



DE UN LECTOR QUE SE PICÓ CON UN ALFILER: ORALIDAD Y VALORES SEMÁNTICOS EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO

Gastón GILABERT
Universitat de Barcelona (España)
gastongilabert@ub.edu

Recibido: 15 de julio de 2019
Aceptado: 16 de septiembre de 2019
<https://doi.org/10.14603/7H2020>

RESUMEN:

Las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea* han hecho merecedor a Góngora diversos reconocimientos, como el de poeta más sonoro del Barroco español. No obstante, en el brevísimo espacio del soneto «Prisión del nácar era articulado» logra generar un artificio auditivo cuya semántica amplifica y expande el sentido de la narración poética. Tras un análisis de la relación de sonido y sentido en el soneto, este artículo pone en contexto el modo de leerlo en voz alta con los hábitos de lectura del Siglo de Oro y las exigencias retóricas para el orador. El soneto gongorino dedicado a la dama que se picó con un alfiler queda así enmarcado en una época en que la palabra poética pretende seducir el oído mediante la experimentación y el hibridismo.

PALABRAS CLAVE:

Góngora; poesía; lectura; oralidad; retórica.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

unhe

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

A READER THAT PRICKED HIMSELF WITH A PIN: ORALITY AND SEMANTIC VALUES IN SPANISH GOLDEN AGE POETRY

ABSTRACT:

Soledades and *Fábula de Polifemo y Galatea* have earned Góngora several recognitions, such as the most sonorous poet of the Spanish Baroque. However, in the very short space of the sonnet «Prisión del nácar era articulado» manages to generate an acoustic artifice whose semantics amplifies and expands the sense of the poetic narrative. After an analysis of the relationship of sound and meaning in the sonnet, this article puts into context the way of reading it aloud with the reading habits of the Spanish Golden Age and the rhetorical demands for the speaker. Góngora's sonnet dedicated to the lady who pricked herself with a pin is thus framed in a time when the poetic word tries to seduce the ear through experimentation and hybridity.

KEYWORDS:

Góngora; Poetics; Reading; Orality; Rhetorics.



En el diálogo *Actius*, impreso en 1499, Giovanni Pontano acuña una nueva figura retórica, la aliteración, en tanto que instrumento de la crítica para analizar la cualidad sonora de los textos a partir de la repetición de sonidos. El fenómeno, que llevado al exceso había sido considerado por los rétores clásicos como uno de los *vitia* del discurso, por atentar contra el ideal eufónico del *sermo levis, aequabilis, cohaerens, fluens* (Vega Ramos, 1992: 7), queda dignificado en la Modernidad como muestra de virtuosismo de los poetas y en el Siglo de Oro podemos documentar asombrosos casos de fonosimbolismo como el que se describe a continuación.

TREINTA Y OCHO PINCHAZOS

Una atalaya privilegiada para observar la importancia semántica asociada al sonido¹ en la figura retórica de la aliteración es el soneto gongorino que lleva el titulillo «De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler» y cuyo incipit es «Prisión del nácar era articulado» (*Poesía*, pág. 320). A través de la abundancia de dialefas y de la repetición constante y sostenida del fonema [i] se rompe con la máxima clasicista de la *suavitas* sonora. No es de extrañar que en 1620 —a juzgar por la fecha que arroja el manuscrito Chacón— el poeta siga experimentando con la palabra poética, en plena vigencia de la revolución del lenguaje literario iniciada en la década anterior, ya que hay cierta identidad de intención en los espectaculares fuegos de artificio contenidos en una pequeña vasija de palabras como es la *Fábula de Polifemo y Galatea* y el soneto en cuestión. Si, con una formulación teórica hoy canónica, Ponce Cárdenas habló de epilío o epopeya en miniatura para el primero (2015: 23-27), que está formado por más de quinientos versos, bien podríamos hablar de análogas operaciones de condensación con el segundo texto, en este caso con mayor intensidad por el reducido espacio de un soneto, aunque focalizado eminentemente a un único objetivo: el fasto del oído a partir de la repetición constante de un sonido de valor semántico preciso.

Cabe tanto hablar de condensación, por su mínimo tamaño, como de expansión, pues el argumento escogido por Góngora es muy sencillo. El ejemplo paradigmático de recursos expansivos en la poesía barroca es el de las *Soledades*, en que se subraya «la potencia proliferadora de la palabra» (Ciplijauskaité, 1985: 16) en aras del deleite de los sentidos. También de argumento simple, el cordobés expande las palabras en su obra cumbre recurriendo, entre otros, a la perifrasis, la descripción morosa, la referencia erudita y a la enumeración; en cambio, en el soneto, prefiere reproducir el significado mediante la vía analógica de la repetición del sonido, recurso que es al mismo tiempo sutil y estridente, según el sentido que se privilegie.

Prisión del nácar era, articulado,
de mi firmeza un émulo luciente,
un diamante, ingeniosamente
en oro también él aprisionado.

Clori, pues, que su dedo apremiado
de metal aun precioso no consiente,
gallarda un día, sobre impaciente,
lo redimió del vínculo dorado.

¹ El presente trabajo se inscribe en las labores del proyecto «Digital Música Poética», FFI2015-65197-C3-2-P del Ministerio de Economía y Competitividad.

Mas ay, que insidioso latón breve
 en los cristales de su bella mano
 sacrilego divina sangre bebe:
 púrpura ilustró menos indiano
 marfil; invidiosa sobre nieve,
 claveles deshojó la Aurora en vano. (*Poesía*, pág. 320)

A la ya ingente cantidad de fonemas, tónicos o átonos, del sonido [i] que logra engastar en la minúscula secuencia narrativa del soneto, Góngora añade diéresis en diversas íes para que la conversión de diptongos en hiatos obligue además al lector a quebrar la automatización de ese sonido y quede enfatizada la hiriente onomatopeya del pinchazo. Lejos de recurrir a esta operación por una finalidad práctica de ajustarse al cómputo silábico –como ocurre con tantos poetas del Siglo de Oro–, Góngora se concede la licencia poética de partir del iotacismo, con diversos objetivos artísticos, dentro de los cuales destaca la *voluptas aurium* o deleite auditivo. Si sumamos todos estos extremos, tendríamos un total de treinta y ocho sonidos similares en una composición de catorce versos, un ejercicio de colosal ingenio formado por las siguientes voces: *prisión, articulado, mi firmeza, luciente, diamante, ingeniosamente, también, aprisionado, Clori, apremiado, precioso, consiente, día, impaciente, redimió, vínculo, ay, insidioso, cristales, sacrilego, divina, ilustró, indiano, marfil, invidiosa y nieve*. En palabras de José Manuel Blecua, hoy plenamente vigentes, este poema gongorino «plantea uno de los más apasionantes problemas de fonología y poesía» (1973: 57).

Es preciso recordar que los sonidos vocálicos pueden discriminarse por la distinta concentración de energía que requieren para su emisión. Los picos de intensidad o *formantes*, medidos en hercios, demuestran claramente que el fonema [i] requiere de mucha mayor energía que los restantes (Quilis y Esgueva, 1983: 244), por lo que dista mucho el esfuerzo –y, en consecuencia, el efecto resultante– que Góngora pide al lector en voz alta, del que pediría a un lector en silencio: el soneto no lograría en este último caso desplegar todo el potencial semántico que su sonoridad contiene.

Más allá de insistir en la frecuencia con que dicho fonema aparece en el soneto, merece la pena detenerse en los dos planos epistemológicos que chocan en su interior: por una parte, la armonía que se deriva de la razón especulativa, que desgrana el discurso y la lógica del hilo argumental, y, por otra, la disonancia con que forzosamente se verbalizan los versos cuando devienen sonido, esto es, cuando pasan a la dimensión extramental de la praxis y la experiencia. Pero la disonancia lograda por la desmesura auditiva solo es aparente, porque, en último término, remite a un universo ordenado en que la semántica del sonido responde con una perfección matemática al significado del discurso narrativo. Aunque pueda parecer una paradoja, la plena consonancia surge del exceso y la estridencia, en un equilibrio propio de la estética barroca. En virtud del feliz hallazgo gongorino, la anécdota relatada por el soneto es discurso que ataca por doble flanco: el oyente puede satisfacer su intelecto observando la pintura doméstica de la dama pinchándose con un alfiler y, al mismo tiempo, escuchar multiplicado el sonido hiriente de su queja. Es esta segunda dimensión la marca del genio cordobés en este soneto, pues mediante la hipotiposis o *evidentia* logra insuflar vida al texto, de modo que el pinchazo queda amplificado y sus ecos trascienden el marco del relato hasta mover los afectos de los oyentes. Podríamos afirmar que se trata de un texto rizomático en tanto que la sonoridad y su semántica se reproducen y expanden horizontalmente. Con este poderoso artificio

consistente en explotar el poder fónico de la letra, se cumple con la misión que al artista barroco asignó Maurice Blanchot: debe crear cuerpos extraños en que se den cita ingredientes contradictorios, que apunten simultáneamente al exceso y a la medida, algo que, a la postre, demuestre haber conquistado las fuerzas oscuras de las cosas (1977: 137). Por estas vías indirectas el poeta cordobés veía su objetivo realizado, que no era otro, según Dámaso Alonso, que el de querer resaltar la violencia o asechancia que dicta el argumento (1985: 452).

En el mismo siglo XVII, Salcedo Coronel ya se había dado cuenta de la frecuencia de las diéresis en las obras del cordobés, recurso que el crítico aseguró solo censurar cuando se producía en exceso, no obstante, calla ante el soneto a Clori, composición en la que Góngora se muestra más liberal ante tal licencia poética. Por otra parte, el mismo crítico no dejó de loar y comentar cuando el ingenio poético que conectaba significativo y significado era incuestionable, como en el caso de la voz con diéresis *apremiado*, que «aquí está significando el apremio y fatiga, que continuamente causaba en el dedo de Cloris la sortija de oro» (Salcedo Coronel, *Obras*, págs. 452-453). Sin duda, la colisión de sonidos en este soneto hubiera merecido las críticas más feroces de Jáuregui, por el prejuicio de que el oído podía entorpecer la intelección del argumento, aunque Góngora haga lo contrario: acompañarlo y realzarlo. Es lógico que también le hubiera merecido la condena por parte de Juan de la Cueva, pues, amigo de la dulzura y la suavidad en el verso, en su *Ejemplar poético* afirmó que al poema «la suavidad le viene y la blandura / de nunca o pocas veces las vocales / colidir o juntar en su textura» (vv. 199-201), idea que sintetiza del siguiente modo:

Y sobre todas una cosa advierte
que con tal armonía se concierte;
que el concurso de sílabas que usares
que en sus colocaciones y lugares,
regalen y deleiten los oídos,
que es propio de poetas singulares. (vv. 214-219)

Las licencias poéticas con que los poetas generan artificios sonoros van a pasar a ser lugar común, no solo de poéticas y retóricas, sino también de encendidas polémicas en el Siglo de Oro. Frente a la visión tradicional de la retórica clásica enseñada desde las cátedras, Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* había autorizado la diéresis, diciendo sobre la dialefa en los versos de Garcilaso que «estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía y la retiran de la comunidad de los que sólo hacen versos» y, tras citar a Virgilio, «bien se deja ver que se levantan y hacen más grandes estos versos por causarse aquel hiato de aquellos elementos, que no se juntan bien» (Herrera, en Gallego Morell, 1972: 349). Por su parte, en los elogios de Francisco de Rioja a las *Anotaciones*, habla del mismo recurso, aunque matiza que no es aplicable a todos los casos, sino solo cuando hay una causa: «lo que fuera culpable no aviendo causa para hazerlo, cuando se haze con ella es dino de toda admiración» (Rioja, en Vega Ramos, 1992: 237). Volviendo a Góngora, esa *causa* es la adecuación al asunto del soneto, que convierte el desvío en una demostración magistral de *ornatus* y, por tanto, lejos de lo que Quintiliano habría considerado un barbarismo por atentar contra la composición fonética de la palabra (Lausberg, 1976: 24).

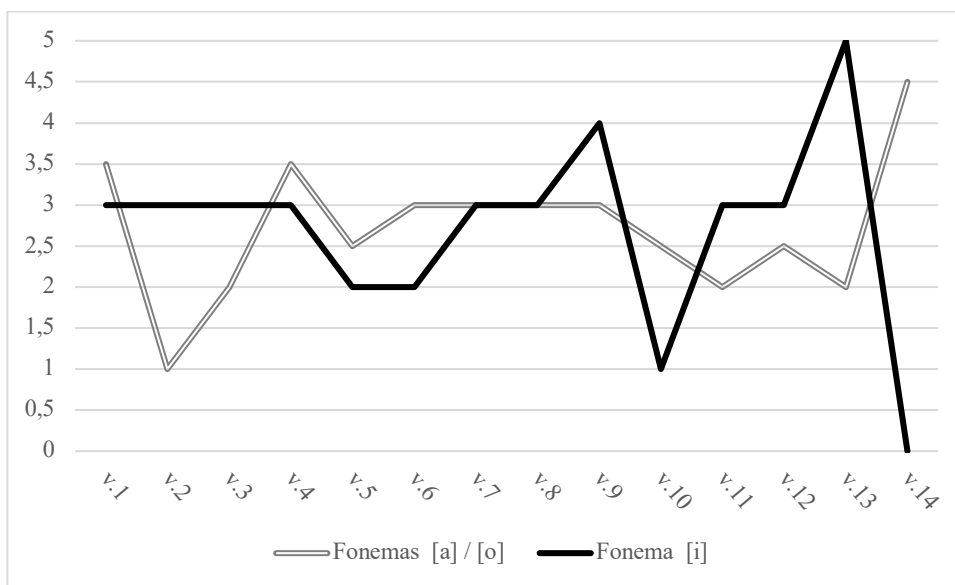
Un detalle que puede pasar desapercibido es que estas correspondencias acústicas y semánticas inspiraron también al autor del soneto en el momento del diseño de toda la estructura poética.

De los catorce versos dedicado a Clori, el poeta nos pincha con el fonema [i] durante los trece primeros, pero rompe la regla en el último, único verso en no contener ni íes átonas, ni tónicas, ni ningún fonema que se le aproxime, como el «ay» que inaugura los tercetos. Por tanto, en el esfuerzo de repetir los treinta y ocho sonidos análogos en el espacio limitado de un soneto, Góngora deja fuera la última línea, marcando claramente una excepción que sirve a un efecto contrastivo para el oído: «claveles deshojó la Aurora en vano». El verso de desenlace argumental viene acompañado con un cambio abrupto de sonoridad, aumentado además por el hecho de que el penúltimo verso es el que más fonemas [i] contiene de todo el soneto: «marfil, invidiosa sobre nieve». De esta manera, se pasa de un clímax de tensión a raíz de la concentración de vocales de abertura mínima o cerrada, a un descanso o desahogo por la completa supresión de esos fonemas agudos. Con el predominio final de aes y oes, el poema concluye sonoro, claro, lleno y grave, siguiendo la tesis que alude Cascales:

[El poeta] ha de tener conocimiento de las virtudes de las letras: Cuál es llena y sonora, cuál humilde, cuál áspera, cuál agradable, cuál larga, cuál breve, cuál aguda, cuál grave, cuál blanda, cuál dura, cuál ligera, cuál tardía. La *a* es sonora y clara. La *o*, llena y grave. La *i*, aguda y humilde. (Cascales, *Tablas poéticas*, V, pág. 77)

La fonología enseña (Quilis, 2010: 39-40) que en el triángulo articulatorio el fonema [i] es alto y anterior, mientras que los más cercanos al eje bajo y posterior son los fonemas [a] y [o]. Esta es precisamente la sustitución que hace Góngora en el último verso del soneto, en que las íes, vocales de mínima abertura, han sido substituidas por el predominio de aes y oes, letras cuyos sonidos corresponden a una articulación semiabierta o de abertura máxima. Si el penúltimo verso era el que más letras *i* contenía, en una relación radicalmente inversa, el último verso es también el que más letras *a* y *o* contiene de todo el soneto.

En el siguiente gráfico recojo la cantidad de fonemas por verso —eje vertical— a lo largo de toda la composición —eje horizontal—, para evidenciar la compleja relación entre los sonidos [a] y [o], por una parte, y el sonido [i], por otra. Nótese cómo la oposición de valores llega a sus máximas cotas en el desenlace.



La colisión de las dos líneas del gráfico muestran una clara competencia entre ambas sonoridades, no obstante, si tuviéramos en cuenta los valores habituales que tienen esos fonemas en la lengua castellana, el resultado sería de una primacía absoluta del fonema [i] en el soneto y se evidenciaría todavía más el esfuerzo y el artificio gongorinos. En este sentido, es sintomático que la frecuencia de uso de la letra *i* en la escritura (7%) esté muy por debajo de la *a* (14%) y la *o* (8,7%), que ocupan el segundo y el tercer puesto, respectivamente (Galende Díaz, 1995: 18). Si sustituyéramos el gráfico realizado a partir de esos grupos sonoros en el soneto de Góngora, por otro aplicado a cualquier texto castellano, veríamos que el fonema [i] siempre estaría mucho más bajo, aproximadamente a la mitad de altura del grupo [a]/[o], sin acercarse nunca.

Otro dato que nos muestra el gráfico, si seguimos la línea del fonema [i], es un cambio de patrón sonoro que divide en dos partes la composición: del verso 1 al 8 y del verso 9 al 14. Nuevamente estamos ante un caso de correspondencia entre el sonido y el sentido, pues estas dos unidades se corresponden a nivel formal con los cuartetos y los tercetos del soneto, respectivamente, y a nivel de contenido, con dos acciones distintas, a saber: en los cuartetos la dama se está quitando la sortija y en los tercetos se produce el clímax del pinchazo. El titulillo «De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler» refleja estos dos tiempos. En efecto, el gráfico demuestra que en los cuartetos se da una cierta contención y moderación, mientras que en los tercetos los valores se disparan en picos que llegan a las cotas más altas y a las más bajas de todo el soneto en los versos climáticos finales. El fonema [i], aprisionado y luchando en cada verso con otras sonoridades, emite su último y más agudo “grito” en el penúltimo verso, para quedar totalmente sofocado en el conclusivo.

A la información que transmiten los oídos podríamos sumar la información que transmite la vista, entendiendo las manchas de tinta como objetos referenciales. En este sentido, Blecua fue el primero en llamar la atención sobre el parecido entre la letra *i* y la forma del alfiler con que se pincha

Clori (1973: 59), interpretación que en nuestros días ha asumido parte de la crítica, a pesar de que no faltan voces discordantes que la hayan tildado de abusiva:

Aunque en la poesía alemana del siglo XVII exista una corriente de poesía visual, suponer que la explicación del fenómeno de las íes es visual —el alfiler y la gota de sangre— me parece un abuso. La dimensión gráfica del lenguaje permite ciertas bromas infantiles, pero bromas gráficas, y no añade significación al poema. (Beltrán, 2011: 61)

Sin entrar ahora en un debate sobre antecedentes áureos de la poesía visual vanguardista, sí podemos afirmar que el soneto gongorino está plenamente dirigido a los sentidos. Con el objetivo de comprobar la correspondencia epistemológica entre el sentido y el sonido —a la que podría añadirse la imagen visual del soneto como un cerco de alfileres—, podría realizarse el experimento que proponemos a continuación: si dejásemos de lado el intelecto necesario para apreciar el significado de las palabras o, mejor, si pidiéramos a un extranjero lego en lengua española que se pusiera frente al poema, no sería raro que con solo sus oídos percibiera el predominio de los fonemas chirriantes y, por tanto, sintiera la agonía de los continuos pinchazos. En suma, se trata de una semántica reiterativa la que ofrecen los sentidos en virtud de la operación expansiva de Góngora, pues las punciones son, al mismo tiempo, una y treinta y ocho.

EL LECTOR EN VOZ ALTA

He usado el caso del soneto gongorino inductivamente, para atraer la atención hacia el fenómeno compositivo consistente en la elección de determinadas palabras que no solo denotan un significado necesario con relación al argumento del discurso, sino que se caracterizan por ser portadoras de un valor semántico añadido, que se evidencia en su dimensión oral y que persigue provocar un determinado efecto en el oyente. Las múltiples realizaciones poéticas que esta operación permite son claramente visibles en Góngora, pues muchas veces en sus obras aparece como una estrategia privilegiada, aunque se trata de un código compartido por emisores y receptores de todo el sistema literario de la época. Que la poesía en la Edad de Oro era todavía un género predominantemente oral, es un dato obvio si se tienen en cuenta al menos cuatro factores: en primer lugar, la propia tradición literaria del género desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media; en segundo lugar, las grandes tasas de analfabetismo, que obligaban a recitaciones más o menos colectivas de los textos; tercero, el hábito de lectura, afectado por el desarrollo de la imprenta pero lejos todavía del modo *in silentio* que monopoliza hoy nuestro acto de leer; y, en último lugar, los circuitos literarios y sus espacios, que, como las academias áureas, servían a sus miembros para compartir, a viva voz, versos propios o ajenos.

Margit Frenk afirma que en el Siglo de Oro «se escribía y se leía para que otros oyeran» (1997: 41) y lo demuestra citando distintos pasajes en que se evidencia la necesaria oralización en el acto de lectura. Basta cotejar la definición que de *leer* se recoge en la Edad de Oro, de un lado, y la que aparece en un diccionario actual, de otro, para apreciar la evolución del hábito de la lectura en relación con los sentidos que cada uno privilegia. En 1611, para Sebastián de Covarrubias *leer* era «pronunciar con palabras lo que por letras está escrito» (*Tesoro*, s. v. *leer*), es decir, que el acto

de lectura, *per se*, era ejecutar la dimensión sonora de unos signos que se hacían audibles mediante la pronunciación; en cambio, en el siglo XVIII, para los redactores del *Diccionario de Autoridades* la definición ofrecía ya una segunda posibilidad, pues muchos letrados ya debían practicar la lectura silente: «Pronunciar lo que está escrito o repararlo con los ojos» (*Aut.*, s. v. *leer*). Así, en la Ilustración, el oído se ve obligado a renunciar a su primacía para compartir espacio con la vista, sentido con vocación de exclusividad si atendemos diacrónicamente a los usos de *leer*, cuya definición vigente ha suprimido completamente cualquier alusión al sonido de la voz con que se pronuncian las palabras: «Pasar la vista por lo escrito o impreso» (*DRAE*, s. v. *leer*).

Cuando la vista no era el fin, sino simplemente un medio para alcanzar el sonido de las voces encerradas en las páginas —*voces paginarum*—², tenían pleno sentido metáforas como la de Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*: «Saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no den voces, porque suele / dar gritos la verdad en libros mudos» (vv. 42-44). El hombre áureo aún concebía como un circuito complejo el proceso de arrojar sentido a un texto: de la letra a los ojos, de los ojos a boca, de la boca a las orejas y a través del oído al intelecto. Este lector, que era por defecto un lector en voz alta —aunque él fuera su único destinatario—, podía darse cuenta, en cada fase del proceso, de matices significativos que el ojo no había captado en un primer momento.

El individualismo del hombre moderno, la alfabetización y la evolución de la competencia lectora han llevado a prescindir de una parte del proceso tradicional y hoy somos capaces de leer sin hablar, de ver sin mirar, y de realizar, por ejemplo, proezas como la lectura en diagonal. Se puede dudar con razón si la humanidad ha recibido grandes ventajas del dominio y predominio de lo visual, y si no ha perdido con ello más que ganado. De todos modos, frente a relatos apocalípticos, consideramos que Gutenberg aprieta, pero no ahoga, pues la literatura oral es energía que ni se crea ni se destruye, sino que se transforma y los odres nuevos no deberían hacernos renunciar a los viejos placeres que contienen³.

Ahora bien, el buen recitador no se halla en todas partes, pues son necesarias ciertas habilidades de oratoria que hoy, lejos de ser transversales, se cultivan fundamentalmente en ámbitos especializados, por ejemplo, los vinculados al mundo comercial. Si en el siglo XVII *leer* solo significa «pronunciar con palabras lo que está escrito», para exprimir bien el significado de las palabras, cumplía ser, en el sentido contemporáneo, un buen lector y un buen orador al mismo tiempo, pese a la disociación actual. Sin las facultades orales del lector, el cadáver de la letra escrita no podía levantarse, ni cobrar vida, y eso es traicionar del algún modo al escritor, pues había disecado una realidad viviente sobre el papel, para que, en un segundo momento y en cada acto de lectura oral, esos signos fuesen decodificados, invocados y resucitasen con todo su vigor. Solo así podemos escuchar a un yo poético lamentarse, a todos los efectos y afectos; fenómeno que las letras escritas, manchas sobre un papel, por sí solas jamás podrían reproducir. Si esto puede predicarse de todos los géneros literarios de la Edad de Oro, debe decirse especialmente de aquellos que se expresan en verso, pues características como la métrica, la rima, el ritmo y la musicalidad, les son inherentes.

² Sobre el tópico de los libros que encierran voces en sus páginas sonoras o *voces paginarum* y los antiguos hábitos lectores, véase el clásico estudio de Balogh (1927).

³ Pueden cotejarse las no pocas coincidencias entre los clásicos estudios de poesía oral de Paul Zumthor o Margit Frenk y fenómenos actuales como el *Slam poetry*, estudiados por Smith y Kraynak (2009), entre otros.

LA RETÓRICA

Las facultades del lector-orador estaban contempladas en el *trivium* del currículo medieval, pero el Renacimiento va a ser responsable del auge de la retórica clásica con una renovada reivindicación de los textos antiguos, con la escritura de nuevos tratados y con el puesto destacado que tendrán las artes de la palabra en los *studia humanitatis*. Así, estas habilidades del lector-orador, que por otra parte acostumbraban a verse realizadas en el púlpito y en la predicación religiosa, van a dotar a los escritores de la Edad de Oro, si no de más recursos en el momento de la composición literaria, sí al menos de más conciencia de las posibilidades expresivas a su alcance y en un ámbito cada vez más secularizado, más propio de las humanidades que de las divinidades, y para deleite de nuestros sentidos mundanos.

Un claro ejemplo es la hipotiposis o *enargeia*, figura retórica ampliamente usada en el Siglo de Oro, que pretende realizar una descripción viva de una idea por medio del lenguaje escrito y «provoca la ilusión de que las cosas narradas o descritas están presentes y de que se ven como si se tuvieran ante los ojos» (Vega Ramos, 1992: 286). Cuando esta figura se refiere específicamente a la dimensión sonora, escucharíamos cómo el lector que lee en voz alta –o el actor que declama, o el músico– imita los sentimientos o ideas expresados en los textos poéticos con los recursos de su propia voz. En estas audiciones, los oídos de los espectadores devienen ojos y lo audible se convierte en un prisma sin igual para visualizar el texto y sentir la emoción que transmite. Ya Quintiliano, en sus *Instituciones oratorias*, daba una definición de esta figura retórica referida al orador: «es una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos» (IX, II, 40). Esta experiencia sensorial es la que el oyente siente ante el Góngora de «Prisión del nácar era articulado».

Para precisar la semántica a través del sonido del verso poético, pueden tenerse en cuenta las cinco fases clásicas de la retórica que todo escritor de la Edad de Oro conocía: la *inventio*, en que se seleccionaba la idea, la *dispositio*, en que se ordenaban los materiales del discurso y la *elocutio*, donde era crucial el ingenio del escritor para embellecer el discurso a través de figuras retóricas como, por ejemplo, la de visualizar la viva imagen de un alfiler pinchando, mediante un texto escrito. Las siguientes dos fases son las referentes a la *memoria*, con sus técnicas asociadas y que el verso facilitaba, y finalmente la *actio*, donde se entrenaba, no solo el gesto, sino también la entonación, el ritmo y el dar énfasis a determinadas palabras o fonemas de un poema con la finalidad de mover al oyente. Con el pleno dominio de estas virtudes de la retórica, el soneto gongorino quizá debiera resultar de una fastuosidad insospechada. Así explicaba Cascales el énfasis sonoro de la *actio*:

Las partes de la elocuencia son cinco: invención, disposición, elocución, memoria y acción. Ésta tiene en las oraciones (así lo dice Quintiliano) admirable virtud y dominio, porque no importa tanto que las cosas que decimos sean calificadas, cuanto el modo con que se pronuncian. Que de la manera que yo oigo la cosa, de esa manera me persuado y me muevo. Si me dicen el concepto flojamente, flojamente se me encaja, y al contrario. Y así digo que no hay razón tan fuerte, que no pierda sus fuerzas si no es

ayudada con la animosa acción del que dice; y los afectos del ánimo es fuerza que relinguen y desmayen si no los sopla el viento de la voz (...). (Cascales, *Cartas filológicas*, II, III, págs. 142-143)

El lector que recitaba el poema, para desplegar todo su efecto en el oyente —aunque ese oyente fuera solo él mismo— debía realizar un trabajo de exégesis, que incluía la dimensión acústica prevista por el autor en la tercera parte de la *tractatio*, la elocución. Con un especial énfasis aplicado a ciertos fonemas o palabras, es el lector quien termina de dar pleno sentido al texto original, reforzándolo, acompañándolo, contradiciéndolo o desplegando imágenes en paralelo. Dar color al discurso era uno de los fundamentos de la elocuencia retórica que habían aprendido aquellos estudiantes que en el futuro iban a vivir vinculados al mundo del libro y de la extracción de sus voces. No es casual que sea el tránsito del siglo XVI al XVII el que vea nacer la ópera y las primeras realizaciones del *stile rappresentativo*, que pedía a los intérpretes una especial declamación del verso, sobre todo en determinadas escenas pasionales, para mover los afectos en los espectadores. Todo ello a partir, siempre, de las palabras escritas por el poeta, tal como lo expresaba Giulio Caccini en una carta escrita en el año 1600, en que hablaba como un avance sin igual sobre esa modalidad de declamación enfática que no llega a ser canto, basándose en «l'imitazione de' sentimenti delle parole» (*Prefazione a l'Euridice*, pág. 52).

En la misma década, también Lope de Vega pedía a los poetas que ciertos pasajes como los amorosos debían ser invitaciones a que los actores expresasen mejor su pasión de enamorados, y no solo se limitasen a pronunciar el texto, sino que fuesen más allá y reforzasen el efecto que las palabras debían producir en los espectadores, utilizando toda la dimensión sonora y gestual propia de la *actio*. A todo escritor el Fénix aconseja en el *Arte nuevo de hacer comedias* que

describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y, con mudarse a sí, mude al oyente. (vv. 272-276)

Aunque Lope se refiera específicamente al momento de la escritura, se aprecia la gran importancia que confiere a esa dimensión sonora y performativa para completar el significado de la palabra poética. De modo que sonido y sentido deben aliarse con el objetivo de explotar el cometido del poeta en cualquiera de sus diversas realizaciones. Como claro precedente de esta actitud, en 1514 el censor Alonso de Proaza había dirigido unas octavas a los lectores, que acompañaban la edición e incluían instrucciones para leer la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*:

Si amas y quieres, a mucha atención,
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes:
a veces con gozo, esperanza y pasión;
a veces airado con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón. (vv. 25-32)

Así que, el que lee, el que recita, constantemente debe adecuar su declamación al significado que el texto exige y, para ello, es preciso que sepa fingir «mil artes y modos». Si Lope había asociado determinadas estrofas métricas a determinados temas, también debemos entender que la entonación y los modos de decir el verso se correspondían, lógicamente, con los temas que había propuesto el poeta, por muy cambiantes que aquellos fueran. La educación del lector iba en sintonía con esas expectativas y lo habilitaba para tal fin.

CONCLUSIONES

Con el nacimiento de la Edad Moderna asistimos a una retorización de la literatura y, más específicamente, a una retorización de aquella dimensión sonora que emana directamente del texto literario. Así, los compositores que ponían música a romances y otras estrofas poéticas, con o sin la aquiescencia del poeta, tenían claro que su oficio era secundario, y que, por tanto, la música era sierva de la literatura. Este carácter jerárquico no impedía que el compositor musical, ni el lector en voz alta de poesía, ni el actor profesional, pusieran todo su esfuerzo para extraer el espíritu de las palabras y fomentar con sus propios recursos el mensaje primero. Igual que un cantor religioso o un predicador trataba de expresar del mejor modo posible la palabra de Dios, sin enmendarla.

Sabemos que la declamación de versos, sea en el teatro, sea en un ámbito más particular, se hacía con una viveza que hoy podría parecerse de un *pathos* exagerado o incluso afectado, más allá de las indicaciones dadas a propósito de la *Celestina*. Si escucháramos a Góngora declamar su soneto sobre Clori pinchándose con el alfiler, probablemente notaríamos un énfasis especial en esas íes tónicas. Este caso es uno más entre los múltiples poemas que contienen invitaciones explícitas a desplegar una semántica específica del sonido. Por ejemplo, el romancillo gongorino que comienza con el verso «Lloraba la niña» y que tiene por estribillo «*Llorad, corazón, / que tenéis razón*», debía ser leído con la gravedad que exige la literalidad del texto, sobre todo, el estribillo que se va repitiendo como un lamento en letanía. A continuación, transcribimos solo sus últimos versos (vv. 35-44):

Ya no canto, madre,
y si canto yo,
muy tristes endechas
mis canciones son;
porque el que se fue,
con lo que llevó,
se dejó el silencio
y llevó la voz».
*Llorad, corazón,
que tenéis razón.*

El lector en voz alta del siglo XVII se metía en el papel al que incita el texto para lograr todo su efecto. En el mismo sentido, Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético*, no había aconsejado otra cosa para aquellos poemas de temática y tono tristes, como el poema de Góngora anteriormente citado, pues en estos supuestos debía haber una triple correspondencia: «Si fuere triste aquello que cantares, / que las palabras muestren la tristeza / y los afectos digan los pesares» (I, vv. 166-168).

En suma, con el análisis de la semántica sonora del soneto «Prisión del nácar era articulado», hemos visto cómo Góngora, probablemente el más musical de los poetas barrocos, quedaría desvirtuado y hasta traicionado si se leen sus poemas sin un mínimo de habilidad y artificio. Que el acto de leer hoy esté plenamente afectado por el predominio y monopolio de la vista va en detrimento del acceso a textos literarios que consideramos clásicos y, en particular, es causante de cierta incompreensión o extrañeza ante la concepción de la artesanía literaria que tenían los escritores de la Edad de Oro, que siempre contemplaban una dimensión sonora de sus versos y, a veces, confiaban a esta

oralización el despliegue de determinados efectos, figuras retóricas, nuevas semánticas e invitaciones a que el oyente reaccionara en un sentido u otro.

Finalmente, con el objetivo de revalorizar el valor semántico de las estructuras sonoras, cabe insistir en el contexto de hervidero cultural que fue el nacimiento de la Edad Moderna. La tradición anterior, fundamentalmente oral, fue fecundada por un humanismo que potenció las artes de la palabra propias del *trivium*, incluyendo su dimensión acústica. Tras el renovado auge de la retórica clásica, los poetas saben demasiado bien que deben deleitar, enseñar y mover, pero este «mover», en el sentido de «conmover» al receptor, se hace explícito incluso en aquellos poetas que encierran con seis llaves a los preceptistas clásicos. Entre las herramientas retóricas de que dispone el poeta para conmover al oyente, se incluyen juegos semánticos que se revelan en todo su esplendor cuando devienen sonido. Por ello, nacen en ese momento híbridos poético-musicales que exploran los géneros y los modos de expresión en sus distintas posibilidades, desde nuevas maneras de declamar la poesía como el *stile rappresentativo*, centrado en potenciar el significado mediante el sonido, hasta grandes géneros cantados o semi-cantados como la ópera o la zarzuela, pasando por la tradición del teatro del Siglo de Oro y la comedia nueva, que se hace eco de estas conquistas y que podemos fácilmente imaginar tanto en el canto como en la declamación de ciertos pasajes pasionales.

De acuerdo con los rétores clásicos el discurso ideal es capaz de «despertar el interés del oyente mediante la superación de lo usual» (Lausberg, 1976: 50), evitando el tedio y conmoviendo los ánimos de los receptores. El *audacior ornatus* de Luis de Góngora toma como punto de partida las habilidades lectoras propias de su tiempo y explora los canales abiertos a la experimentación poeticomusical para lograr transformar un soneto en una pequeña sortija sonora capaz de hacer exclamar agudos quejidos al más grave orador. Como en un embrujo de palabras, Góngora inmortalizó el pinchazo haciendo que todo lector que prestase su voz al soneto se convirtiera transitoriamente en la dama Clori.

OBRAS CITADAS

ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, vol. 2, Madrid, Gredos, 1985.

Aut. Véase *Diccionario de Autoridades*.

BALOGH, Joseph «Voces Paginarum», *Philologus*, 82, 1927, págs. 84-109.

BELTRÁN ALMERÍA, Luís, «Acerca del soneto de Góngora “De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler”», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 1, 2011, págs. 57-64.

BLANCHOT, Maurice, *Falsos pasos*, Valencia, Pre-Textos, 1977.

BLECUA, José Manuel, «Un soneto de Góngora», en Emilio Alarcos, Manuel Alvar *et al.*, *El comentario de textos*, I, Madrid, Castalia, 1973, págs. 52-61.

CACCINI, Giulio, *Prefazione a l'Euridice*, en Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, Fratelli Bocca, 1903, págs. 50-52.

- CASCALES, Francisco, *Cartas filológicas*, Madrid, por don Antonio de Sancha, 1779.
- , *Tablas poéticas*, Madrid, por don Antonio de Sancha, 1779.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, ed., Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1985.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético*, en *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES*, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.
- DRAE*. Véase Real Academia Española.
- FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos, *Criptografía. Historia de la escritura cifrada*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- GÓNGORA, Luis de, *Poesía selecta*, ed. de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, II, Madrid, Gredos, 1976.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2015.
- PROAZA, Alonso de, «Al lector» en Fernando de Rojas (y «antiguo autor») *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Paloma Díaz-Mas, Francisco J. Lobera, Carlos Mota, Francisco Rico, Íñigo Ruiz Arzálluz y Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 2000, págs. 351-354.
- QUILIS, Antonio, *Principios de fonología y fonética españolas*, Madrid, Arco Libros, 2010.
- QUILIS, Antonio y Manuel ESGUEVA, «Realización de los fonemas vocálicos españoles en posición fonética normal», en *Estudios de fonética I*, ed. de Manuel Esgueva y Margarita Cantarero, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, págs. 137-252.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Instituciones Oratorias*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Librería de la viuda de Hernando, 1887.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 2001.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Obras de don Luis de Góngora comentadas*, t. 2, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Laso, 1644.

SMITH, Marc Kelly y KRAYNAK, Joe, *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*, Naperville, Sourcebooks, 2009.

Tesoro. Véase COVARRUBIAS HOROZCO.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontañiana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC / Universidad de Extremadura, 1992.