puesto que él es el Dios de la luz, y del cielo.

La hegemonía celestial de Júpiter connota su dominio y poder. Este poder se manifiesta en el contenido bélico de sus cuernos lunares, que son las *armas de su frente*. En este sentido, la plata connota la violencia y la fuerza de Júpiter. Por tanto, Júpiter está armado de una luminosidad que es, aparentemente, bella, empero es engañosa, ya que con ella logra engañar y violar a Europa.

Otro elemento celestial, que destella la luminosidad del reinado célico de Júpiter, son las Pléyades. Estas constituyen un cúmulo estelar que delinea la constelación zodiacal del Tauro. Aparte de rutilar la luminosidad astral de Júpiter, las Pléyades son su manjar divino. Júpiter “en campos de zafiro paze estrellas” (v.6), ya que él es una divinidad celestial y se alimenta solo de esta pastura cósmica.

Así pues, tanto las Pléyades como la Media Luna, ambas reverberan la esencia divinal de Júpiter. De hecho, la plata no se restringe en destellar aquella luminosidad

astral, sino también en resaltar la hegemonía divinal de Júpiter. Por tanto, la plata celestial es el color, por excelencia, de Júpiter. Al ser así, se podría predecir que, las connotaciones de este color en el poema han de explicarse desde el paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>).

En cuanto a la segunda jornada, la plata se atribuye a un elemento mineral, que es el agua del río. Según hemos analizado más arriba, la luminosidad argéntea del río actúa como “guía visual” que traza el itinerario del peregrino. Esta luminosidad despeja aquella confusión lumínica del Sol en los primeros momentos del amanecer.

Para resaltar la luminosidad del río Góngora recurre a un registro léxico abigarrado de referencias lumínicas: *luciente, diáfanos cristales, plata y jaspes líquidos*. Todos rutilan el color argénteo del agua. No obstante, Góngora no insiste solo sobre el color, sino también sobre la forma. Los meandros del río cogen la forma de unos cuernos. En puridad, Góngora al concebir la metáfora de los “cuernos” para describir las curvaturas del río, no hace nada más que concebir otra metáfora sobre Júpiter. Es decir, Góngora convierte las aguas del río en un toro, y esta es una imagen clásica, de sobra manejada por poetas como Virgilio y Homero. La conversión del río en un toro, es una imagen que ilustra la fuerza y la divinidad de los ríos (Huerta, 2021). De hecho, el río es una metáfora compleja sobre Júpiter-Tauro.

Así pues, si Júpiter en la primera jornada aparece como un toro celeste, en la segunda, aparece como un toro acuático. De entrambos modos estos toros forman parte del paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>). De hecho, las connotaciones de la plata mineral están relacionadas con las de la plata celestial.

La plata mineral, según hemos visto, destella luz para guiar al peregrino. Resulta que, esta luz es de fuente jupiteriana; dado que el río es una microscópica representación de Júpiter. Por tanto, esta divinidad de la hospitalidad no solo ampara al peregrino de su naufragio, sino también guía su camino. En este sentido, la plata conlleva una entrópica connotación sobre la hospitalidad de Júpiter.

Por otra parte, la plata celestial rutila la constelación zodiacal de Júpiter. Esta constelación indica el comienzo de la primavera, o sea, estación de la abundancia y la

fertilidad. Esta connotación resurge con la metamorfosis del río en Tauro. Góngora al describir los meandros corníferos del río los compara con los cuernos de Amaltea: “si al animal armaron de Amaltea/ diáfanos cristales” (vv.204-205). Amaltea es la nodriza de Júpiter y sus cuernos connotan fertilidad y abundancia.

Ahora es oportuno ordenar esta entropía de connotaciones en torno a la plata. Ya sabemos que, sus connotaciones están concentradas en el paradigma del “Tauro”. Este color connota, por una parte, la hegemonía celestial y el esplendor divinal de Júpiter. Por otra parte, la plata connota hospitalidad y abundancia. Se trata pues de unas connotaciones que caracterizan la Edad de Oro.

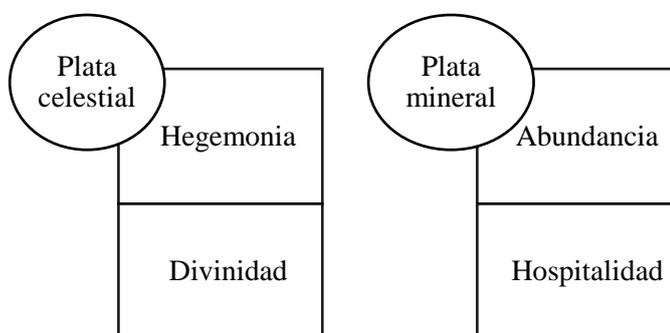


Figura 28: entropía de connotaciones entre la plata celestial y la plata mineral.

#### 2.2.4 Azul

La luminosidad astral de la constelación zodiacal brilla sobre un fondo zafirino. El *zafiro* es una piedra que designa el color azul de la esfera celeste. Es un color que reverbera el esplendor divino de Júpiter, y este “campo de zafiro” es su sitio divino. Por tanto, el *zafiro*, junto a la plata y el oro, es también el color de Júpiter.

El zafiro es el color del empuero de Júpiter. Empero, Góngora se refiere a este espacio celestial mediante la palabra “campo” que es un término terrestre. Al analizar esta palabra hemos observado una doble connotación, pues esta designa el cielo y la tierra al mismo tiempo. De allí, hemos detectado en la palabra *campo* una implícita alusión al color verde.

El color azul del cielo está en correlación con el color verde del campo, ya que ambos constituyen una entrópica connotación sobre la primavera. Dicho de otro modo,

si en este *campo de zafiro* la constelación zodiacal de Júpiter-Tauro anuncia el inicio de la primavera, pues abajo en los verdes campos de la tierra se manifiesta esta primavera. Así pues, en la perífrasis “campo de zafiro” están confluidas las connotaciones del paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>) y de la “Estación” (P<sub>3</sub>).

Aparte del cielo, el azul es también el color del mar. En la segunda jornada, este color predomina en el largo discurso del político serrano sobre las navegaciones. Al analizar sus connotaciones, hemos observado que el azul, *grosso modo*, conlleva una connotación negativa. El azul aparece sobre el vestido del peregrino como una mancha de *cerúleas señas*. El color cerúleo del mar es para el peregrino una mancha sellada en su memoria. Este color reitera sobre la memoria del peregrino el recuerdo de su dolorido naufragio. Este mar no causó solo el naufragio del peregrino, sino también el naufragio de un arsenal de barcos hundidos en esta “cerúlea tumba fría” (v. 391). Por ello, el azul cerúleo cobra un sentido funesto y funerario.

En puridad, estos naufragios han sido causados por la codicia. Esta incentiva los navegantes a explorar esos campos cerúleos, para esquilmar las riquezas de ultramar. El mar atrae el afán codicioso de los navegantes, sin embargo, este acaba con ellos, convirtiendo sus cuerpos en blancos cadáveres.

Si tenemos que comparar las connotaciones del azul celeste y el azul marino, la diferencia pues, es tan distinta como la distancia que separa el cielo del mar. El *zafiro* es una connotación sobre la primavera, y esta entraña una entropía de connotaciones sobre la abundancia y la fertilidad. En cambio, el azul *cerúleo* del mar connota codicia y desgracia. Por tanto, el azul del cielo es antagónico al azul cerúleo del mar.

Son antagónicos estos contrastes del azul, ya que confrontan dos épocas, diametralmente, opuestas. Es decir, el zafiro celestial de Júpiter refleja una Edad dorada, donde predomina la primavera; en cambio, el azul cerúleo del mar refleja una edad de engaño, donde predomina la codicia. Dicho lo cual, las connotaciones del azul cerúleo, aunque no pertenecen al paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>), están relacionadas con él, ya que internan unos contenidos opuestos a los de este paradigma, según exhibimos en este esquema:

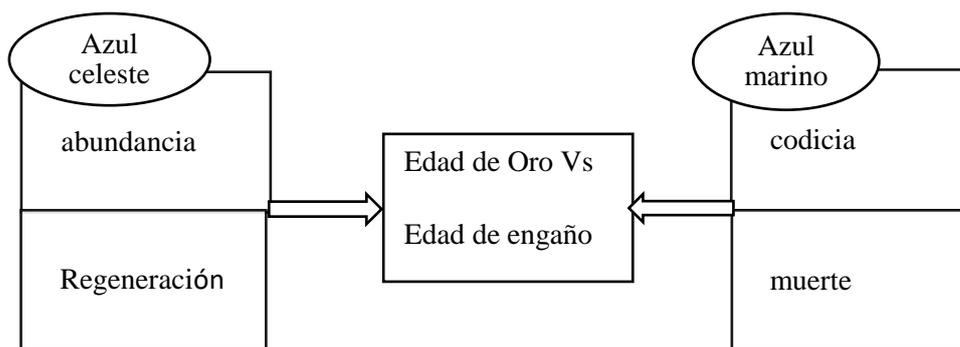


Figura 29: oposición de connotaciones entre el azul celeste y el azul marino.

A modo de conclusión, las connotaciones del azul cerúleo encierran una crítica despectiva sobre el tema de las navegaciones y los descubrimientos marítimos. Se trata más bien de una crítica sobre el Barroco. A diferencia de las connotaciones del azul celeste de Júpiter que remontan a una época dorada y prodigiosa. Por ende, el azul es un color que contrasta en el poema dos épocas, totalmente, opuestas.

### 2.2.5 Verde

El verde es el color por primacía de la primavera, por ello las connotaciones de este color están condensadas en el paradigma de la “Estación” (P<sub>3</sub>). Este paradigma encierra una entropía de connotaciones sobre la fertilidad y el renacimiento de la naturaleza. Son connotaciones fundamentales que tratan una temática clave en el poema.

Recordamos que, la primera alusión a este color la hemos detectado, implícitamente, en la palabra “campo”, en la primera jornada. Luego, en la segunda jornada, el verde se percibe, explícitamente, desde el *verde balcón* (v.193), allí donde el peregrino contempla un paisaje de amplio verdor. Como el verde es el color de fondo, sus connotaciones son inherentes a todo el poema.

No obstante, el verde no connota solamente fecundidad y regeneración, este connota también paz y serenidad, ya que la hierba viste el pasado bélico de la aldea con *verdes halagos* (v. 221). Es decir, el verdor de la hierba tapa aquellas ruinas belicosas de la aldea. Por lo cual, se deduce que, este verdor hierbazal es una representación tópica

del *locus amoenus*<sup>202</sup>. O sea, el verdín de esa naturaleza primaveral resalta la amenidad de este lugar, donde está albergado el peregrino.

Asimismo, el color verde destaca la belleza de este lugar, ante el cual el peregrino se queda maravillado. Dicha belleza se percibe mejor en la tercera jornada, cuando el peregrino entra en la aldea y admira aquel decorado hierbazal de *pensiles jardines*, para celebrar una boda digna de una Edad dorada.

Por ende, el verde en este poema connota: fertilidad, abundancia, regeneración, amenidad, paz y belleza. Todas estas connotaciones se enmarcan en el paradigma de la “Estación” (P<sub>3</sub>). En fin, el verde es el color emblemático de la primavera, y por eso, sus connotaciones son preponderantes en todo el poema, a pesar de que se confrontan a connotaciones opuestas como aquellas que se hallan en el color dorado.

#### 2.2.6 Rojo

Junto al verde, el rojo es también un color dominante. Si se tuviera que hacer un recuento sobre las referencias a este color en el poema, se registraría un número incalculable de alusiones al rojo. Desde la primera jornada hasta la tercera el rojo, con sus diferentes matices, está esparcido por los cuatro costados de la obra.

Si el color verde es el color de la estación primaveral, el rojo es el color de la floración. Son dos colores complementarios, puesto que pertenecen a la paleta cromática de la “Estación florida”. También sus connotaciones son complementarias, pues las del verde en el paradigma de la “Estación” (P<sub>3</sub>), están en correlación con las connotaciones del color rojo en el paradigma “Florida” (P<sub>4</sub>).

Al analizar el contenido semiológico del P<sub>4</sub>, hemos observado una entropía de connotaciones en torno a la fecundidad de la floración primaveral, la vitalidad de la regeneración; es el color del amor y la seducción, la belleza y la juventud, no obstante, este color connota violencia y violación, en fin, es el color de la desfloración y del sacrificio. Todas estas connotaciones, que están resumidas en el P<sub>4</sub>, reaparecen en las tres jornadas mediante las sugerencias cromáticas del rojo.

---

<sup>202</sup> Es una expresión latina, que significa literalmente “lugar ameno”. Es un lugar idílico, bello y seguro.

En la primera jornada las alusiones al rojo son menudas, pero sus connotaciones son densas. Empezando por el adjetivo “florida” donde están condensadas las entrópicas connotaciones del P4. Este adjetivo resalta el colorido floral de la primavera. Es una connotación que se refuerza con la alusión a la “alquería de Flora” (v.96), allí donde está albergado el náufrago peregrino.

El color rojo se percibe también en la luz del fuego que encamina el peregrino hacia una hoguera, que es a su vez una inmensa luz roja. Después, cuando los cabreros invitaron el peregrino a cenar, Góngora resalta los alimentos de color rojo, a saber, la *cecina* y el *racimo* de uvas que coronaba la frente de Baco. Góngora relaciona, mitológicamente, ambos alimentos recurriendo a aquel relato mítico del macho cabrío, Este animal se atrevió a comer el racimo de Baco, pero un rival lo castigó y redujo su carne en enjuta cecina. De allí, se dice que el macho cabrío se convirtió en un animal sacrificado para Baco<sup>203</sup>.

Lo que nos interesa en este relato mitológico, es la relación semiológica entre estos alimentos, dicha relación se puede explicar a través del color rojo de la *cecina*, que Góngora describe explícitamente así: “purpúreos hilos es de grana fina” (v.162). La púrpura y la grana no describen solo el color de la cecina enjuta, sino que aluden a la sangre derramada del macho cabrío antes de convertirse en cecina. Por tanto, el rojo en este caso, es una entrópica connotación sobre el sacrificio.

En la segunda jornada las alusiones al color rojo, comprendidas sus diferentes matices, se intensifican y se multiplican. Al analizar el contenido semiológico de este color en esta jornada hemos observado una creciente entropía de connotaciones, dado que en esta jornada están sintetizadas todas las connotaciones del paradigma “Florida”.

La belleza y la juventud es una de las primeras connotaciones que hemos localizado en esta jornada. Pues Góngora al describir las serranas como “Aurora no con rayos, Sol con flores” (v.250), resalta sobre ellas un colorido floral que refleja su belleza lozana. Por otra parte, cuando el cordobés empieza a listar las dádivas de animales, menciona primero a una *púrpura ternerueta*, el color de esta cría connota belleza y

---

<sup>203</sup> Huelga anotar que, los primeros animales que se sacrificaban en la Antigua Grecia, eran los animales que provocaban algún daño, como la devastación de las cosechas, entre ellas las viñas. Sobre el sacrificio de los animales véase, Detienne, M. (1983). *Los jardines de Adonis*. Madrid: Akal, p.125.

juventud. Como bien se puede constatar en ambos ejemplos, Góngora alude al rojo mediante flores, ya que el rojo es el color por excelencia de la “juventud florida” (v.290).

Otra connotación basilar es el valor sacrificial del rojo. Es una connotación que hemos visto su reiteración en toda la lista de los animales. El valor sacrificial de la sangre de los animales se puede rastrear a través de las alusiones al color rojo. Empezando por la *púrpura ternerueta*, luego el manojito de gallinas conducido por un gallo de *púrpura turbante y coral barbado*. Después, la *manchada* copia de los cabritos que anda coronados con una *guirnalda de flores*. Por último, las rendidas perdices con picos *rubíes* y calzados *carmesíes*. Todos estos animales ofrecidos en la boda están destinados a ser sacrificados.

La intensificación de las sugerencias cromáticas del rojo en este desfile procesional de animales connota un sacrificio sangriento digno de una boda celebrada en primavera. En esta estación de la abundancia, la naturaleza regala a los novios esa copiosa gama de animales. El hecho de sacrificar animales en tiempos primaverales, es un ritual de índole pagana. Este ritual sacrilego remonta a la época clásica, a la sazón el sacrificio de animales en honor a los novios era un protocolo imprescindible en la celebración de las bodas, sobre todo los animales corníferos (Blanco, 2016, p. 327).

La razón de este rito sanguinario es “estimular la potencia sexual del novio y garantizar la fecundidad de la novia” según comenta Rodríguez Adrados (citado en, Blanco, 2016, p. 327). De hecho, el color rojo tiene una connotación sacrificial y otra erótica, se trata pues de dos connotaciones complementarias, ya que el sacrificio es un preludio al matrimonio.

Otro preludio a la unión de los novios, son los fuegos artificiales. A pesar de que estos fuegos son policromados, es ineludible considerar el color rojo en la palabra *fuego*. Considerando el contexto festivo de los fuegos, estos connotan: fuerza, violencia, fecundidad y la regeneración de la naturaleza. Todas estas connotaciones están relacionadas con el matrimonio. En primer lugar, la fuerza y la violencia del fuego representa el ardor erótico del amor. En segundo lugar, el poder fecundativo y regenerativo del fuego, es una connotación sobre la fertilidad de la unión matrimonial. Por consiguiente, el rojo es el color de la unión matrimonial, ya que este es el color de la seducción y del amor.

En efecto, en la tercera jornada las sugerencias cromáticas del rojo resaltan estas connotaciones. Este color predomina en la descripción de los novios. Empezando por el retrato de la novia, que Góngora la compara a una “virgen rosa” de color *púrpura*. Este color encierra una entropía de connotaciones sobre la virginidad, la vergüenza, la belleza y la voluptuosidad de la novia. Estas connotaciones se complementan con las del novio. El color rojo en el retrato del novio se percibe en su bozo florido, también en su vello que connota fertilidad y mocedad. Así pues, si la novia es una “virgen rosa”, el novio es el mozo que va a desflorarla. En fin, el rojo representa la unión de los novios.

Ahora bien, si hacemos una recopilación de las connotaciones del rojo a lo largo de las tres jornadas, constatamos que, en la primera jornada están entrópicamente condensadas las connotaciones de este color en la palabra “florida”, puesto que esta constituye el cuarto paradigma. En cuanto a la segunda jornada, donde las alusiones al rojo se multiplican, hemos detectado una alta entropía que abarca todas las connotaciones del P<sub>4</sub>. Por último, en la tercera jornada las connotaciones del rojo indican la unión de los novios.

*Tabla 18:* las connotaciones del rojo en las tres jornadas

Jornadas	Primera	Segunda	Tercera
Connotaciones del rojo	- floración -vitalidad- regeneración - belleza y seducción - violación - Sacrificio	- belleza y juventud -floración - abundancia - sacrificio -fecundidad – regeneración	-belleza y juventud -virginidad – vergüenza -deseo y seducción - desfloración

Ergo, en el paradigma “Florida” hemos podido determinar el contenido semiológico del rojo, para enlazarlo con las demás sugerencias de este color a lo largo del poema. En la segunda jornada, las connotaciones del rojo anticipan la unión matrimonial de los novios, mientras que en la tercera jornada las connotaciones del rojo aluden al cumplimiento de esa unión.

### 2.3 Del empíreo policromado del Tauro al blanco lecho de Venus

La paleta cromática de la *Soledad primera* está compuesta por cinco colores básicos. Cada color dispone de un microsistema léxico, por ejemplo, en el paradigma de la “Estación” podemos encontrar sugerencias cromáticas del verde como “campo”, “primavera”, “verde balcón”, “jardín” y otros más que se extienden a todo el poema. Este microsistema proporciona una entropía de connotaciones que está relacionada con otros microsistemas cromáticas pertenecientes a un determinado paradigma.

Primero, la confluencia de las connotaciones entre el paradigma del “Sol” y el del “Tauro” se manifiesta mediante el contraste oro-plata. Ambos colores representan a Júpiter, pues, el oro resalta su luminosidad divinal y su hospitalidad. La plata, color armígero de los cuernos del Tauro, connota violencia, poder y hegemonía.

Después, el contraste azul-verde dos colores pertenecientes, respectivamente, al “Tauro” y la “Estación”. El azul representa el color del empíreo del Tauro, allí donde aparece bajo una iconografía mítico-astrológica para anunciar una verdosa primavera en la tierra. Por último, el contraste verde-rojo relaciona las connotaciones del paradigma de la “Estación” con las de “Florida”, que ya están relacionados con el paradigma del “Tauro”. Ya desde el inicio la constelación del Tauro anuncia el inicio de la primavera, una estación fértil propicia para la celebración de la boda. No obstante, en este suceso feliz hay una connotación sobre la violencia y el sacrificio, es un contenido semiológico que se halla tanto en el paradigma “Florida” como el del “Tauro”. Estas connotaciones representan en el inicio el rapto de Europa por Júpiter-Tauro, y en el final de la obra representan la desfloración de la novia por parte del novio.

Según se puede observar, todos estos paradigmas con sus respectivos colores orbitan alrededor del paradigma del “Tauro”. Cada color dispone de una entropía de connotaciones que dimana de la fuente informacional del P<sub>1</sub>, puesto que este es el paradigma dominante. Según sostiene Mercedes Blanco (2016, p. 305):

El toro, mucho más improbable, contiene más información, y por ende encierra mayores posibilidades gnoseológica, retóricas y poéticas. La amplitud de estas posibilidades depende por supuesto también de la ambigüedad referencial de la perífrasis “el mentido robador de Europa”.

Este paradigma constituye el núcleo entrópico del poema, puesto que este está relacionado con las connotaciones de los demás paradigmas, así como con sus

respectivos colores. Por consiguiente, el contenido semiológico de cada color está relacionado con el P<sub>1</sub>. Lo cual explica por qué este paradigma abarca todos los colores de esa paleta cromática.

Si el P<sub>1</sub> está relacionado con los demás paradigmas, ya que es el paradigma de Júpiter. Este es la divinidad de la hospitalidad que ampara al peregrino en su soledad. Es la divinidad que anuncia el inicio de la primavera, estación de las celebraciones nupciales, y es uno de los dioses protectores del matrimonio. Por eso, Góngora estrena el poema con la figura de Júpiter, para indicarnos desde el inicio que la trama se desarrolla en un tiempo primaveral para celebrar el matrimonio de unos serranos.

No obstante, en al final del poema desaparece la figura de Júpiter, cediendo el paso a Venus, Diosa del Amor, que se encarga de unir a los novios (Urrutibehelty, 1999). En efecto, esta Diosa interviene en la tercera jornada, día de la celebración de la boda, como prónuba del lecho nupcial de los desposados. Este lecho es sumamente blanco, ya que ha sido preparado por Venus, y ha sido hecho con las *plumas* de sus aves, a saber, el cisne y la paloma. La cualidad plumífera de este tálamo nupcial connota la suavidad, la serenidad y el candor de esta unión matrimonial. El candor de la *pluma* simboliza a la *casta Venus*, o sea la Venus celeste, Diosa del amor sagrado.

No obstante, este tálamo nupcial no es tan casto y pacífico como parece. El Dios del Amor, divinidad alada y armada, interviene en estas nupcias y convierte este lecho ameno y sereno en “campo de pluma” (v.1091). En este sentido el tálamo nupcial es un campo de batalla, donde compiten los novios. Esta batalla de amor connota la fuerza y el vigor del acto sexual. Por tanto, la blanca *pluma* tiene una connotación erótica. Dicha connotación se refuerza con la mención de la “hija de la espuma”, o sea la Venus terrestre, Diosa del amor profano.

Al analizar la dualidad pluma-espuma, hemos observado que es una dualidad polisémica, puesto que esta encierra una entropía de connotaciones. Es decir, la *pluma*, como elemento célico y airoso connota pureza, candor, paz y beligerancia, estas connotaciones representan la Venus celeste. Mientras que la *espuma* marina connota la voluptuosidad y el erotismo del amor, amén de ser un signo emblemático de regeneración. Estas connotaciones representan a la Venus terrestre.

Por lo tanto, en la dualidad pluma-espuma están confrontadas las dos Venus, a saber, la celeste y la terrestre. La primera representa el amor sagrado y la segunda el amor profano. Góngora hace esta distinción puesto que, en la tradición poética, los poetas siempre introducen a la casta Venus en las bodas (Cabezas, 2009), luego interviene la Venus profana para unir a los desposados. Por ello, el poema se cierra con el triunfo de la Venus terrestre: “bien previno la hija de la espuma/ a batallas de amor campos de pluma” (vv.1090-1091).

A la luz de estas observaciones, ahora es oportuno plantear la presencia de un quinto paradigma, es él de “Venus” (P<sub>5</sub>). El color de este paradigma es el blanco, que está concentrado en la *pluma* y la *espuma*. La confluencia de las connotaciones de esta dualidad se desemboca en una connotación entrópica sobre el “matrimonio”. Es decir, el desorden connotativo entre pluma-espuma en el P<sub>5</sub>, se ordena mediante esa connotación central, que es la unión carnal y espiritual de los desposados.

El matrimonio es una idea central en este poema de natura epitalámica (Blanco, 2016). Góngora concibe esta idea desde el inicio, cuando Júpiter se metamorfosea en Tauro para raptar a Europa. Gracias a este relato mítico, hemos podido deducir que habría una celebración nupcial al final del poema. De hecho, el inicio y el final de este poema es relativo y cíclico.

Ergo, es preciso considerar la relación entre el Júpiter celestial y la Venus terrenal. Estos están confrontados para representar esa oposición entre el cielo y el mar. Se trata más bien de una oposición entre el fogoso Júpiter y la espumosa Venus, según alega Beverley (1973, p.241): “Venus-Jupiter relation has depended on the Water/Fire opposition of Taurus and the ocean. This now can be seen to involve a psycho-sexual dimension : Venus as Mother/Sister (the conventional topos of the ocean as *amter genatrix*), Jupiter as Father (the Bull, the Eagle as sexual energy and destructive force)”<sup>204</sup>.

Dicho lo cual, la dualidad Júpiter-Venus entraña la confluencia de los paradigmas del “Tauro” (P<sub>1</sub>) y las de “Venus” (P<sub>5</sub>). Esta confluencia se presenta así: el P<sub>1</sub> representa

---

<sup>204</sup> Trad personal: La relación Venus-Júpiter ha dependido de la oposición Agua/Fuego del Tauro y del océano. Ahora se puede ver que esto implica una dimensión psico-sexual: Venus como Madre/Hermana (el topos convencional del océano como *amter genatrix*), Júpiter como Padre (el Toro, el Águila como energía sexual y fuerza destructiva).

el inicio de la primavera, momento en el cual Júpiter rapta a Europa en su reinado celestial. El P<sub>5</sub> representa la celebración de la unión matrimonial de los novios, abajo en la tierra, o sea, en el tálamo de Venus. Pues si en el cielo Júpiter, bajo el disfraz del Tauro, viola la virgen Europa; abajo en la tierra el novio, que cual un novillo<sup>205</sup>, también desflora la novia. Por consiguiente, tanto en el cielo como en la tierra, se celebra un rito matrimonial.

En puridad, este matrimonio no representa una mera unión entre hombre y mujer, es más bien un ritual primaveral. Según la tradición helénica, la primavera es la estación de las bodas (Detienne, 1983). En fin, es la estación de la fecundación y de la regeneración, por ello, “la boda aldeana de las Soledades se percibe pues, a partir de nuestro paradigma, como un rito arcaico, un festival-sacrificio típico de la primavera” (Blanco, 2016, p.323).

Esa boda primaveral iniciada por el Tauro celestial y colmada con el tálamo nupcial de Venus, es una representación sobre la unión y la armonía de la naturaleza y del Universo. Según afirma Menandro Rétor: “por medio del Matrimonio se produjo la ordenación del Universo” (citado en, Blanco, 2016, p.322). En esta línea de pensamiento, Beverley (1989) también asiente que la boda impone orden y armoniza aquellas tensiones que había atravesado el peregrino.

Dicho esto, en términos semiológicos el paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>) insufla un desorden connotativo que se desperdiga en todo el poema, este desorden se ordena en el paradigma de “Venus” (P<sub>5</sub>), orientando aquel flujo entrópico del poema hacia una connotación unívoca: el matrimonio.

Para concluir en términos cromáticos, el blanco es el color del orden y del cierre, a diferencia del comienzo del poema, donde la confluencia de los cuatro paradigmas desplegaba una paleta compuesta por cinco colores. Dicha paleta agrupaba las connotaciones de los paradigmas celestes: “Tauro” (P<sub>1</sub>) y “Sol” (P<sub>2</sub>), junto a las connotaciones de los paradigmas terrestres “Estación” (P<sub>3</sub>) y “Florida” (P<sub>4</sub>). Sin embargo, el color blanco del paradigma de “Venus” (P<sub>5</sub>), neutraliza esa paleta policromada y acota las connotaciones de los precedentes paradigmas. El P<sub>5</sub>, actúa como

---

<sup>205</sup> Cabe recordar el novio parece a un “novillo” al salir de casa con su esposa, según ratifica Blanco “Los novios, que son aquí “sacados” como se sacaría a un toro o a un novillo a una plaza”. Blanco, M. (2016). *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, p.315.

un paradigma mediador entre lo celeste y lo terrestre, ya que, este combina los dos en aquella fórmula monocromática pluma-espuma.

Tabla 19: las connotaciones de todos los paradigmas del poema.

	colores celestes: oro, plata y Azul	color celeste- terrestre: blanco	colores terrestres: verde y rojo
Paradigmas	Tauro (P <sub>1</sub> )- Sol (P <sub>2</sub> )	Venus (P <sub>5</sub> )	Estación (P <sub>3</sub> ) – Florida (P <sub>4</sub> )
Connotaciones	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hegemonía</li> <li>- Hospitalidad</li> <li>- Violación y violencia</li> <li>- Erotismo</li> <li>- Primavera</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- pureza y castidad</li> <li>- erotismo y voluptuosidad</li> <li>- guerra y paz</li> <li>- amor sagrado</li> <li>- amor profano</li> <li>- regeneración</li> <li>- Matrimonio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Primavera</li> <li>- Abundancia</li> <li>- Fecundidad y regeneración</li> <li>- Deseo y amor</li> <li>- Seducción y desfloración</li> </ul>

### 3 El cromatismo del *Polifemo* y la *Soledad primera*

#### 3.1 *Polifemo* contrastado vs *Soledad* policromada

Tras haber ordenado por separado, la entropía de connotaciones cromáticas de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y de la *Soledad primera*, ahora resulta pertinente comparar la paleta cromática de ambas obras. De primero, en la *Fábula de Polifemo* predomina un triángulo cromático compuesto de: negro, blanco y rojo. En cambio, la paleta de las *Soledades* está compuesta por seis colores, a saber, el dorado, la plata, el azul, el verde, el rojo y el blanco. La diferencia es obvia, la *Soledad primera* cuenta con una paleta más extensa que la del *Polifemo*, lo cual nos lleva a plantear la pregunta siguiente ¿la *Soledad* sería más entrópica que el *Polifemo*?

Para contestar a esta pregunta, tenemos que poner a rajatabla la carga informacional de estos colores, es decir, averiguar si el contenido semiológico de la paleta de la *Soledad* es más polisémico y desordenado que aquellos tres colores del *Polifemo*. Pero antes, es de cabal importancia señalar que, “el poema gongorino se compone, principalmente, de colores, deduciéndose la mayor parte de ellos desde las

connotaciones cromáticas en torno a los elementos que introduce el cordobés en su narración” (Huárriz, 2020, p. 142). Es decir, Góngora, en la mayoría de los casos, no usa adjetivos directos de color, sino que compone una paleta mediante unas alusiones indirectas, lo cual requiere una intervención semiológica para identificarlos. Partiendo de esta consideración general, se podría afirmar desde ya que los colores en el *Polifemo* son tan polisémicos como en la *Soledad primera*.

El arco cromático de la *Fábula de Polifemo y Galatea* está enmarcado por el negro y el blanco. Este contraste entre luces y sombras constituye el núcleo sémico del poema. Según hemos analizado en el apartado más arriba, la entropía de las connotaciones de esta dualidad condensa un choque de oposiciones entre las connotaciones del negro de Polifemo y del blanco de Galatea. A pesar de que estas connotaciones son opuestas, son complementarias, puesto que las connotaciones del negro no se pueden explicar sin confrontarlas con las del blanco. Por tanto, el blanco y el negro son una dualidad inseparable, dado que la entropía de sus connotaciones se debe a la dialéctica del orden-desorden que rige todo el poema.

Junto al negro y el blanco, el color rojo también detiene una entropía de connotaciones relacionada con el negro y el blanco. El rojo es el color de Acis, este personaje secundario, interviene como miembro activo en el desarrollo diegético de la Fábula. El rojo actúa como mediador entre el blanco y el negro. Las connotaciones entrópicas del rojo posibilitan la unión del blanco y el negro bajo un triángulo cromático, que representa el triángulo amoroso de Polifemo, Galatea y Acis. Este triángulo agrupa y enlaza las connotaciones del blanco con el rojo, así como las connotaciones del negro con el rojo. Según hemos analizado, el contraste blanco-rojo representa el encuentro amoroso entre Acis y Galatea; en cambio el contraste negro-rojo representa la rivalidad entre Acis y Polifemo.

Todos estos colores son polisémicos y entrópicos, empero al enlazar sus connotaciones, hemos observado que el color blanco ordena este flujo entrópico. Nos explicamos, en la metamorfosis cromática de Acis en río blanco-argénteo connota su muerte y su regeneración. Dicha connotación condensa y ordena todas las connotaciones del triángulo cromático.

A pesar de que, en la *Fábula de Polifemo y Galatea* predominan los contrastes, el blanco de Galatea triunfa sobre los demás colores. Por tanto, el blanco es el color el más entrópico del poema. A este propósito Cancelliere (2006, p.30) aduce que “el Blanco ocupa en el texto el campo cromático más vasto y significativo. Una mancha que se hace blanca abre y cierra la fábula, fluyendo del principio al fin y hallando en Galatea la representación simbólica más cargada de significado”.

En efecto, el campo cromático del blanco es el más extenso en el poema. Al contabilizar las alusiones del blanco, sean directas o indirectas, hemos observado que su número supera, palmariamente, a las del negro; mientras que las alusiones del rojo son exiguas respecto a las del blanco y el negro. Hemos aquí un gráfico que representa por porcentaje cada color:

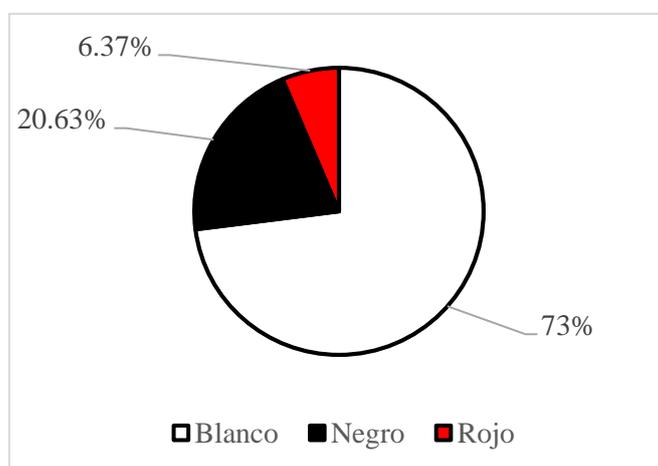


Gráfico 1: la predominancia del blanco en el Polifemo.

Fuente: elaboración propia.

Según se puede observar, el blanco predomina en esa paleta cromática. Luego el negro viene en segunda posición, y por último el rojo. Está claro que las alusiones al negro son inferiores a las del blanco, no obstante, son equidistantemente entrópicos, es decir, la carga informacional y connotativa de estos colores es casi similar. Se podría explicar esta equidistancia entre almacén connotativo del blanco y del negro por su complementariedad.

Es importante subrayar que, el blanco y el negro son los colores más entrópicos del poema, no obstante, esto no anula la presencia de otros colores también entrópicos en la Fábula, según sostiene Enrica Cancelliere (1989, p.791):

Si en los polos hallamos los límites de la escala cromática —el blanco y el negro—, en el interior, el cuadro explota con manchas de color vívidas, oximóricas, que a través de sus significados simbólicos construyen imágenes, personajes, paisajes, sentimientos y emociones.

Otros colores como, el dorado, el azul y el verde también aportan un valor connotativo en la Fábula. Empero estos colores no son tan entrópicos como el contraste blanco-negro que es preponderante en el poema. En fin, el *Polifemo* es un poema de los contrastes y exige este binarismo cromático.

Ahora bien, en la *Soledad primera* no predomina esa dualidad de contrastes, sino una policromía de matices. En las *Soledades* “asistimos a la gozosa explosión de la policromía, a un despliegue del color que da cuenta relevante de la copia y variedad que es el signo de todo el poema y de la plenitud extática y estética” (Pérez, 2012, p.141). Así pues, esta explosión policromática entraña una explosión entrópica de significados.

La *Soledad primera* está compuesta por seis colores básicos, con sus diferentes matices, y cada color pertenece a un paradigma. El paradigma del “Tauro” (P<sub>1</sub>) abarca las connotaciones de todos los colores, ya que este constituye el núcleo entrópico del poema, es decir, es la fuente informacional que proporciona mayor desorden connotativo. Luego el color dorado predomina en el paradigma del “Sol” (P<sub>2</sub>), el verde en “Estación” (P<sub>3</sub>), el rojo en “Florida” (P<sub>4</sub>), y por último el blanco en el paradigma de “Venus” (P<sub>5</sub>).

En los paradigmas están concentradas las connotaciones de cada color, cada uno está relacionado con el paradigma nuclear del “Tauro” (P<sub>1</sub>). A partir de este paradigma se dispersa la carga entrópica de cada color en el poema. Por consiguiente, ningún color es más entrópico que el otro, todos están, desordenadamente, polisémicos.

En puridad, el más entrópico no es un color determinado, sino el paradigma del “Tauro”, dado que este condensa las connotaciones de todos los colores; en cambio el blanco del paradigma de “Venus” (P<sub>5</sub>) ordena aquel flujo entrópico de connotaciones que circulan a lo largo del poema, hacia una connotación unívoca.

Cabe notar que, la paleta cromática de la *Soledad primera* es entrópica, dado que Góngora alude a estos colores de manera indirecta y muchas veces de manera confusa. Son pocos los casos, donde el poeta alude, explícitamente, a un color. Casi siempre

recurre a un relato mitológico, o un repertorio lexical relacionado con elementos naturales para resaltar a estos colores.

Sobre estas alusiones cromáticas, es imprescindible considerar el estudio de Miriam Huárriz (2020). En este artículo, la autora estudia las alusiones cromáticas de la *Soledad primera*, y las reparte en cinco tipos, que citamos aquí con algunos ejemplos:

1. Colores explícitos: *blanco lino* (v.967), *verde obelisco* (v.181) ...etc.
2. Colores implícitos fijos: *Media Luna* (v.3), *espumas* (v.26), *limpio sayal* (v.143).
3. Implícitos variables: *Cielo, mar, océano* ...etc.
4. Alusiones mitológicas: *Júpiter, Aurora, Amaltea, Faetón, Venus*...etc.
5. Luminosidad y oscuridad: *brillante* (v.76), *lóbrego occidente* (v.632), *crepúsculos pisando* (v.39) ... etc.

Huárriz hizo un recuento sobre estas categorías cromáticas y las presentó bajo esta forma gráfica:

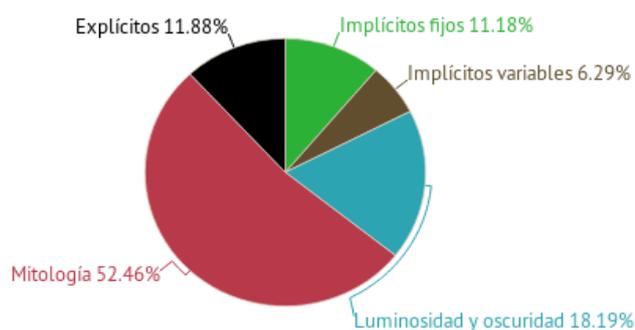


Gráfico 2: la categoría de los colores en la *Soledad primera*

Fuente: Retomado de (Huárriz, 2020, p.146).

Sobre los 1091 versos de la *Soledad primera* prevalecen los colores deducibles de referencias mitológicas. En cambio, las demás alusiones ocupan un rango, marcadamente, inferior. A partir de este gráfico se puede decir que, los colores con más entropía son aquellos que se refieren a la mitología. Verbigracia, la plata es un color que se deduce por la alusión a la Luna, y como esta se refiere a los cuernos lunares del Tauro, nos remite al relato mitológico de la metamorfosis de Júpiter. Por otra parte, los colores menos entrópicos son los explícitos, pero el resto de las categorías cromáticas son entrópicas, dado que, estas sugieren interpretación y proporcionan connotación.

Ahora bien, desde una perspectiva visiva, las Soledades se perciben como una explosión del color, respecto al *Polifemo* donde están marcados dos contrastes solamente. Por lo tanto, “una vez cumplida la dialéctica entre la blanca Galatea y el negro Polifemo (todos y ningún color), Góngora retoma el semioculto colorido de la Sicilia mítica para desplegar el cromatismo de las *Soledades*” (Ruiz Pérez, 2012, p. 129). Sin embargo, desde una perspectiva semiológica, la paleta cromática de ambas obras está repleta de connotaciones, aunque la paleta del *Polifemo* es considerablemente inferior a la de las *Soledades*.

Llegados hasta aquí, ahora es oportuno contestar a aquella pregunta que hemos dejado pendiente más arriba. Decir que, la *Soledad* es más entrópica que el *Polifemo* por contar con una gama cromática más amplia, sería una respuesta incongruente. A pesar de que en la Fábula predominan dos contrastes negro-blanco, intermediados por el rojo, la entropía de sus connotaciones supera ese número restringido de colores. Dicho de otro modo, la cantidad cromática no determina la magnitud entrópica. De hecho, se puede concluir que, tanto el *Polifemo* contrastado como la *Soledad* policromada, ambos cuentan con un registro cromático entrópico.

### 3.2 Sicilia o la dialéctica cíclica del blanco-negro

En la *Fábula de Polifemo y Galatea* el contraste entre el negro y el blanco constituye el núcleo temático del poema. Góngora para remarcar este contraste lleva al extremo la oposición entre Polifemo y Galatea. No obstante, la negrura está condensada solo en las primeras estrofas de la fábula, mientras que, la luminosidad y la blancura de Galatea ocupa el 73% de todo el poema.

A lo largo del poema, Góngora alude a la blancura de la ninfa mediante metáforas complejas, como muestra de ello, Góngora representa a Galatea con ojos del plumaje de un pavón engastados en el plumaje de un cisne. Se trata pues de una imagen deslumbrante de luminosidad e imperceptible por el sentido externo de la vista, ya que Galatea es una epifanía de luz divina, que según explica Cancelliere (2006, p.115):

*Espuma, luminosa, estrella, lucientes ojos, blanca pluma, roca de cristal, cisne de Juno, alba, lilios cándidos, púrpura nevada, nieve roja, perla, esplendor, nácar...* son por tanto los infinitos modos de connotar a la ninfa como divina personificación del tema del blanco y de sus transmutaciones

argénteas o cristalinas, en la hora auroral del mundo y en el deslumbramiento ciego de la vista saturada por la epifanía.

Ahora bien, si relacionamos este valor divino de la blancura de Galatea con la metamorfosis de Acis en río blanco-argénteo, se puede decir que Acis cobra el color de la ninfa, o sea, de su amante-diosa, y esto significa su integración en el reinado marino como deidad y marido. Así pues, Acis adquiere un cromatismo divino dado que, el contraste blanco-argénteo no reverbera meramente el color del agua, sino que resalta este esplendor divino que emana Galatea.

En efecto, el blanco es el color de la divinidad, “este se ofrece, por tanto, como el color de la Teofanía, de la Revelación, de la transfiguración deslumbrante” (Cancelliere, 2006, p.31). En esta acepción, las connotaciones del blanco representan el proceso de transición de Acis de un ente mortal a una divinidad inmortal. Por lo tanto, la metamorfosis de Acis tiene un valor teogónico, o sea, este contraste blanco-argénteo en el final de la fábula relata cómo se ha originado una nueva divinidad en Sicilia.

Esta Sicilia rebosante de blancura se ve como “un jardín mitológico visto, *sous un flot antique de lumière*, por un poeta cuyos ojos son tan antiguos como la humanidad y están llenos de remembranzas eruditas” (Carne-Ross, 2011, p. 16). Por tanto, la luminosidad que reverbera la mítica isla de Sicilia nos remonta a los orígenes del mundo, momento en el cual se generaban los dioses.

Desde un ángulo semiológico este contraste conlleva una entrópica connotación sobre la muerte y el renacimiento. Acis muere en el mundo tangible, pero renace en otro mundo intangible. Según Cancelliere (2012), Acis renace en la esfera ideal del *Hiperuranio*<sup>206</sup>, un espacio donde la dialéctica vida-muerte se incorpora en un ciclo fuera del tiempo y del espacio de los mortales. Por tanto, el contraste blanco-argénteo es una suerte de pasaporte que permite a Acis juntarse con Galatea en el mundo del más allá.

El poema inicia y termina con el blanco, empezando por las espumosas orillas del mar de Sicilia y terminando con la transformación de Acis en río, cuya agua se vuelca en el mar siciliano. En el final, notamos este retorno circular al mar, que según

---

<sup>206</sup> Es un concepto utilizado por Platón, se refiere al mundo de las ideas perfectas, es el lugar del más allá del cielo, allí donde habita dios.

Poppenberg (2015, p. 259), este representa una concepción pagana sobre el ciclo de la naturaleza en torno a la muerte y el renacimiento. Por su parte, Cancelliere observa (2006, p. 153) en este retorno el fluir de un “orden cíclico”.

Sin duda, son dos explicaciones muy certeras, no obstante, no hay que descartar la labor de Polifemo en impulsar el fluir de este “orden cíclico”. Sin la intervención violenta del cíclope no habría metamorfosis, ni habría desorden, tampoco se produciría esta circularidad entre muerte-renacimiento. La estructura circular de la obra estriba, precisamente, en esta contraposición entre “los dos extremos del arco cromático, como entre el telúrico Polifemo y la divinidad marina, se tiende la dinámica de muerte y regeneración” (Ruiz Pérez, 2012, p. 141).

No obstante, es preciso subrayar que el espacio desempeña un papel clave en estructurar esta circularidad. El espacio y la trama de la fábula mantienen una relación privilegiada, de modo que, la isla ejerce un influjo dominante sobre el tema (Rico García, 2014, p. 69). La mayor prueba de ello, es que la fábula comienza con las riberas del mar siciliano y termina con la metamorfosis de Acis en río que fluye en este mismo mar. Este retorno al mar simboliza un retorno a los orígenes según sostiene Alexander Parker (Góngora, 1987, p. 115):

A la luz de la metamorfosis de Acis, parece como si el género humano, simbólicamente, hubiera nacido del mar y retornara a él; como si la vida y la muerte fueran del brazo; como si, también, la vida fuera cortejada por la muerte.

Si el mar simboliza la vuelta a los orígenes, ya que todos los personajes de la fábula proceden de una descendencia marina, según explica Tanabe (2015). No obstante, a parte del valor simbólico del mar este, estructura el flujo del “orden cíclico” en la fábula. Según el estudio de Pedro Granados (1994), el mar es un tema estructurante en la fábula, es el símbolo del ciclo de la “muerte-renovación-fertilidad”.

Por lo tanto, la vuelta al mar significa el reinicio de aquella dialéctica que confronta a Polifemo y Galatea. Partiendo de la metamorfosis de Acis, un suceso clave en el reinicio de esta dialéctica, el río Acis nos reconduce hacia las espumeantes orillas del mar siciliano que pisotean el pie del monte del Lilibeo, nos lleva donde las cenizas resultantes de las fraguas de Vulcano y los restos pálidos de los huesos de Tifeo siguen

enseñando agoreras señas. Y para colmo, la boca oscura de la cueva de Polifemo sigue devorando el paisaje siciliano.

Así pues, este flujo del río al mar repinta aquel cuadro claroscuro del inicio, del cual dimana aquella carga informacional sobre la brutal oposición de Polifemo y Galatea. El retorno a la espuma inicial, relacionada con la blancura de Galatea, es una emblemática connotación sobre la regeneración de una Sicilia utópica. Sin embargo, la espuma está relacionada también con Polifemo, ya que las agitadas aguas proceden de la violencia, y estas representan la furia y la fuerza del cíclope que destruye aquella Sicilia arcádica (Ruíz Pérez, 2011). De hecho, la espuma representa el choque de dos fuerzas antagónicas, a saber, las de Polifemo y Galatea.

Por lo tanto, Góngora representa una Sicilia mítica condenada por esta dialéctica cíclica entre muerte y regeneración, entre caos y orden, en fin, entre oscuridad y luminosidad. Inútil es separarlos, ya que ambos forman una dialéctica de la oposición y de la complementariedad. Se trata pues, de una *coincidentia oppositorum* que no se restringe en regir la temática de la fábula, sino que se enmarca en una cultura barroca, donde la oscuridad se confluye con la luminosidad, y donde el desorden se conchaba con el orden bajo la saya de una continua circularidad.

### 3.3 Sol-edad arcádica

A diferencia del *Polifemo*, donde predomina la monocromía del blanco, en la *Soledad primera* triunfa una policromía de seis colores nítidos. Las Soledades proyectan un mundo cromático a través de la mirada errante del peregrino “mirón”. Es una mirada que privilegia el descubrimiento y el conocimiento de un mundo apartado, con viveza sensible y fuerza visionaria. Tan solo a través de la mirada del peregrino, se puede explorar este mundo, y esta mirada es la medida del mundo, según aduce Roses (2012).

El peregrino explora su camino siguiendo la luz que destella esta paleta de colores. La luz es el guía del peregrino, en términos de Dámaso Alonso (Góngora, 1927), las Soledades son más bien una “hiperluminosidad”.

Por “hiperluminosidad” nos referimos a todos los colores del poema, que se condensa en la neutra luz del Sol. Según hemos observado a lo largo del viaje del peregrino, la luminosidad del Sol delinea el itinerario de este viaje y orienta el transcurso

diegético de las tres jornadas. El peregrino no da un paso hacia delante sin seguir el rastro lumínico del Sol, y cuando anochece, el fuego sustituye la luz solar.

La *Soledad* es un espacio donde nunca se apaga la luz, por ello esta cobra mayor relevancia en este relato. Se trata más bien de una Sol-edad, o sea, una edad del Sol, como bien lo señala Beverley (1989, p.55) “«Soledad» y/o «edad del Sol»: el diluvio que abolirá el desorden actual y preparará el retorno a la edad de oro”. Dicho de otro modo, esta Sol edad remite a una Edad de Oro. En este sentido, el Sol es sinónimo de Oro, pero no se trata de una mera coincidencia cromática, sino de una *agudeza conceptual*, mediante la cual, Góngora enlaza dos conceptos Sol-Oro, para referirse a una edad mítica.

Así pues, las *Soledades* representan un mundo idílico donde se goza de una vida abundante y serena. Es un mundo irrealista, donde se idealiza el modo de vida de aquellos tiempos vetustos, época en la cual el hombre convivía con los Dioses. Según Jammes (1987), Las *Soledades* son una alabanza a la sencillez y la ingenuidad de la vida rústica, y un rechazo al modo de vida cortesano. De hecho, las *Soledades* “remiten al mito bucolista en el sueño de la restitución de una añorada Edad de oro” (Bueno, 1987, p. 31).

La Edad de oro es la edad de la primavera eterna, es decir, la edad de la “estación florida”. Es la época de la abundancia y de la fertilidad, propicia para la regeneración de la naturaleza y la copulación de los individuos (Detienne, 1983). Es una edad jovial y ufana propicia para festejar alegres rituales de bodas, donde los animales se entregan al sacrificio sin resistencia.

También es la edad de la hospitalidad que, tras un doloroso naufragio, el peregrino goza de la hospitalidad de Júpiter, y del cobijo de los serranos, quienes lo acogieron con la sencillez y la inocencia primitivas del *candor primero*. La Edad de oro, es una época de paz y serenidad, aunque el mito de la violación de Europa y la guerra de amor de los desposados en el lecho nupcial de Venus conllevan una connotación bélica y violenta, esto no anula la condición feliz de esta edad. Al respecto, Blanco (2014, p.150) sostiene que “pese a no excluir todo tipo de violencia, puede afirmarse sin vacilar que el poema representa un mundo feliz en un entorno rústico y marinero no situado geográficamente”.

Por lo tanto, el poema presenta tenues indicios de una idílica Edad de Oro. Además, estos indicios confieren a esa Sol-edad un cariz arcádico. Es decir, la *Soledad* representan una Arcadia<sup>207</sup>, un país imaginario ubicado, atemporalmente, en la Edad de Oro y situado, geográficamente, en un no-lugar. De allí, se entiende porqué el peregrino anda errante sin dirección determinada. También se entiende porqué, se queda absorto en la contemplación de este mundo arcádico que nunca había visto. Se trata pues, de un mundo totalmente distinto, respecto a aquel país del cual había sido desterrado. En palabras de Mercedes Blanco (2012b, p. 130):

El universo arcádico, visto a través de la mirada del joven errante, forma una esfera perfecta y compacta que por un lado lo incluye, puesto que lo acoge amistosamente, pero que por otra parte se sitúa frente a él, puesto que en ningún momento deja de revestir el peregrino su condición de huésped y nunca toma parte activa en las actividades o intereses del mundo que lo rodea. Se limita a mirarlo con afectuosa benevolencia y contribuye, desde la autoridad que debe a su esencia aristocrática, a considerarlo y protegerlo.

Llegados hasta aquí, se puede decir que, Góngora para representar esta *Soledad* arcádica, hace uso de una suntuosa paleta cromática. Los colores no son un mero adorno que forma parte del decoro de esta Arcadia, son más bien un elemento connotador que expresa con cifrados conceptos una pródiga luminosidad. Se trata pues, de una luminosidad que representa con sublimidad un mundo arcádico.

#### **4 De la bicromía a la policromía: el parentesco cromático entre el *Polifemo* y las *Soledades***

Para concluir este capítulo, conviene señalar el parentesco entre el *Polifemo* y la *Soledad primera*. De acuerdo a las observaciones de Robert Jammes (1987, p. 481): “las *Soledades* son la prolongación y la coronación del *Polifemo*”. Las *Soledades* son una extensión de los temas de la fábula, principalmente, el tema rústico, que según Jammes, es más profundizado y diversificado en la *Soledad primera*. Así como, el tema del mar que ocupa mayor extensión en la *Soledad segunda*.

Nada más fijarse en cómo se concluye la fábula y como comienza la *Soledad primera* se puede percatarse de esta continuidad. Tras un violento golpe, Acis se

---

<sup>207</sup> Es un lugar imaginado por los poetas. Este lugar se ubica posiblemente en Grecia, o en Sicilia, según Teócrito. Es una región aislada, donde conviven rústicos pastores con seres inmortales. Es un país irreal, donde predomina la paz, la felicidad, y la justicia.

metamorfosea en río que fluye en al mar, y el peregrino de las *Soledades* tras un caótico naufragio sale del mar. Parece que la dialéctica del desorden-orden y muerte-renacimiento en el final del *Polifemo* se reproduce en el inicio de la *Soledad primera*, como si fuera una continuidad de la misma.

En puridad, el parentesco entre ambas obras no se restringe a esta continuidad temática, también hay cierta continuidad cromática. Si en el *Polifemo* predomina la bicromía del blanco-negro, en las *Soledades* predomina la policromía. Parece que, la primera obra abre paso a la exaltación cromática en la segunda, puesto que “una vez cumplida la dialéctica entre la blanca Galatea y el negro Polifemo (todos y ningún color), Góngora retoma el semioculto colorido de la Sicilia mítica para desplegar el cromatismo de las *Soledades*” (Ruiz Pérez, 2012, p. 129).

Para comprender esta continuidad cromática, hace falta parangonar el mundo que nos proyecta Góngora en ambos poemas. El mundo contrastado de la fábula representa una Sicilia condenada por la dialéctica cíclica de la luminosidad y la oscuridad. Góngora no representa aquella Sicilia mítica donde reinaba la abundancia, la candidez y la serenidad de la Edad de oro, la fábula representa más bien “una imagen en que se sintetiza la destrucción del idilio arcádico de la Sicilia mítica” (Ruiz Pérez, 2010, p. 232). De allí, se entiende porque en esta Sicilia polifémica apenas se rastrean otros colores, fuera de la bicromía del blanco y el negro.

En cambio, la Sol-edad arcádica proyecta un mundo policromado. Es un mundo idílico donde la oscuridad brilla por su ausencia. Se trata pues, de un *locus* diferente respecto al mundo lúgubre del Polifemo. Sin embargo, ambos mundos no responden a aquella armónica esencia del *locus amoenus* de la edad dorada, ya que la dialéctica del desorden-orden es inherente a los dos. Los pasos errantes del peregrino o, mejor dicho, sus miradas, son una muestra de ello. El joven náufrago se lanza en la aventura de descubrir un nuevo mundo a través de una mirada renovada por la experiencia caótica y cosmogónica del naufragio, según sostiene Ruiz Pérez (2010, p. 235).

A partir de lo antedicho, se antojaría casi inevitable deducir una relación de causa efecto entre ambas obras. Góngora en el Polifemo plasma la destrucción de la Sicilia arcádica por la tensión de fuerzas opuestas, mientras que en las *Soledades* confiere al peregrino la tarea de reconstruir un mundo arcádico mediante la mirada. Por ello, en la

representación de esa idílica Arcadia en las *Soledades*, Góngora exalta los colores, mientras que, en la fábula representa la destrucción de aquella imagen idílica de una Sicilia mítica bajo una restringida bicromía. Dicho esto, ahora se entiende por qué el *Polifemo* es tan contrastado, mientras que las *Soledades* son tan policromadas.

A modo de conclusión, aunque la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades* son dos obras totalmente distintas, no se puede relegar su parentesco temático que disimula de cierto modo su linaje cromático. Este parentesco cromático se traduce mediante la intensificación de la línea del color, pasando de la bicromía a la policromía. Por ende, las *Soledades* serían una extensión cromática del *Polifemo*, que extiende aquella dialéctica del desorden-orden a través de la mirada errante del peregrino.

En este último capítulo, hemos analizado las conexiones semiológicas generadas por la entropía de connotaciones cromáticas en cada obra. Hemos empezado primero por la *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde hemos confrontado la entropía de las connotaciones del blanco de Galatea contra las del negro de Polifemo. Al analizar el contenido entrópico de esta dialéctica cromática, hemos observado una complementariedad entre ambos colores, o sea, entre ambos personajes. Dicha complementariedad se inserta bajo la dialéctica circular del desorden-orden que estructura la temática de la fábula. En cuanto a la *Soledad primera*, hemos analizado a fondo las connotaciones de su paleta cromática, donde hemos destacado la predominancia de la luz dorada que pertenece al paradigma del Tauro. A partir de allí, hemos enlazado la entropía de connotaciones cromáticas de este paradigma con los restantes paradigmas, considerando el registro cromático de cada uno. En esta fase hemos allegado a una conclusión esencial, las *Soledades* representan una edad del Sol, o sea, una Edad de oro arcádica. Por último, al confrontar el cromatismo de ambas obras, hemos observado una continuidad lógica entre la paleta bicrómica del *Polifemo* y la policromía de las *Soledades* debido a un disimulado parentesco temático entre ambas obras.

## **Conclusiones**

*La verdadera inteligencia consiste en relacionar fenómenos aparentemente alejados o diversos... las cosas están conectadas y no causadas.*

Luis Racionero.

A lo largo de estas páginas hemos procurado contestar a una pregunta central: ¿es entrópica la semiología de los colores en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y la *Soledad primera*? Para contestar a esta pregunta hemos empezado nuestro recorrido por asentar los fundamentos teóricos de la entropía semiológica en la obra poética, de allí hemos destacado una idea clave: la obra poética es un sistema semiótico abierto que tiende al desorden o, mejor dicho, a la entropía. En efecto, en toda obra poética hay una probabilidad imprevisible de sentidos, sobre todo aquellas obras donde predomina la ambigüedad, y cuya lectura requiere un análisis exhaustivo. Por consiguiente, cuanto mayor es la probabilidad informacional en una obra, mayor será el desorden en ella.

Por desorden nos referimos a aquel desajuste sobre el orden convencional de la lengua, sea este estructural, sintáctico o bien semántico, este tipo de desorden es generador de polisemia. Se trata pues, de una condición que concede a los textos poéticos un potente dinamismo expresivo. Tal es el caso del sistema poético gongorino. La entropía es una constante en su poesía, y esto se debe a diferentes factores. El primero, y el principal, es su lengua. Empezando por los cultismos, sobre todo los, semánticos que alternan los significados concebidos por la lengua usual para generar connotación, amén de los cultismos sintácticos, principalmente, los hipérbatos que provocan desorden en la arquitectura de la lengua, mediante una enredada sintaxis. A estos se añaden los juegos verbales, la bimetración y otras piruetas sintácticas propias del estilo gongorino. Todos provocan desorden y exigen al lector esforzarse en desenredar un trenzado sintáctico complejo.

Otro factor imprescindible de mencionar, es su lengua retoricada al extremo. Pues, las extravagantes metáforas, las extremadas hipérbolas, las fuertes sinestesias, las paradójicas hipálages o las reiteradas alusiones, entre otras figuras, todas forman un

paquete denso que pesa sobre el fortín de las palabras, y que requiere esfuerzo y erudición para poder solventarlo. Se trata pues, de una retórica que aspira elevar la lengua a la sublimidad. No obstante, debajo de este delicado tratamiento de la *verba*, Góngora traba en la *res* unas ingeniosas agudezas. En fin, es una retórica que deleita y enseña.

La poesía de Góngora es carne de cultismo sobre hueso de conceptismo. Los conceptos están encarnados en las palabras para expresar las correspondencias soterradas que se hallan entre los objetos. Góngora refleja mediante una lengua elevada, un elevado pensamiento. Por eso, la poesía de Góngora se percibe como “oscura”, empero, es una oscuridad “con dirección”, dado que esta abre el camino de la interpretación hacia diferentes vías de significación. Así pues, la finalidad no es el deleite lingüístico únicamente, sino también el deleite intelectual, ya que Góngora mediante esta dificultad expresiva y conceptual invita al lector a “quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren” (Góngora, 1989, p. 172) según advierte en su famosísima carta. Por lo tanto, la complejidad de la lengua gongorina no se debe solo a sus cultismos, su sintaxis o su retoricismo, sino también a su complejidad conceptual.

Otro factor extralingüístico que considerar, es la confluencia de tendencias literarias en el Siglo de oro. Góngora escribe en una época donde predominan los modelos de raíces italianas y donde la estela de los clásicos se persigue bajo el principio de la *imitatio*. Es cierto que, el gongorismo es fiel al patrón clásico y su material mitológico, este también se imbuje de la mezcla de tendencias foráneas y locales, pero al mismo tiempo rompe con ellas, el petrarquismo de Góngora es una muestra de ello. Por lo tanto, el poeta de las *Soledades* pretende asentar un arte nuevo de hacer poesía, y esto requiere sobrepasar las tendencias de la época, sin alejarse, por tanto, de ellas.

Todos estos factores son vectores transportadores de entropía que abren el texto a una semiología pluri-dirrecional. El hermetismo de la obra gongorina incentiva la entropía y proporciona una inagotable interpretación. De allí se entiende por qué el sistema poético gongorina es entrópico. Lejos de ser un sistema donde hay una concentración desordenada de sentidos, es más bien un sistema elíptico que desorbita el centro de la expresión para emancipar al contenido. Es un sistema donde el plano de la

expresión provoca un reajuste en el plano del contenido, de modo que, el plano de la expresión y el plano del contenido muchas veces no coincidan en absoluto.

Ahora bien, siendo el *Polifemo* y las *Soledades* dos obras de mayor empeño, donde están concentrados e intensificados todos los rasgos del gongorismo, entonces estas se estimarían como las más entrópicas de toda la producción gongorina. Llegando a esta primera conclusión se evidencia que, la entropía afecta a todos los estratos de la lengua gongorina, incluida la expresión cromática que, por cierto, esta ocupa una parte importante en el registro semántico de estas dos obras.

En efecto, la semiología de los colores, en el *Polifemo* y las *Soledades*, es entrópica, y para llegar a esta afirmación hemos tenido que atravesar los meandros de la sintaxis, traspasar los puentes etimológicos de latinismos, destapar las densas capas de la retórica, bucear en los fondos de la mitología, recorrer por las sendas del símbolo y ahondarse en los subsuelos del concepto para encontrar en este recorrido errante una múltiple probabilidad de sentidos. Pasar por todo este recorrido ha sido necesario para estudiar la entropía semiológica de los colores, lo cual nos ha conducido a explorar diferentes paradigmas, sean estos relacionados con elementos de la naturaleza, la ideología, la mitología, la astrología, la cultura, o incluso el conocimiento popular, todos entran en juego para resaltar la entrópica polisemia del color, a veces, en el raquíptico espacio de un solo verso.

Todo está basado en aquella fórmula de la magnitud entrópica del lenguaje (H), es decir, aquella relación entre la capacidad semántica ( $h_1$ ) y la flexibilidad del lenguaje ( $h_2$ ). Recordamos que, la primera designa aquella reserva semántica del lenguaje, que es equivalente a una paradigmática de la cual se generan las connotaciones cromáticas; mientras que, la segunda comprende la posibilidad del lenguaje en expresar un mismo color, pero diversificando la expresión, lo cual equivaldría a una sintagmática.

Tomamos el caso de la dialéctica del blanco-negro en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, tan solo dos colores que predominan en el poema a los cuales Góngora se refiere mediante una lengua tan flexible, sin caer en la trampa de la repetición. El blanco de Galatea es: *Lilibeo, pluma, espuma, cristal, nieve, lilio, jazmín, plata, cisne, estrellas...*etc. Es cierto que, son adjetivos ya usados por el canon de belleza

petrarquista, para la *descriptio pualle* de una dama, sin embargo, la capacidad semántica de este adjetivos en Góngora abarca un abanico de significados entrópicos.

Comparar a Galatea con el “cristal” y la “nieve” para describir su piel, connota su desdén, frialdad y dureza, en cambio, la “pluma” y “espuma” que también se refieren a su piel, connotan suavidad, candor y voluptuosidad. Se trata pues, de unos adjetivos bastantes contrastados que describen a aquella Galatea casta y desdeñosa, frente a una Galatea lasciva y amorosa. Por otro lado, la “espuma” es también una connotación entrópica sobre el poder de las fuerzas regenerativas del agua, o sea, el poder de Galatea, y esto se manifiesta cuando Acis se metamorfosea en río. Por lo tanto, Góngora expresa la blancura de Galatea con una flexibilidad lingüística, y una capacidad semántica totalmente entrópica.

En el otro extremo de la paleta, Góngora resalta el negro de Polifemo mediante una extendida flexibilidad verbal, donde está condensada una densa capacidad connotativa. Ya desde las primeras octavas de la fábula, el poeta presenta una amplia gama de referencias cromáticas del negro: *caliginoso lecho, seno obscuro, negra noche, negro el caballo, obscuras aguas del Leteo, hijo de este Pirineo...*etc. Todos sirven para describir el físico y el carácter del cíclope mediante unas vías entrópicas.

Al analizar la entropía del negro, hemos canalizado tres contenidos semánticos, a saber, desorden, oscuridad y melancolía, cada contenido proporciona una entropía de connotaciones en torno a la figura de Polifemo. Sin duda, son connotaciones que representan peyorativamente al cíclope, sin embargo, Góngora juega con la entropía de las connotaciones del negro, para resaltar el contraste que hay en el mismísimo Polifemo. La asociación de lo monstruoso con lo melancólico, representa a Polifemo como un gigante inhumano y bárbaro, pero al mismo tiempo, como un enamorado triste y desdeñado; y esto se percibe en su canto, que es un clamor de desamor y una ineludible señal de blandura. Por lo tanto, la oscuridad no connota siempre la monstruosidad de Polifemo, sino que es una entrópica connotación sobre su debilidad.

Así Góngora nos representa a Polifemo y Galatea mediante esta dialéctica del negro-blanco. En puridad, este contraste claroscuro no se limita a representar la conformatción de estos dos personajes, sino más bien en plasmar la complementariedad de su oposición. En efecto, no se puede diosificar la belleza blanquecina de Galatea, sin diabolizar la figura nigérrima de Polifemo, tampoco puede haber regeneración sin la transformación de la sangre roja de Acis en agua argentada, ni puede haber paz en la isla de Sicilia, sin el caos infundido por Polifemo. Toda esta complementariedad entre elementos opuestos se manifiesta mediante las connotaciones entrópicas del blanco y negro, formando una masa diseccionada, pero al mismo tiempo conectada.

Esta dialéctica cromática estructura la temática de la Fábula, empezando por el choque cromático que abre el poema, donde se confronta la fuerte entropía del blanco de Galatea contra el nigérrimo trasfondo de la caverna polifémica, y termina con la ira caótica de Polifemo y la metamorfosis de la sangre de Acis en argentada plata. En todo este proceso hay un vaivén de la oscuridad a la claridad, del desorden al orden, de la muerte a la regeneración, y así continuamente todo fluye en un proceso circular que condena la mítica isla de Sicilia en una reversible circularidad.

En cuanto a la *Soledad primera*, es una exaltación de colores donde predomina el blanco, el oro, el rojo, el verde y el azul. En definitiva, es una paleta relumbrante de luminosidad. Las *Soledades* son un denso mosaico textual, taraceado de muchos signos coloreados. Estos signos forman una red de connotaciones entrópicas que se incrementan a lo largo del camino del peregrino. Cada color dispone de un paradigma, es decir una capacidad semántica propia que está relacionada con los demás colores y sus respectivos paradigmas.

Al analizar la entropía de estos paradigmas, hemos observado que el paradigma del color dorado, es decir, el de Júpiter-Tauro es el paradigma predominante en la obra. A partir de este, hemos podido entablar las relaciones semiológicas con los demás paradigmas y sus respectivos colores. Góngora estrena el poema con la metamorfosis de Júpiter en constelación del Tauro para anunciar la llegada de la “estación florida”. A partir de este dato mitológico se exalata la paleta del poema. Primero, la constelación resalta la luminosidad celestial de Júpiter, ya que él es el “padre de la luz” y la deidad

de la hospitalidad, razón por la cual, el peregrino ha sido salvado del naufragio y acogido en tierras foráneas bajo el amparo de Júpiter. La luz es señal de protección y guía del peregrino a lo largo de su errante camino, de allí se constituye la relación entre el paradigma del “Sol” y el de “Júpiter”.

En segundo lugar, siendo la metamorfosis de Júpiter en Tauro una iconografía sobre la primavera, esta da cabida a una coloración verde hierbazal y roja florida, o sea, a los paradigmas de la “Estación” y “Florida”. Se trata pues, de dos colores con dos paradigmas conexos, cuya entropía de connotaciones está entrelazada con el paradigma del Tauro.

Por último, el poema cierra con el color blanco del paradigma de Venus, donde las connotaciones entrópicas de pluma y espuma, dos atributos de Venus, apuntan hacia el clímax de las celebraciones nupciales. Con el blanco se anuncia el final de la *Soledad Primera*, un color venusino por excelencia, cuya entropía de connotaciones nos ha conducido a la siguiente interpretación: Góngora representa la unión de los novios en el tálamo blanco de Venus, para representar el triunfo de esta estación primaveral en unir y fecundar.

A través de estos paradigmas, Góngora presenta un mundo policromado, abigarrado de luminosidad, y el resultado es el siguiente: la “hiperluminosidad”, que representa la condensación de todos los colores del poema. Esta luz preponderante a lo largo del camino del peregrino constituye la fuente de la entropía semiológica en el poema, y esta representa el mundo de las *Soledades* como una sol-edad, es decir, una Edad de oro. Se trata pues, de un mundo tan diferente de donde proviene el peregrino. Lejos de aquel mundo del caos, el naufragio, la codicia y el desamor, el peregrino emprende un nuevo camino hacia un mundo hospitalario, apacible, festivo y fecundo. En fin, parece que Góngora nos plasma una edad arcádica mediante este registro cromático dotado de connotaciones entrópicas.

Llegados hasta aquí, resulta oportuno ahora resltar la diferencia palmaria entre el *Polifemo* y las *Soledades*. Pues, la primera obra es contrastada, mientras que la segunda es policromada. Si la cantidad de colores es mayor en la *Soledad*, esto no significa que es más entrópica que el *Polifemo*. Tanto en el *Polifemo* como en la *Soledad*, Góngora

explota la capacidad semántica del lenguaje, para aumentar la probabilidad informacional que pueda proporcionar un color. Luego, expresa este color con una flexibilidad que genera unas combinaciones inéditas, y que no coinciden con el canevá semántico de la lengua común. El resultado es una amplia red de significados que se perciben aparentemente desordenados, empero son ingeniosamente ordenados mediante una conexión conceptual.

Al parangonar la gama cromática de ambas obras, hemos observado una continuidad lógica entre ambas paletas. Si en el *Polifemo* el blanco y el negro ocupan los dos extremos de la paleta cromática, el cromatismo de las *Soledades* es la extensión de esta paleta. Este parentesco cromático nace del parentesco lógico entre ambas obras. Las *Soledades* y el *Polifemo* se hibridan en la dialéctica del desorden-orden. Pues, si la fábula representa la destrucción de la Sicilia arcádica, mediante aquella cíclica dialéctica del orden-desorden del clarosucro; en cambio, las *Soledades* policromadas representan la reconstrucción de aquella Arcadia, a partir de la restauración del orden, tras el caótico naufragio del peregrino.

En puridad, Góngora mediante estas dos obras no plasma meramente un mundo ficcional, sino que comunica con su época. Pues, el contraste clarosucro del *Polifemo* representa la coincidencia de los opuestos que caracteriza la cultura del engaño en el Barroco, mientras que el mundo policromado de las *Soledades* soterra una crítica hacia ese Barroco abigarrado de contrastes. Vemos que Góngora pretende representar en las *Soledades* un mundo idílico, digno de una Edad de oro, donde no cabe lugar a la confrontación de los opuestos, donde el amor acaba triunfando en el tálamo nupcial de Venus, donde no se emprenden viajes codiciosos para esquilmar el oro, y donde lo natural triunfa sobre lo artificioso.

Por lo tanto, la entropía del color en estas obras contribuye en representar ese mundo utópico y marcar la diferencia entre ambos. No obstante, pese a sus discrepancias es preciso subrayar que en ambas obras Góngora concluye con el color blanco, y según indica su entropía, este es el color de la circularidad. En efecto, el *Polifemo* debuta con las espumosas aguas del mar y termina con la metamorfosis de Acis en río. Por otra

parte, las *Soledades* también empiezan con el naufragio del peregrino y se cierran con el tálamo blanco de los novios.

El retorno al blanco connota renacimiento o, mejor dicho, el reinicio de un ciclo nuevo. Tal es el caso de Acis en el *Polifemo* y del peregrino en las *Soledades*, ambos transitan de un estado a otro, el primero se metamorfosea en río, y el segundo se salva de un naufragio para convertirse en peregrino. No obstante, el destino de ambos personajes está indefinido, puesto que ni Acis se sabe si se va a reencontrar con Galatea, ni el errante peregrino halla rumbo a su camino. Así los personajes de estas obras transitan de un estado de orden al desorden y viciversa. En ambos casos, es un final confuso y por consiguiente es entrópico, ya que abre la interpretación a diferentes vías de connotación.

Por lo tanto, la entropía de estos colores sigue una dirección plurívoca, y no se puede acotarla en una connotación unitaria, puesto que, esa es la esencia misma de la entropía, abrir el texto a una inagotable interpretación. Por lo tanto, es imposible dirigir esta entropía hacia un único sentido, no solo porque el lenguaje es connotador, sino porque la poesía de Góngora tiende al desorden, al amorfismo y en esto radica su originalidad.

La originalidad de Góngora también reside en haber usado la misma paleta de colores que usaron los poetas siglodoristas, pero su lenguaje cromático es aún más complejo y entrópico que el de sus coetáneos. No pretendemos decir que, la semiología de colores de los demás poetas no es entrópica, pero si Góngora es el poeta más colorista de su época, esto significaría, ineludiblemente, que su registro cromático debe de ser más entrópico. Huelga subrayar que, la simbología de los colores en las letras del Siglo de oro no dispone de un sistema homogéneo. Es un sistema plural que ofrece flexibilidad en la expresión y en la connotación. Razón por la cual no se puede hablar de una simbología del color, en el sentido lato de la palabra en la poesía de Góngora.

Analizar la entropía de las sugerencias cromáticas a partir de dos obras de mayor empeño de la creación gongorina, nos permite concluir que el cordobés tenía el ambicioso objetivo de reformar el lenguaje, de instaurar un nuevo orden en el sistema poético que se distinguiría por su desorden ingeniosamente ordenado.

La lengua de Góngora hay que descifrarla lentamente, como si fuera letras de un alfabeto perdido, donde la expresión, muchas veces, no coincide con el contenido. Por ello, hace falta “desentropiar” este sistema poético, es decir disminuir su entropía, para poder sonsacar los significados que están rebujados en el signo. Góngora aspira elevar su lengua a las alturas del latín, y para ello hace falta romper con el orden del código poético común de su época, para constituir un “hipercódigo” abigarrado de entropía.

Imaginamos el sistema poético gongorino como un sistema termodinámico, donde los signos funcionan como unas moléculas que alzan el lenguaje a las máximas temperaturas de la connotación. En este tipo de sistemas, la entropía se incrementa continuamente, debido al dinamismo de este sistema y su perpetua interacción con paradigmáticas diferentes. En fin, es el sistema del desorden ordenado.

Llegados hasta aquí, es preciso señalar que, con este trabajo no pretenden dar por superada la cuestión de los colores en la poesía de Góngora, al contrario, este muestra que el estudio de los colores aun merece mayor profundización. La entropía semiológica del color sigue siendo abierta a una atenta lectura que libera nuevas connotaciones.

Por otro lado, hemos de reconocer que rematamos este trabajo con un regusto de remordimiento, dado que hemos dejado la *Soledad Segunda* intocada, tal esfuerzo rebasa nuestras capacidades. Tampoco este trabajo ofrece el espacio suficiente para extenderse en el estudio de una obra inacabada. El hecho de ser inacabada es en sí proporcionador de entropía, y esto requiere un detenido estudio. Es una labor que hemos esquivado aquí para dejarla a otros investigadores con más erudición y paciencia. Por ende, el estudio de la entropía cromática en otras producciones gongorinas también debería suscitar la atención de los estudiosos.

Para concluir, si acercarse a la obra de Góngora como lector causa respeto o incluso rechazo, enfrentarse a ella como estudioso puede provocar pánico, hay que admitirlo. Sin embargo, Góngora exige atención y desafía a cualquier lector para quitar la corteza de sus versos y descubrir lo misterioso que encubren. Con este trabajo esperamos haber superado una parte del desafío, aunque fuese mínima.

## **Bibliografía**

## Obras:

- Aguilar, J. d. (2002). *Antídoto contra la pestilente poesía de las soledades*. Sevilla : Universidad de Sevilla.
- Alatorre, A. (1992). *Cuatro ensayos sobre arte poética* . México : El colegio de México .
- Aldana, F. d. (1946). *Epistolario poético completo* . Madrid: Diputación provincial de Badajoz .
- Alonso, D. (1961). *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Revista de Filología española.
- (1967a). *Góngora y el Polifemo I*. Madrid: Gredos, S.A.
- (1982). *Estudios y ensayos gongorinos* (ed. 3). Madrid: Gredos.
- (1967b). *Góngora y el Polifemo I*. Madrid: Gredos, S.A.
- Alvar, C. Mainer, J-C & Navarro, R. (2016). *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza.
- Arellano, I. (2019). *Antología de la literatura burlesca del Siglo de oro*. Pamplona: Universidad de Navarra. Andalucía: Renacimiento.
- Baxandall, M. (1996). *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los*
- Bernal, C. (2004). *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y la estética de la modernidad* . Madrid : Fundamentos .
- Berrio, A. G. (1968). *Espana e Italia ante el Conceptismo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Berrio, A. G. (1980). *Formación de la teoría literaria moderna: Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia .
- Berverly, J. (1980). *Aspect's of Góngora's "Soledades"* . Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Blanco, M. (2012a). *Góngora heroico las Soledades y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

- *Góngora o la invención de una lengua* (éd. 2). León: Universidad de León.
- Bueno, B. L. (1987). *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar.
- Buxo, P. (1984). *Las figuraciones del sentido ensayos de poética semiológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). *Sor Juana Inés de la Cruz: la lectura barroca de la poesía. humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1305-1450*. Madrid: Visor.
- Cabezas, M. J. (2009). *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*. Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Cancelliere, E. (2006). *Góngora Itinerarios de la visión*. (L. G. Rafael Bonilla, Trad.) Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Caparrós, D. (2002). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Centro de estudios Ramón Arces, S, A.
- Cárdenas, J. P. (2009b). *Cinco ensayos polifémicos*. Málaga : Universidad de Málaga .
- (2010). *el tapiz narrativo del «polifemo»: eros y elipsis*. Barcelona : Grup de recerca en història de la creació literària Universitat Pompeu Fabra .
- Carriera, A. (1998). *Gongoremas*. Barcelona: Península .
- Cérdan, & M. Vitse (Éds.). (1995). *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*. Toulouse: Presses Universitaire du Mirail.
- Collins, M. S. (1984). *The Soledades, Góngora's Masque of the Imagination*. Columbia: University of Missouri Press.
- Coronel, G. d. (1629). *El Polifemo de Don Luis de Góngora comentado por Don Gracia de Salzedo Coronel*. (D. J. González, Ed.) Madrid: en la Imprenta Real a costa de Domingo González.
- (1636). *Soledades de don Luis de Góngora comentada por Gracia de Salzedo Coronel*. Madrid : Imprenta Real a costa de Domingo González.
- Covarrubias, J. d. (1589). *Emblemas morales de don Juan de Horozco y Couarruias*. Segovia: Impreso por Juan de la Cuesta.
- (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sanchez impresor del Rey.

- Cruz, A. J. (1988). *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Gracilaso de la Vega*. Amsterdam/ Philadelphia : John Benjamins.
- Cuesta, A. (s.f). *Notas al Polifemo*. B.N.M. Ms. 3.906, fols. 282 r. 404 r.
- Cuevas Agustín, G. (1975). *Teoría de la Información, codificaciones y lenguajes*. Madrid: Instituto de Informática.
- Chemris, C. (2008). *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity*. Woodbridge: Tamesis.
- Detienne, M. (1983). *Los jardines de Adonis*. Madrid: Akal.
- Díaz, E. O. (1974). *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Centro Andrés de la Cuesta.
- (1984). *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica.
- Díaz Rivas, Pedro de. (s.f). *Anotaciones al Polifemo*. B.N.M. Ms. 3.893, fols.22r.49.
- Eco, U. (1962). *Obra abierta*. Buenos Aires: Ariel.
- (1986). *La estructura ausente* (ed. 3e). (F. S. Cantarell, Trad.) Barcelona: Lumen.
- (2000). *Tratado de Semiótica general* . Bracelona: Lumen.
- (2004). *Historia de la belleza*. (M. Pons, Trad.) Barcelona: Debolsillo.
- Flammarion, C. (1882). *Les Étoiles et les Curiosités du Ciel*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion, Éditeurs.
- Flor, F. d. (2009). *Imago Cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores .
- Feliú, C. A. (1996). *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora* . Madrid : Editorial Complutense.
- Gallego, J. (1987). *Visión y simbolismo en la pintura española*. Madrid: Ensayos arte Cátedra.
- Genvrin, H. (2014). *Complexions* . Paris: Books on Demond .
- Gerabudo, A. (2006). *Ni dioses ni bichos: profesores de literatura*. Santa Fe, Argentina : Universidad Nacional del Litoral.
- Góngora, L. d. (1927). *Soledades de Góngora*. Dámaso Alonso (ed.) Madrid: Cátedra.

- (1956). *Las Soledades* (éd. 3). D. Alonso, (ed.) Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones.
- (1989a) *Sonetos completos* (éd. 6). B. Ciplijauskaité (ed.) Madrid: Castalia, S.A.
- (1989b). *Las Soledades* (éd. sexta edición ). J. Beverley (ed.) Madrid: Cátedra .
- (1989c). *Antología poética*. A. Carriera, (ed.) Madrid: Castalia.
- (2010). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Jesús Ponce Cárdenas (ed.). Madrid: Cátedra.
- Gracián, B. L. (1725). *Agudeza y Arte de ingenio* . Amberes : Casa de Juan Baptista Verdussen.
- Greimas, T. K. (2010). *L'ecpharsis dans la poésie espagnole (1898-1988)*. Limoge: Lambert-Lucas.
- Grijelmo, A. (2004). *El genio del idioma*. Barcelona: Taurus.
- Guillén, J. (1983). *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gullar, F. (2014). *Fecha de elaboración/Fecha de vencimiento*. Buenos Aires : Manantial.
- Herrera, F. d. (1908). *Algunas obras*. Paris: Honoré champion.
- (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. (I. P. Reyes., Éd.) Madrid: Catedra.
- Hjelmslev. L. (1968). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit.
- Jammes, R. (1987). *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* . Madrid : Editorial Castalia.
- Jáuregui, J. d. (2002). *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Jimenez, P. (1993). *Edición crítica de las rimas de Lope de Vega*. Castilla la Mancha: Universidad Castilla la Mancha.
- Kamen, H. (2015). *Brevisima historia de España*. (A. S. Mosquera, Trad.) Barcelona: Austral.

- Lambeck, M. (2005). *la música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII* (Vol. II). Barcelona: Consejo Superior de Investigación científica.
- Lázaro, F. (1974). *Estilo Barroco y personalidad creadora. Góngora Quevedo, Lope de Vega*. Madrid : Cátedra .
- Lazcano, r. (1997). *fray Luis de León*. Madrid: Editorial Revista Agustiana .
- Lizardo, G. (2017). *El demonio de la interpretación hermetismo literatura y mito*. Barcelona : Anthropos.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. (V. Imbert, Trad.) Madrid: Istmo.
- Maestro, J. G. (2007). *Los materiales literarios*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- (2014). *Contra las musas de la ira: el materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Oviedo: Pentalfa .
- (2018). *La filosofía de los poetas*. Madrid: Editorial Verbum .
- Maravall, J. A. (1980). *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona : Ariel.
- Micó, J. M. (1990). *La fragua de las Soledades*. Barcelona: Sirmio .
- (2015). *Para entender a Góngora*. Barcelona: Acantilado.
- Molho, M. (1969). *Sémantique et poétique à propos des Solitudes de Góngora*. Paris : Ducros.
- (1988). *Semántica y poética Góngora y Quevedo*. Barcelona: Crítica.
- Molina, T. d. (2003). *La gallega Mari-Hernandez*. Pamplona: S. Eiroa y GRISO.
- Neira, G. D. (2003). *La estela de Góngora*. Cantabria: Universidad de Cantabria.
- Ortega, J. (2000). *Los cien grandes poemas de España y América*. México: siglo XXI editores.
- Pabst, W. (1966). *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*. (N. Marín, Trad.) Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Parker, A. (1977). *Polyphemus and Galatea: a study of the interpretation of a baroque poem*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pelayo, M. y. (1994). *Historia de las ideas estéticas en la España del siglo XVIII*. Madrid: Facsímil.

- Pellicer, J. (1630). *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Imprenta del Reino.
- Poggi, G. (2009). *Gli occhi del pavone: quindici studi su Góngora*. Pisa: Alinea.
- Portal, F. (1857). *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen age et les temps modernes* . Paris: Treuttel et Wurtz .
- Pound, E. (1989). *Ensayos literarios*. (J. d. Natino, Trad.) Barcelona: Laia/Monte Avila.
- Prigogine, I. (1988). *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- Ramos, N. (1980). *Poética semiológica " el Polifemo" de Góngora* . Oviedo: Cátedra de Crítica Literaria.
- Reyes, A. (1927). *Cuestiones gongorinas*. Madrid: Talleres Espasa Calpe.
- Rivera-Rodas, O. (2020). *Poética Semiológica de Pascual Buxó*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rosa, M. d. (1845). *Obras poéticas y literarias* . Paris : Baudry .
- Roses, J. (1994). *Una poética de la oscuridad la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII* . Madrid: Tamesis .
- Ruíz Pérez, P. (2010). *Historia de la literatura española. El siglo del arte nuevo 1598-1691*. Barcelona: Crítica.
- Rutherford, J. (2016). *The spanish Golden Age sonnet*. Gardiff: University of Wales Press.
- Salinas, G. T. (2013). *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*. Salamanca : Delirio.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica .
- Smith, P. J. (1995). *Escrito al margen literatura española del siglo de oro*. Madrid: Castalia.
- Snow, C.P. (1959). *The tow cultur and the scientific revolution*. New York: Cambridg University Press.
- Solomon Marcus, et al. (1978). *Introducción en la lingüística matemática*. Barcelona: Teide.

- Stala, E. (2011). *Los nombres de los colores en el español de los siglos XVI-XVII*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-nombres-de-los-colores-en-el-espanol-de-los-siglos-xvi-xvii/>.
- Taboada, J. (2008). *Musa celeste II los grandes ciclos: heracles, Jason y Troya*. Madrid: Akal.
- Thomas, L.-P. (1909). *Le lyrisme et la préciosité cultiste en Espagne*. Paris: Halle, a.s.
- (1911). *Góngora et le gongorisme*. Paris: Honoré Champion.
- Vega, L. d. (2003). *Obras completas. Poesía, II*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Vilanova, A. (1957). *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: Revista de Filología española.
- Walters, G. (1988). *The poetry of Francisco de Aldana*. London: Tamesis.
- William Robert Cook, H. S. (2003). *Metal in the Mouth: The Abusive Effects of Bitted Bridles*. Qualicum Beach: Sabine Kells.
- Woods, M. (1978). *The poet and the natural world in the age of Góngora*. New York: Oxford University Press.
- Yellera, A. (1986). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza.
- Yvancos, J. M. (2014). *La invención literaria: Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Yves Germain, & Guillaume. A. (2012). *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

بدوي نقشو، م. (2018). *الأنثروبيا والشعر*. دمشق: وزارة الثقافة السورية.

### **Artículos de libros:**

- Alonso, D. (1962). Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora. En D. Alonso, *Poesía española: ensayos de métodos y límites estilísticos* (pp. 315-392). Madrid: Gredos.
- Aranda, M. (2012). Verde gaban. En *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or* (pp. 14-22). Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

- Arould, E. (1971). De la couleur, du dessin et du mouvement. En *Essais de Théorie et d'histoire littéraire* (pp. 184-196). Genève: Slatkine Reprints.
- Becker, D. (2012). Le bleu d'Espagne au siècle d'or. Passion et compassion . En *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or* (pp. 25-50). Paris: Presses de l'Université Paris-la Sorbonne.
- Blanco, M. (2012b). La extrañeza sublime de las Soledades. En *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Roses Joaquín (coord), (pp. 125-137). Córdoba : Sociedad Estatal de Acción Cultural.
- Bueno, M. (2016). Adolfo Bioy Caseres: un inventor de ficciones o la entropía de las máquinas de narrar. *Revista Celehis*, 23(1), 146-159.
- Caja, G. S. (1975). El signo literario y la ordenación de la ciencia literaria. *Revista española de lengua*, 295-302.
- Cancelliere, E. (2012). "Forma y color en el Polifemo de Góngora ". En J. Roses. (coord), *Góngora: la estrella inextinguible : magnitud estética y universo contemporáneo* (pp. 109-123). Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural .
- (2014). "El encarnado de Galatea ". En J. Roses, *El Universo de Góngora orígenes textos y representaciones* (pp. 155-176). Córdoba : Diputación de Córdoba .
- Cárdenas, J. P. (2003). El epitalamio barroco algunas notas sobre la "narratio" mítica. En J. P. Cárdenas, & I. C. (coords), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro* (pp. 84-93). Madrid: Ediciones Clásicas.
- (2008). " La zamarra del cíclope: lectura de la estancia IX del Polifemo de Góngora". En, M. Caballero, & J. M. Doménech, *Cervantes y su tiempo (Anejo I de Lectura y Signo)* (pp. 384-425). León: Universidad León.
- Cuevas, C. (1997). Teoría del lenguaje poético en las "Anotaciones" de Herrera. En B. L. (coord.), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios* (pp. 157-172). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cuyck, A. V. (2016). Entre ordre et désordre. Clôture sémiotique, réduction des possibles et variabilité. Pour une possible et non déterminée théorie de l'action organisée constitutive d'une topique organisationnelle et communicationnelle. En *ELICO*. Renne: Université de Lyon. Recuperado en <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01698969/document>.
- Güell, M. (2009). Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro: estrategias de escritura y poder. En P. C. Soledad Aredondo Sirodey, *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)* (pp. 19-36). Madrid: Casa Velázquez.

- Iglesias, C. (2012). La palette de Garcilaso: un chromatisme paradoxal. En *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or* (pp. 52-81). Paris: Presses Université de Paris-Sorbonne.
- Jammes, R. (1995). En torno a la edición de las Soledades por Robert Jammes. En F. Cerdan, & M. Vitse (Éds.), *Autour des Solitudes En torno a las Soledades de Luis de Góngora* (pp. 19-34). Toulouse: Presses Universitaires de Mirail.
- Lorca, F. G. (1975). La imagen poética de Don Luis Góngora. En F. G. Lorca, & A. d. Hoyo (Éd.), *Obras completas* (pp. 1001-1025). Madrid: Aguilar.
- Lozano, J. R. (1995). El género de las Soledades y las descripciones cronográficas. En F. Cerdan, M. V. (eds), F. Cerdan, & M. Vitse (eds.), *Autour des Solitudes En torno a las Soledades de Luis de Góngora* (pp. 35-50). Toulouse: Criticón.
- Ly, N. (1997). La espuma de un mar común: la autocita como motor de la escritura de Góngora . En M. E. Venier, *Varia lingüística y literaria 50 años del CELL : II. Literatura de la edad media al siglo XVIII* (pp. 243-274). México : EL Colegio de México.
- Moran, J. M. (1999). La metamorfosis del mundo en las Soledades. El centauro de la hipálage doble. En C. Strosetzki (Éd.), *Actas del V Congreso Internacional del Siglo de Oro Aiso* (pp. 862-888). Munster: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Pérez, P. R. (2008). Fondo se siente indi«Et in Arcadia nuptiae»: bodas en la «Soledad primera» (con las de Camacho al. En F. C. (dir.), *Hommage à Francis Cerdan / Homenaje a Francis Cerdan* (pp. 665-667). Toulouse: Presses universitaires du Midi.
- Pérez, P. R. (2012). Los colores en la poesía de Góngora. En Germain, Y & Alonso, G, *Les couleurs dans l' Espagne du siècle d'or: écriture et symbolique* (pp. 121-146). Paris: Presses d'Université de Paris-Sorbone .
- Poggi, G. (1989). "Negras viölas, blancos alhelíes: una nota di cromatismo gongorino". En B. P. (eds), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Manzini* (págs. 469-480). Pisa: Giardini Editori .
- Reyes, A. (1991). Obras completas. En A. Reyes, *El "Polifemo sin lágrimas"* (pp. 243-293). México: Fondo de cultura mexicana.
- Reyes, A. (1996). Sobre la estética de Góngora. En A. Reyes, *Cuestiones estéticas* (pp. 61-85). México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (1996). Sobre la estética de Góngora. En A. Reyes, *Cuestiones estéticas* (pp. 61-85). México: Fondo de Cultura Económica.

- Roses, J. (2012). La magnitud estética de Góngora. En VVAA, *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo* (pp. 101-107). Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural.
- Serés, G. (2012). El "Disfraz y librea" tricolor de la noche oscura tradiciones y coincidencias . En *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or* (pp. 83-104). Paris: Presses de l' Université de Paris-Sorbonne .
- Terracini, L. (1996). Camas de batalla gongorina . En VVAA, *Actas del III Congreso de la AISO* (pp. 525-534). Toulouse: Studia aurea.
- Torres, M. (2012). Qu'est-ce que la couleur écrite? Réponse selon Lope. En *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or* (pp. 107-119). Paris: Presses de l'Université Prais-Sorbonne.
- Vich-Campos, M. (2012). Dans les plis dérobés de l'écharpe d'Iris (A propos des sonnets de Gongora) . En Germain , Y & Alonso, G. (coord), *Les couleurs dans l'Espagne du siècle d'or écriture et symbolique* (pp. 149-156). Paris: Pressess de l'Université de Paris-Sorbone.
- Waissbein, D. (2012). El "vario sexo de Polifemo". En J. Roses, *Universo de Góngora orígenes textos y representaciones* (pp. 177-212). Córdoba : Diputación Córdoba.
- Yanguas, H. L. (1967). Farsa de la concordia . En *Obras dramáticas* (pp. 75-126). Madrid: Espasa calpe.
- Zimmermann, M.-C. (1995). La voix du locuteur dans la Soledad primera de Luis de Góngora. Dans F. Cerdan, & M. Vitse, *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora* (pp. 51-66). Toulouse : Presses universitaires du Midi.

### **Artículos de revista:**

- Arellano, I. (2014). Un pasaje oscuro de Góngora aclarado: el animal tenebroso de la Soledad primera (vv. 64-83). *Criticón*, 201-233.
- Arredondo, S. (2008). El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro. *Anales de Historia del Arte*, 151-169.

- Bader, F. (2002). L'homme et la bête, le cuit et le cru, le gaster d'Ulysse et l'orgie dionysiaque de Polyphème. *Diotima* (31), 155-168.
- Bazán, Ó., & Gutiérrez, C. M. (2007). «Cíñalo bronce o múrelo diamante» (Polifemo, 37, v. 294): una nueva propuesta de lectura. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 423-432.
- Beverley, J. (1973). Soledad Primera, Lines 1-61. *Hispanidad*, 88(2), 233-248.
- Blanco, M. (2010). L'oeil de Polyphème et l'écran du souvenir. Un mythe générateur d'images. *Carin*, 1(12), 91-105.
- (2012c). La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria. *Mélange de la Casa de Velázquez*, 42(1), 49-70.
- (2014). Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las Soledades de Góngora. *Studia Aurea*(8), 131-175.
- (2020). Góngora y la poética del epitalamio. *Bulletin Hispanique*, 122 (2), 479-516.
- Bueno, M. (2016). Adolfo Bioy Caseres: un inventor de ficciones o la entropía de las máquinas de narrar. *Revista Celehis*, 23(1), 146-159.
- Caivano, L. (1995). Color y Semiótica: Un camino en dos direcciones. *Revista semestral Crucero semiotico*, (22/25), 231-343.
- Caja, G. S. (1975). El signo literario y la ordenación de la ciencia literaria. *Revista española de lengua*, 295-302.
- Cancelliere, E. (2013). L'incarnato di Galatea . *In Verbis* , 163-185.
- Cárdenas, J. P. (2009a). Góngora y el Conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo. *Criticón*, 99-146.
- (2013). Penetras el abismo el cielo escalas. *Criticón* (117), 177-196.
- Cardoso, H. H. (2017). Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco. *Creneida*(5), 280-332.
- Carne-Ross. (2011). Una oscuridad con excesiva claridad (cuatro modos de mirar a Góngora). *Cuadernos hispanoamericanos*, 5-43.
- Carriera, A. (2001). Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo . *Parentésis* , 1-11.

- Casquero, A. M. (2006). Peculiaridades nupciales romanas y su proyección medieval. *Minerva: Revista de filología clásica*(19), 247-284.
- Cerezo, R. B. (2019). «Alga todo y espumas» (Góngora, Soledades, 1613, l. 26). *Hipógrifo*, 657-686.
- (2020). El peregrino confuso (Góngora Soledades, 1613, vv.1-4). *Studia Aurea*, 271-324.
- Coadou, B. (2012). Les Anotaciones a la poesía de Garcilaso de Fernando de Herrera un commentaire aux enjeux linguistiques et génériques évidents. *Études littéraires*, 43(2), 85-106.
- Dumora, F. (2012). L'île de la Première Solitude de Góngora: une poétique d'un nouveau. *Savoirs en Prisme, Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP)*, 201-223.
- Eslin, J.-C. (2002). La Vénus céleste et la Vénus vulgaire. *Revue des Deux Mondes*, 50-55.
- Fernández, M. E. (2019). La forma de la belleza en un soneto de Luis de Góngora. *Lemir*, 263-278.
- Fumaz, R. B. (2013). Aspectos de la creación poética en las Anotaciones a la poesía de Garcilaso de Fernando de Herrera. *Revista electrónica de estudios filológicos*, 2-18.
- Góngora, M. M. (2015). Francisco de Aldana y el rapto de Europa: entre la hibridez cultural y el triunfo sobre el Islam. *Hispanófila*, (173), 21-35.
- Granados, P. (1994). El mar como tema estructurante en la Fábula de Polifemo y Galatea. *Lexis*, 18, 117-196.
- Hawell, A. (1946). Res et Verba: Words and Things. *A Journal of English Literary History*, 13(2), 131-142.
- Huergo, H. (2006). El zurrón de Polifemo. Naturaleza y alegoría en el Polifemo de Góngora. *Bulletin of Spanish Studies*, 83(2), 87-212.
- Jean, D. (1969). La glossématique et l'esthétique. *Revue de langue française*(3), 103-104.
- Jimenez, A. M. (2015). La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de intertextualidad e hipertextualidad. *Dialogia*(5), 58-100.
- Kramer, K. (2008). Mitología y magia óptica: sobre la relación entre retrato, espejo y escritura en la poesía de Góngora. *Olivar*, 9(11), 55-86.

- Labastida, I. R. (2006). Galatea o la leche. La descripción de la belleza femenina en Teócrito, Ovidio y Góngora. *Lemir XX*, 1-18.
- Lampis, M. (2009). Glosario de términos relevantes en los ámbitos de la semiótica, de la biología y de las ciencias cognitivas. *Revista de Humanidades y ciencias sociales*(4), 144-184.
- Laukamp, L. C. (2016). Ekphrasis meets teichoscopy: the panoramic landscape in Góngora's Soledad primera. *University of Cambridge, UK*, 17(6), 473–488.
- López, M. I. (2008). Arqueología y creencias del mar en la antigua Grecia. *Zephyrus, XLI*, 177-195.
- Louvel, L. (2012). Écrire la couleur : un défi poétique. Histoires de bleu et de vert. *Interfaces*, 33, 243-255.
- Ly, N. (1985). Las Soledades : «... Esta poesía inútil...». *Criticón*(30), 4-42.
- (2013). Entre flor y flor (de unas propiedades de la palabra flor en la poesía de Góngora) . *Creneida*, 81-133.
- (2015). Réécriture et métamorphose dans le *Polyphème* de Góngora. *Bulletin Hispanique*, 117 (2), 741-758.
- Mailler, C. (2005). Peut-être ce chat jaune est-il toute la littérature : pour une lecture non sémiotique de la couleur chez Ernest Hemingway. *Revue française d'étude américaine*, (105), 77-92.
- Méndez, S. (2012). Sensus mythologicus atque astrologicus: la alegoría del Toro celeste de Góngora. *Studia Aurea*(6), 31-98.
- Medjkane, Y. (2022): “O púrpura nevada o nieve roja”: la imagen interior de Galatea. *Studii de Știință și Cultură*, Vol 18, N° 4, 105-118.
- O'conor, T. A. (1992). Sobre el bozo de Acis: una apostilla a los versos 279-80 del Polifemo de Góngora . *BMP*, 143-148.
- Pelletier-Michaud, L. (2016). Aux origines poétiques de la couleur : pour une approche littéraire des lexiques chromatiques anciens. L'exemple des élégiaques latins et de leurs modèles grecs. *Revista anabases*, (23), Recuperado de <https://journals.openedition.org/anabases/5673>.
- Pilath, H. (2010). Entropy, Function and Evolution: Naturalizing Peircian Semiosis. *Entropy*, 12, 197-242.
- Poppenberg, G. (2015). La Arcadia en la Fábula de Polifemo. *Creneida*, 3, 210-260.

- Rey, D. (1994). Exposición crítica del método lingüístico de Hjelmslev. *Revista filologica Canariensis*, 111-136.
- Ripoll, E. (2015). les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher. *Poetica*, 47, 83-102.
- Robles, M. (1976). Antirrealismo en la poesía de Góngora. *Thesaurus* (2), 273-287.
- Rodríguez-Guridi, E. (2012). "La orilla del discurso: una topografía del desorden poético en las Soledades de Luis de Góngora". *Hispanic Review*, 1(80), 41-61.
- Rogers, E. (1964). El color en la poesía del Renacimiento y del Barroco. *Revista de Filología Española*, XLVII (1/4), 247-261.
- Roses, J. (2017). Del olvido imposible a la nada indudable en las Soledades de Góngora. *Criticón*(129), 243-268.
- Salinas Torres, G. (2019). Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica. *Revista de Filología*, 307-328.
- Sheneller, D. (2007). Ecrire la peinture: la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle. *Revue d'études française*, (12), 134-144.
- Smith, C. (1965). "An approach to Góngor's Polifemo". *B.H.S.*, (42), 217-238.
- Urrutibehelty, A. (1999). Las diosas griegas del matrimonio. *Stylos*, 8(59), 59-85.
- Vecchio, D. (2007). El despliegue del vacío: Arturo Carrera, el barroco, los orígenes. *Cuadernos Lirico*, (3), 241-253.
- Vega, J. B. (1991). Fortuna de una rima áurea pluma(s)-espuma(s). *Cuadernos de investigación filológica*(17), 35-87.
- Villamía, L. (2012). La conspiración del pincel y la pluma: Góngora y la imaginación pictórica del escritor barroco. *Hispanófila* (164), 3-19.
- Ximena, L. (1984). La Semiótica textual de Eco: una representación y un intento de aplicación. *Revista de Lenguas modernas*(11), 55-79.

### **Congresos y conferencias:**

- Arrieta, J. Á. (1999). Góngora y Quevedo a la luz de la metáfora y del símbolo. En C. Strosetzki, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (pp. 150-160). Münster: Iberoamerica Vervuert.
- Blanco, M. (1996). Lienzo de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico . En M. C. (ed), & A. C. (ed), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (pp. 263-247). Alcalá de Hénares : Editorial Universidad de Alcalá.
- Blanco, M. (2005). La idea de estilo en la España del siglo XVII. *Actas del XVII Congreso de la Aiso*, 17-29. A. Close (ed.) Cambridge.
- Cancelliere, E. (1992). Dibujo y color en la "Fábula de Polifemo y Galatea" . En A. V. (coord), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 789-798). Barcelona : Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.
- (1996). La realidad virtual en las Soledades de Gongora . En I. A. Ayuso, *Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)* (pp. 257-266). Toulouse : Studia aurea.
- Civil, P. (1996). Ut pictura poesis en los preliminares del libro español del Siglo de Oro. En M. Cruz García y A. Cordón Mesa. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares.
- Ettinghausen, H. (1998). El reinado de Felipe II: ¿un hiato literario? En *Congreso Internacional "Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*. Parteluz (ed.) (pp. 101-116). Madrid: Parteluz.
- Eugenio Díaz, A. y López Ruano, J. (2014). La antítesis pieza clave en la confluencia de la Fábula de Polifemo y Galatea. En *Actas del Congreso Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana. El Polifemo y las Soledades en su IV centenario (Córdoba, 17-20 de octubre de 2013)* (pp. 241-247). Córdoba: diputación de Córdoba.
- Huárriz, M. (2020). El color en las Soledades (1613) de Luis de Góngora . En Induráin, Carlos Mata & M. U. (eds.), «*MELIOR AURO*». *ACTAS DEL IX CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2019)* (pp. 136-164). Pamplona : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Ibáñez, B. P. (1990). los límites del texto artístico. En F. C. Rodriguez, *Actas de las primeras jornadas de lengua y literatura inglesa y norteamericana*, Universidad de Zaragoza, Logroño.

Iola Josa, M. L. (2010). Señas de una belleza superior o las representaciones del cuerpo en el tono humano barroco. En J. Martí y Y. Aixela. *Desvelando el cuerpo: perspectivas desde las ciencias sociales y humanas* CISC, Barcelona.

Ramond, M. (1983). sujeto existente y sujeto textual. En M. A. Gallardo, *Congreso internacional sobre Semiotica e Hispanismo*, CISC, Madrid.

Rico García, J. (2014). Una aproximación al «Polifemo» a través de la crítica. En *Actas del Congreso Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana. El Polifemo y las Soledades en su IV centenario (Córdoba, 17-20 de octubre de 2013)* (pp. 55-80). Córdoba: diputación de Córdoba.

Zaro, V. M. (2010). *Góngora problemas de la poética del Barroco. Ideología y cultura popular en el siglo XVI y XVII (tesis doctoral)*. Nueva York : Stony Brook University .

### **Diccionarios y enciclopedias**

Cusset., C. (2011). *Cyclopédie édition critique et commentée de l'Idylle VI de Théocrite*. Lyon , Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux.

Eduard, C. J. (1992). *Diccionario de símbolos* . Barcelona : Labor.

Grimal, P. (1979). *Diccionario de mitología griega y romana* . Barcelona : Paidós.

### **Trabajos de Tesis**

Alonso, D. (1928). *Evolución de la sintáxis de Góngora (tesis doctoral)*. Madrid: Universidad Central.

Álvarez, J. d. (2010). *Las flores en la poesía española del Rencimiento y el Barroco (Tesis doctoral)*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid.

Cussen, F. (2007). *Un puño abierto Discusión en torno al hermetismo poético (tesis doctoral)*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

Jammes, R. (1951). *Pedro Díaz de Rivas comentery on Góngora's Polifemo (Tesis de Máster)*. Texas: Texas Technological College.

Pelletier-Michaud, I. (2016). *Évolution du sens des termes de couleur et de leur traitement poétique. L'élégie romaine et ses modèles grecs*. (Tesis de doctorado) . Université de Louvel, Québec.

Rodríguez, A. P. (2014). *Entre perceptiva áurea y la estética moderna: el concepto de autonomía poética y Luis de Góngora (tesis doctoral)*. Barcelona : Universitat Pampeu Fabra.

Salinas, Torres. G. (2013). *la luz en la poesía española del siglo XVI* (Tesis de doctorado). Universidad de Granada, Granada.

Sandoval, P. E. (2016). *El peregrino como concepto en las Soledades de Góngora (tesis doctoral)*. México : Colegio de México.

Suárez, J. C. (2010). *"Ojos con mucha noche" el ingenio filosófico-perceptivo en la configuración de la identidad poética del Barroco español*. Salamanca: Universidad de Salamanca .

Tanabe, M. (2015). *Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances psicorarios a las Soledades (Tesis doctoral)*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

### **Referencia de la web**

Aurora Egado. (2020, 09, 17): *Las mieles poéticas de Góngora* [vídeo]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=F5cbR6qduMM>.

Bozec, Y. I. (2002, enero). L'hypotypose : un essai de définition formelle. *L'information grammaticale* (92), 3-7. Recuperado en <https://doi.org/10.3406/igram.2002.3271>

Elias, N. F. (2013, agosto 26). *Teoría de la literatura*. Recuperado en Blogspot: <http://nelisfelias.blogspot.com/2011/11/teoria-da-literatura.html>

*Entropía (información)*. (2019, 08 17). Recuperado en Wikipedia : [https://en.wikipedia.org/wiki/Entropy\\_\(information\\_theory\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Entropy_(information_theory))

Escandón, P. (2008, Agosto 19). *Entropía, hipertexto y significación*. Recuperado en LA ESCRITURA RETICULAR: <http://escribirenred.blogspot.com/2008/08/hipertexto-y-significacin.html>

*Etimologías*. (23 de 05 de 2006). Obtenido de Etimología de la entropía : <http://etimologias.dechile.net/?entropia>

Huerta, D. (2021, 08 11). *Cátedra Góngora "El agua y la urna: una décima gongorina de 1617 ("De la Fábula de Faetón...)*. Recuperado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=CI5FSW8hxGI>

Juan Carlos Mestre. (20/11/2015). Ciclo "Góngora Vivo: como leen a Góngora los creadores de hoy". [ Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FeE8RMyBqy0>.

- Laitman, M. (2008, Mayo 22). *Fiesta de Lag Baomer, contando Sefirot*. Recuperado de <http://www.kabbalah.info/spanishkab/press/aurora/2008/20080522.htm>
- Leon, F. L. (2006). *De los nombres de Cristo*. Recuperado en <http://www.biblioteca.org.ar/>.
- López, J. F. (2018). *Teoría del signo de L. Hjeltslev [Ífigura]*. Recuperado en: <http://www.hispanoteca.eu/Linguistik/z/ZEICHEN%20nach%20HJELMSLEV.htm>
- Maestro, Jesús. (24/05/2016). *¿Qué es la semiótica o semiología, reinterpretada desde la Crítica de la razón literaria?* [video] YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ak1ljrisFwM>
- Salvat, E. H. (2010, 08 01). *Encina: Historia y Simbolismo*. Recuperado de wordpress: <https://eladihuguet.wordpress.com/2010/10/23/la-encina-arbol-tipico-de-espana/>.