

LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN LOS ROMANCES AMOROSOS DE
GÓNGORA Y QUEVEDO¹

NONVERBAL COMMUNICATION IN GÓNGORA AND QUEVEDO'S ROMANCES

LAURA CASTRO ÁLVAREZ

Universidade de Santiago de Compostela

laura.castro.alvarez@rai.usc.es

Resumen: La representación literaria de la comunicación no verbal ha sido objeto de estudio desde finales del siglo xx. Distintos críticos han puesto el foco en textos escritos durante una de las etapas más prolíficas de la literatura española: el Siglo de Oro. Sin embargo, la poesía ha sido uno de los géneros que menor atención ha recibido en este tipo de trabajos, en los que el teatro ha tenido un lugar destacado por su propia naturaleza. El presente artículo se centrará en la poesía aurisecular. El objetivo principal es comparar la representación de distintos aspectos de la comunicación no verbal en textos de diferentes autores. En concreto, el *corpus* seleccionado está formado por los romances amorosos de dos de los poetas más destacados de la época: Luis de Góngora (1561-1627) y Francisco de Quevedo (1580-1645). En estas composiciones, que ambos cultivaron de forma prolífica, se observan interacciones verbales y no verbales entre los protagonistas que en otras formas métricas, como el soneto, son escasas o incluso inexistentes. Esto justifica la elección del *corpus* objeto de estudio para un trabajo de estas características. El análisis se dividirá en tres partes, que se corresponden con tres de las principales disciplinas que abordan la comunicación no verbal: la paralingüística, la kinésica y la proxémica. Además, se abordarán aspectos como el léxico, los recursos retóricos y los principales tópicos. Para ello, se emplearán distintas disciplinas de los estudios literarios, desde la hermenéutica a la retórica, entre otras. Paralelamente, se apuntarán las

1 Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Góngora y Quevedo ante la poesía amorosa», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado con una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU21/01541) del Ministerio de Universidades. Es también resultado de los proyectos vigentes del Grupo de Investigación Francisco de Quevedo (GI-1373) de la Universidad de Santiago de Compostela: «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (PID2021-123440NB-I00), del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y «Consolidación e estructuración 2024 GPC GI-1373-O século de Quevedo: prosa e poesía lírica. EDIQUÉ» (ED431B2024/15), del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia.

principales fuentes literarias de las que beben estos autores: la tradición grecolatina, el amor cortés, el petrarquismo y el neoplatonismo renacentista. De esta forma, se obtendrá una perspectiva general de las interacciones entre los amantes y amadas literarias que protagonizan estas composiciones. Los datos resultantes se unirán a todos los trabajos anteriores que se han dedicado a comparar los versos gongorinos y quevedescos desde otras perspectivas.

Palabras clave: Góngora; Quevedo; comunicación no verbal; romances amorosos.

Abstract: The nonverbal communication's literary representation has been a subject of study since the end of the twentieth century. Various critics have focused on texts written throughout one of the most prolific periods of Spanish literature: the Spanish Golden Age. However, poetry has been one of the genres that has received the least attention in this type of work, in which theatre has had a prominent place given its nature. The present article will focus on the Spanish Golden Age's poetry. The main point is to compare nonverbal communication's representation in various authors' texts. In particular, the selected *corpus* is composed of *romances* written by two of the most distinguished poets of the period: Luis de Góngora (1561-1627) and Francisco de Quevedo (1580-1645). In these compositions, which both cultivated productively, there are verbal and nonverbal interactions between protagonists that in other metric forms, such as the sonnet, are scarce or even non-existent. This fact justifies choosing that *corpus* for a work of these characteristics. The article will be divided into three sections, which correspond to three of the main disciplines of nonverbal communication: paralinguistic, kinesics and proxemics. Moreover, the analysis will include aspects such as vocabulary, rhetorical devices and topics. To that end, I will employ different disciplines of literary studies, from hermeneutics to rhetoric, among others. At the same time, I will point out the main literary sources of these authors: the Greco-Latin tradition, courtly love, Petrarchism and Renaissance Neoplatonism. In this way, the result will be a general perspective of the interactions between the literary lovers who star in these compositions. It will be added to all previous works that have been dedicated to comparing Góngora and Quevedo's verses from other perspectives.

Keywords: Góngora; Quevedo; nonverbal communication; *romances*.

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

En el presente trabajo se propone un análisis de la representación de la comunicación no verbal entre los protagonistas de los romances amorosos de Luis de Góngora (1561-1627) y Francisco de Quevedo (1580-1645), dos de los autores más representativos del Siglo de Oro. El análisis se centrará en tres aspectos fundamentales de la comunicación no verbal estudiados por tres disciplinas distintas: la paralingüística, la kinésica y la proxémica. Los poemas analizados se citarán por las ediciones de Carreño (2000) y Rey y Alonso (2021), correspondientemente.

Desde la Antigüedad grecolatina se ha teorizado sobre la retórica, atendiendo a cinco dimensiones complementarias: la *inventio*, la *elocutio*, la *dispositio*, la *memoria* y la *actio*. Los tratados auriseculares beben principalmente de esta tradición²:

La división inicial en voz y gesto proviene, en última instancia, de las obras clásicas, a donde se remontan también los datos que aportan para la formación y uso de ambos. Y aunque en pocas ocasiones la minuciosidad es tal como la vemos en Quintiliano, referente clásico por excelencia; sin embargo, sí que se rastrea la presencia del texto de este autor y de los otros dos autores latinos (el autor de la *Rhetorica ad Herennium* y Cicerón) al enumerar las cualidades de la pronunciación (*emendata, apta, dilucida, ornata*) o al hacer un repaso por la manera más eficaz de utilizar la cabeza, los brazos, las manos, etc. (Díez, 2016, pp. 23-24).

Desde la segunda mitad del siglo xx, se ha desarrollado el estudio de la comunicación no verbal, término que aparecería por primera vez “en el libro del psiquiatra Jürgen Ruesch y el fotógrafo Weldon Kees *Comunicación no verbal: notas sobre la percepción visual en las relaciones humanas*”, de acuerdo con Pereiro (2019, p. 6)³. La representación literaria de la comunicación no verbal ha sido analizada por autores como Holoka (1992), Lateiner (1996), Korte (1997), Poyatos (1998), Flores (2004) o Sáez (2016). Por otra parte, Birdwhistell (1952), Trager (1958) y Hall (1959) fundan las principales disciplinas ya señaladas: la kinésica, la paralingüística y la proxémica, correspondientemente. Las dos primeras ponen el foco en sendos constituyentes de lo que Poyatos (1994, vol. 1, p. 130) denominaría “la triple estructura básica de la comunicación”: el lenguaje hablado entendido como “un continuo verbal-paralingüístico-kinésico formado por sonidos y silencios y por movimientos y posiciones estáticas”. Esta concepción no se aleja demasiado de la definición de la *actio* que se encuentra en los tratados clásicos y auriseculares.

2 Los principales tratadistas clásicos fueron Aristóteles (*Ars Rhetorica*), Marco Tulio Cicerón (*De oratore*) y Marco Fabio Quintiliano (*Institutio oratoria*). Entre los tratados auriseculares pueden citarse los siguientes: *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* (1515), de Elio Antonio Nebrija; *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* (1565), de Cipriano Suárez; y *Jardín de la elocuencia, flores que ofrece la retórica a los oradores, poetas y políticos* (1677), de José Antonio de Herrera.

3 Véanse Mehrabian (1972), Knapp (1982), Poyatos (1994) o Davis (2000) sobre la comunicación no verbal.

2. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

2.1. *La paralingüística*

El término “paralenguaje” alude a las “cualidades no verbales y modificadores de la voz y sonidos y silencios independientes con que apoyamos o contradecemos las estructuras verbales y kinésicas simultáneas o alternantes” (Poyatos, 1994, vol. 1, p. 137). Entre las categorías paralingüísticas destacan las que Poyatos (1994, vol. 2, pp. 87-142) ha denominado “diferenciadores”: el llanto, el suspiro, el grito, el jadeo y la risa, entre otros. Trager (1958, p. 276) ya había definido la risa y el llanto como “vocal characterizers”.

El llanto es el medio de expresión del sufrimiento masculino por antonomasia en la lírica del período. En palabras de Egido (1986, p. 96), “la retórica de las lágrimas, sustituto de la lengua y delatora de las causas del silencio, se mostró como uno de los motivos más ampliamente glosados por los poetas del Siglo de Oro”. Góngora describe el llanto masculino como complemento del canto en los romances “En tanto que mis vacas” y “Minguilla la siempre bella”. En cambio, el llanto sustituiría a cualquier otra expresión verbal o no verbal en la composición “En lágrimas salgan mudos”, respetando la máxima del silencio heredada del amor cortés:

En lágrimas salgan mudos
afectos, que hasta hoy
ni aun en suspiros el alma
al aire se los fió (vv. 1-4).

Góngora selecciona determinados adjetivos que acompañan al sustantivo “lágrima”, enfatizando el sufrimiento: “amargas” (“Entre los sueltos caballos”, v. 20; y “La desgracia del forzado”, v. 20) y “cansadas” (“En el caudaloso río”, v. 48). Las “lágrimas cansadas” (“En el caudaloso río”, v. 48) representarían por sinécdoque la fatiga del amante que las vierte al mar.

Por otra parte, Góngora representa el llanto femenino en algunos de sus romances con metáforas petrarquistas como el cristal (“¿No me bastaba el peligro”, v. 48) y las perlas (“Amarrado al duro banco”, v. 24; y “Las flores del romero”, v. 24). Ya en la tradición italiana, “efecto de los sentimientos y emociones, los ojos de la dama petrarquista, multiforme en sus estados psíquicos, se

llenarán también de lágrimas, sin llegar al llanto, a lo extremadamente expresivo” (Manero, 1982, p. 28). Las protagonistas de los romances “Lloraba la niña”, “La más bella niña”, “Servía en Orán al rey” y “Aquel rayo de la guerra” lamentan la partida de su amado, tópico habitual en las cantigas de amigo gallego-portuguesas. Por ejemplo, una colectividad anónima de mujeres lamenta el destierro del protagonista masculino de “Aquel rayo de la guerra”. Se incide en la oposición entre el funesto presente, en el que lágrimas “[...] vierten ahora” (v. 77); y el grato pasado, en el que lo hacían con “aguas de olor [...]” (v. 80). La llorosa protagonista femenina también se mesa los cabellos, elemento kinésico que subraya su dolor:

La bellísima Balaja,
que llorosa en su aposento
las sinrazones del rey
le pagaban sus cabellos (vv. 81-84).

Quevedo también describe el llanto y el canto masculino en el romance “Mirando cómo Pisuerga”. En cambio, el sufrimiento del protagonista de “Esforzose pobre luz” se acentúa porque no puede llorar, ya que su llanto acrecentaría el nivel del agua en el que se está ahogando: “si llora, crece su muerte, / que aun no le dejan que llore” (vv. 25-26). De forma similar a algunas composiciones gongorinas, ciertos recursos léxicos y retóricos inciden en el sufrimiento del amante quevedesco: la expresión “mares de lágrimas [...]” (“Muérome yo de Francisca”, v. 36)⁴; o los quiasmos “en las fuentes los ojos / y en los ojos las fuentes” (“A la sombra de un risco”, vv. 31-32) y “en el agua entrambos ojos, / y entrambos ojos agua” (“Mirando cómo Pisuerga”, vv. 9-10).

El suspiro acompaña también la expresión del sufrimiento amoroso, en la línea del amor cortés. En algunos casos, se asimila metafóricamente con el fuego amoroso, elemento tópico de la tradición. Góngora emplea el adjetivo “ardientes” (“Entre los sueltos caballos”, v. 19); y los verbos “ardiendo” (“La desgracia del forzado”, v. 48) y “abraso” (“Ave del plumaje negro”, v. 36). El verbo “lanzar”, “arrojar y despedir alguna cosa con ímpetu y violencia” (*Autoridades*), es empleado con el sentido de “suspirar” en “Entre los sueltos caballos” (v. 19),

4 *Mar*: “significa también abundancia y copia excesiva de alguna cosa: como mar de riquezas, de piedades, etc.” (*Autoridades*).

“En el caudaloso río” (v. 6) y “Sin Leda y sin esperanza” (v. 32). Al describir el suspiro masculino como un lanzamiento se incidiría quizás en su potencia y, en consecuencia, en la inmensidad del dolor del emisor. El italiano Torquato Tasso otorga a los suspiros el papel de mensajeros en su poema “O ne l’amor che mes-ci”. De forma similar, el protagonista del gongorino “La desgracia del forzado” apela a su propio suspiro, igual que el del romance “En el caudaloso río”, como la única parte de sí mismo que puede volver a su patria junto a su esposa:

»Y tú, mi dulce suspiro,
rompe los aires ardiendo,
visita a mi esposa bella,
y en el mar de Argel te espero” (vv. 47-50).

En esta composición la comunicación no verbal es hipotética, pues forma parte de las elucubraciones del amante; y unidireccional, ya que no se presenta la posible respuesta de la amada. En cambio, el suspiro del protagonista de “Minguilla la siempre bella” se materializa, aunque escueto y confuso; y recibe una réplica kinésica, el movimiento ocular de la amada:

Sus zafiros celestiales
volvió a un suspiro tan solo,
como breve de cobarde,
como indistinto de ronco (vv. 29-32).

Por otra parte, Góngora se refiere en “Amarrado al duro banco” a “las lágrimas y suspiros” (v. 19) con los que la esposa del protagonista ausente expresa su sufrimiento. De forma similar, la despedida de los protagonistas de “Servía en Orán al rey” es acompañada por las “[...] lágrimas y suspiros” (v. 27) de la amada.

Quevedo también emplea léxico ígneo para representar los suspiros del amante: los sustantivos “volcanes” (“Esforzose pobre luz”, v. 39) y “fuego” (“Ausente y desesperado”, v. 7); y el verbo “enciende” (“Muérome yo de Francisca”, v. 24). Sin embargo, la protagonista femenina de “Esforzose pobre luz” no puede suspirar, pues hacerlo aumentaría las circunstancias adversas contra las que lucha su amante para llegar hasta ella: “si ella suspira, le aumenta / vientos que le descomponen” (vv. 27-28). Los suspiros y las lágrimas masculinos tienen un hipotético papel de mensajeros en “Si en suspiros por el aire”. La amada

podría conocer el sufrimiento del amante por los suspiros que lanza al aire y las lágrimas que vierte en el mar:

Si en suspiros por el aire,
si en deseos por el fuego,
si en lágrimas por el mar
diere con vos mi tormento (vv. 1-4).

La voz poética gongorina también caracteriza explícitamente el tono de las voces de algunos personajes masculinos (*v.gr.* “lo dulce de la voz” [“Sobre unas altas rocas”, v. 16]) y femeninos (*v.gr.* “las tristes piadosas voces” [“En un pastoral albergue”, v. 50]). En otros casos, son los propios emisores los que describen el tono de su discurso (*v.gr.* “mi voz süave” [“La cítara que pendiente”, v. 63]; “muy tristes endechas” [“Lloraba la niña”, v. 37]). Además, Góngora incluye otros diferenciadores no representados en los romances quevedescos: el grito, el jadeo y la risa.

La referencia al volumen se incluye en intervenciones de personajes masculinos, igual que en el poema petrarquescos “Ben mi credea passar mio tempo omai”. Los amantes alzan la voz como muestra de impaciencia ante la ausencia de la amada: “en altas voces la llama” (“Las redes sobre el arena”, v. 10); “[...] cuántas voces // [...] // vaqueros las dan [...]” (“¡Cuántos silbos, cuántas voces”, vv. 1 y 5). En este último, los personajes también emiten “silbos” (v. 1).

La representación del jadeo masculino se encuentra en “Los montes que el pie se lavan”. En plena persecución de su amada, se dirige a ella respirando con dificultad a causa del esfuerzo físico que está realizando, otorgando mayor verosimilitud a la escena:

“¡Oh cobarde hermosura!”
—dice el garzón sin aliento—,
“no huyas de un hombre más
que sabes huir del tiempo” (vv. 49-52).

En cambio, Góngora solo describe la risa de personajes femeninos⁵. La protagonista de “Las redes sobre el arena” responde a su amante “llena de risa

5 Muñiz (2014, pp. 179-183) ha analizado la descripción metafórica de la risa femenina en la

[...]” (v. 57). De esta forma, la comunicación no verbal refuerza la intención malévola de las palabras del personaje femenino. De forma similar, la protagonista de “Famosos son en las armas” es interpelada por una cautiva “risueña [...] / y aun maliciosa también” (vv. 71-72).

Como ya se ha señalado, la paralingüística estudia también los silencios. En ciertos romances gongorinos se alude al mutismo de la amada ante las palabras o acciones de otros personajes. El silencio de la protagonista de “Aquel rayo de la guerra” expresa vivamente su sufrimiento ante la partida de su amante: “y enmudecida le dijo, / dando voces con silencio” (vv. 87-88). En otros casos, su réplica verbal es sustituida por un signo dérmico: el rubor. Por ejemplo, la protagonista de “Apeose el caballero” se sonroja ante las palabras de su amante, mostrando su vergüenza: “llegó el galán a la niña, / que en un bello rosicler / convirtió el color rosado” (vv. 57-59). El rostro del protagonista masculino de “Minguilla la siempre bella” se vuelve “del color de la violeta” (v. 21) mientras solicita “en la villana divina / el afecto más ocioso” (vv. 23-24), mostrando sus sentimientos⁶. Posteriormente, el semblante de la amada cambia de color ante las distintas acciones que él lleva a cabo en un espectáculo taurino: “[...] palor hermoso / la púrpura robó a Menga / y le restituyó el robo” (vv. 50-52). La voz poética incide en los cambios en el rostro de la amada y en sus causas:

Cambiar le hicieron semblante,
mas guardándole el decoro,
en los peligros, el miedo,
en las victorias, el gozo (vv. 53-56).

En suma, la comunicación paralingüística entre los amantes es más rica y variada en el *corpus* gongorino que en el quevedesco. Góngora incluye una mayor variedad de diferenciadores en la descripción de la comunicación no verbal masculina y representa el llanto, el suspiro, la risa y el silencio de algunas protagonistas femeninas. De esta forma, se muestra de forma explícita que el amante no es el único personaje que sufre por amor en los romances gongorinos, ya que

lírica aurisecular.

6 Por ejemplo, en el poema I,4 de los *Amores* de Ovidio, se alude a la expresividad del rostro masculino: “mira en mí los gestos de mi rostro expresivo, y tú misma / recibe y devuelve las subrepticias señas. / Sin voz y con mis cejas formularé expresivas palabras: / leerás palabras con dedo y con vino escritas” (*Amores*, trad. J. Quiñones Melgoza, p. 6, vv. 17-20).

algunas damas lamentan la ausencia de su amado. De forma paralela, otras se muestran risueñas ante el sufrimiento del amante. En cambio, Quevedo incide mayoritariamente en el lamento masculino, otorgando un papel fundamental al llanto y al suspiro.

2.2. *La kinésica*

La kinésica es definida por Poyatos (1994, vol. 1, p. 139) como

los movimientos y posiciones de base psicomuscular conscientes o inconscientes, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, audiovisual y táctil o cinestésica que, aislados o combinados con la estructura lingüística y paralingüística y con otros sistemas somáticos y objetuales, poseen valor comunicativo intencionado o no.

En palabras de Davis (2000, p. 90), “el comportamiento ocular es tal vez la forma más sutil del lenguaje corporal”. El papel preponderante de la mirada en la literatura amorosa se remonta a la Antigüedad clásica. Holoka (1992, p. 245) afirma que “in Latin literature, the topos *oculi sunt in amore duces* in love elegy (especially Propertius and Ovid) might be reconsidered on the basis of studies of the role of gaze, eye contact, and pupil dilation in human interactions”⁷. En el neoplatonismo renacentista, Marsilio Ficino incidirá de nuevo en la importancia de los ojos en el proceso de enamoramiento:

Los mortales son fascinados sobre todo cuando al mirarse con mucha frecuencia, dirigiendo su mirada fijamente a la mirada de los otros, unen sus luces y, desgraciados, se impregnan de un largo amor. Ciertamente, como dice Museo, el ojo es toda la causa y el origen de esta enfermedad (*De amore: comentario a El banquete de Platón*, trad. R. de la Villa Ardura, p. 215).

Góngora representa la mirada del amante hacia la amada en romances como “Apeose el caballero”, “Entre los sueltos caballos”, “Las aguas de Carrión”, “Servía en Orán al rey” y “Los rayos le cuenta al sol”. En algunos casos, el protagonista focaliza la mirada en una parte concreta de la anatomía femenina como su frente o sus ojos: “manteniendo él, pues, los ojos / de lilios, que dulces nacen / en la frente de Amarilis” (“La cítara que pendiente”, vv. 37-39); “en dos lucientes estrellas, / y estrellas de rayos negros, / dividido he visto el sol” (“En dos lucientes estrellas”, vv. 1-3). La comunicación no verbal explícita es posible a

7 Por ejemplo, Propertio, en la elegía II,15 afirma: “si no sabes, los ojos son los guías en el amor” (*Elegías*, trad. A. Ramírez de Verger, p. 140, v. 12).

través de la mirada en el romance “Aquel rayo de la guerra”. El amante responde a las palabras de despedida de su amada “[...] con el mirar [...]” (v. 93). Una vez finalizado su discurso, reproducido en el poema en estilo directo, el protagonista sigue su camino hacia el destierro, “los ojos atrás volviendo / cien mil veces [...]” (vv. 98-99). La mirada hiperbólicamente repetida podría subrayar el esfuerzo que supone para él dejar atrás su tierra y a su amada, pues sigue aferrándose a ellas con sus ojos. De forma similar, el protagonista de “Las redes sobre el arena” invoca a su amada “buscándola con los ojos” (v. 9). Ella misma percibe que “con atención la miraba” (v. 54).

La mirada de las protagonistas femeninas también es representada en algunas composiciones gongorinas. Generalmente, se trata de un gesto desdeñoso y amenazante para el sujeto observado: el amante. Como señala Manero (1992, p. 26),

es lo más frecuente que, renovando y fijando viejos modelos trovadorescos, Petrarca y el petrarquismo posterior describa este proceso y proyección de mirar a través de la tópica imagen renovada de las flechas, que no son las que lanza Cupido, sino los destellos de los ojos, eróticamente hirientes, de la dama bella y cruel con blanco en el corazón del poeta que mira, e ilustrando así el tema tan grato y tan tópico a la poesía cancioneril y petrarquista de los ojos y el corazón como vía de los gozos y daños amorosos.

Góngora señala el peligro de los ojos femeninos en composiciones como “Las tres auroras que el Tajo”, “En dos lucientes estrellas”, “Al campo salió, el estío”, “¡Cuántos silbos, cuántas voces”, “Por las faldas del Atlante” o “Frescos airecillos”. La protagonista de “Los montes que el pie se lavan” responde a la invocación del amante que la persigue “volviendo los ojos ella / por flecharle más el pecho” (vv. 53-54). El mismo movimiento ocular que en “Aquel rayo de la guerra” indica la tristeza masculina por el destierro, en este caso simbolizaría la ira de la dama ante las palabras de su amante. A continuación, molesta por escucharle, “acusa al aire, con ceño” (v. 56). De forma similar, la protagonista de “En el caudaloso río” mira a su amante “[...] sin tener mancilla” (vv. 9, 19 y 29), es decir, sin compasión⁸. En otros casos, el desdén de la amada se manifiesta a través de sus ojos, que lanzan “[...] saetas, / y tanto más ponzoñosas, / cuanto es más desdén que hierba” (“Las aguas de Carrión”, vv. 26-28); o “[...] un arpón de desdén” (“Famosos son en las armas”, v. 14).

⁸ *Mancilla*: “se toma también por compasión y lástima. Y así se dice *no tener mancilla*” (*Autoridades*).

La mirada femenina es engañosa en el romance “¿No me bastaba el peligro”. Se utilizan dos expresiones para describirla: “[...] está su mayor ponzoña / en su más dulce mirar” (vv. 19-20); y sus ojos “[...] tremolan / traidoras señas de paz” (vv. 35-36). La caracterización negativa se coloca en primer lugar en ambos oxímoron: “ponzoña” y “traidoras”, respectivamente. A continuación, se añaden sendas alusiones a la falsa apariencia amable de la protagonista y de sus ojos: “dulce mirar” y “señas de paz”, en el mismo orden. En otros dos romances se encuentran caracterizaciones antitéticas de los ojos femeninos: “dos penetrantes arpones, / que son los ojos süaves” (“Criábase el Albanés”, vv. 29-30); y “la que dulcemente abrevia / en los orbes de sus ojos, / soles con flechas de luz” (“Minguilla la siempre bella”, vv. 5-7).

Por otra parte, Góngora describe la dimensión afable de la mirada femenina en algunos casos. Por ejemplo, los ojos de la protagonista de “Minguilla la siempre bella” son representados como “[...] zafiros celestiales” (v. 29) que ella “volvió a un suspiro tan solo” (v. 30). Como ya se había señalado, la comunicación no verbal es bidireccional en esta composición: el amante utiliza un elemento paralingüístico, el suspiro; y ella responde con uno kinésico, su “[...] mirar no sordo” (v. 28). De forma similar, la protagonista de “Apeose el caballero” responde al saludo del amante con sus ojos: “dulce lo miró, y cortés” (v. 64).

Quevedo también representa la mirada masculina hacia la amada: en la realidad, en “A la feria va Floris”; o en sueños, en “No pueden los sueños, Floris”. En otros casos, el amante mira específicamente otras partes de la amada a través de verbos que aportan originalidad por su valor metafórico e inciden en la belleza de la amada. Por ejemplo, el protagonista de “Después que te conocí” pone el foco visual en el pelo y la boca de la dama. El primero es dorado como el oro, por lo que “[...] yo enriquezco la vista” (v. 16) al mirarlo. Los dientes son blancos como perlas, así que “las pesco yo en una boca” (v. 20). De forma similar, el protagonista de “Muérome yo de Francisca” bebe “[...] con la vista / en labios, coral y perlas” (vv. 41-42). La expresión “por beber yo con la vista” es la “destrucción de la frase coloquial “comer con los ojos”, en correspondencia con la *sed* (v. 34) y la *hidropesía* (v. 33) mencionadas”, de acuerdo con Rey y Alonso (2011, p. 305).

La mirada femenina tiene mayoritariamente una connotación negativa en romances quevedescos como “La belleza de aventuras”, “A la feria va Floris”,

“Tiempo que todo lo mudas”, “Muérome yo de Francisca” y “A ser sol al mismo sol”. En este último, la dama “[...] con breves firmamentos / más amenaza que mira” (vv. 11-12). La sustitución explícita del verbo “mirar” por “amenazar” subraya la agresividad de la mirada de la protagonista.

Góngora también incluye en sus romances amorosos distintos objetos que acompañan a los movimientos de los personajes masculinos y femeninos. En primer lugar, algunos de ellos tocan ciertos instrumentos musicales, que complementan su lamento, en romances como “¿Callaré la pena mía”, “Ave del plumaje negro”, “A la fuente va del Olmo”, “Por las faldas del Atlante”, “Minguilla la siempre bella”, “Apeose el caballero” y “La cítara que pendiente”. Por ejemplo, se describe explícitamente cómo el amante toca un instrumento en “A la fuente va del Olmo”. Aunque no se especifica de cuál se trata, sí se señala que se hace sonar con un plectro, por lo que cabría deducir que se trata de una lira o una cítara. La lira es habitualmente asociada con Orfeo, modelo mitológico de amante que se lamenta al son de su instrumento. Antes de reproducir su canto en estilo directo, se aclara que el emisor trata de desmentir la rabia que le ha originado la venganza de una de sus amadas:

Él, desmintiendo su rabia,
al plectro hizo morder
las cuerdas de su instrumento,
y cantando esto se fue (vv. 83-86).

En segundo lugar, algunos protagonistas masculinos de los romances gongorinos acompañan su lamento con el sonido de sus remos. Por ejemplo, el pescador-amante invoca a su amada “[...] al son de los remos, / que gimen cuando él se queja” (“Las aguas de Carrión”, vv. 33-34); y el forzado-amante “se quejaba, al ronco son / del remo y de la cadena” (“Amarrado al duro banco”, vv. 7-8). En la composición “Contando estaban sus rayos”, la voz poética formula una hipótesis sobre la simbología del movimiento de los remos del pescador-amante:

Con un remo y otro, creo
(ondas terminando y tierra),
que su fe escribe en el agua,
que su fe escribe en la arena (vv. 19-22).

La vestimenta masculina se emplea como elemento de comunicación no verbal en “Aquel rayo de la guerra”. El protagonista parte al destierro “con animoso desnudo” (v. 70), vistiendo prendas con unos colores determinados, además de otros complementos simbólicos. El blanco simboliza su inocencia, mientras que el negro muestra su duelo por tener que separarse de su amada:

Sobre una marlota negra
un blanco albornoz se ha puesto,
por vestirse las colores
de su inocencia y su duelo (vv. 49-52).

Las damas ofrecen dádivas a sus amantes en algunos romances gongorinos en señal de correspondencia amorosa. Por ejemplo, la protagonista de “Aquel rayo de la guerra” entrega unas flores a su amado, que causan la envidia del rey (vv. 29-32). Como ya se ha señalado, en este poema la amada se mesa los cabellos en señal de dolor (v. 84). En el poema “A la fuente va del Olmo”, una de las protagonistas utiliza sus manos para recibir con gestos a otra, enamorada del mismo hombre. Así, se apunta que Quiteria “[...] la recibió con señas” (v. 33). Es la segunda, Inés, la que entrega a uno de sus amantes “un listón [...] encarnado, / como Dios hizo un clavel” (vv. 77-78). En la línea del amor cortés, se trataría de un galardón como muestra de correspondencia amorosa. En este caso, la intencionalidad es doble, según se expone en el poema:

Por vengarse del ingrato
favor le hizo, y merced
del que a Bras será listón,
y a Miguelillo cordel (vv. 79-82).

De igual forma que el silencio se incluye en el paralenguaje, en la kinésica resulta relevante la quietud. El protagonista del romance gongorino “Contando estaban sus rayos” ve aparecer a su amada, que entona un canto dirigido a Amor. Ante esta escena, el amante escucha de forma pasiva, “[...] con quietud” (v. 72). De esta forma, se indicaría la calma que la presencia de la amada produce en él, que se lamentaba llorando durante la ausencia de ella.

En resumen, la mirada es el elemento kinésico con mayor representación en los romances gongorinos y quevedescos. Aunque ambos describen tanto la mirada masculina como la femenina, Góngora añade dos matices. En

cuanto a la primera, el amante responde con sus ojos a su amada, en lugar de limitarse a admirar su belleza. En relación con la segunda, la mirada femenina es representada como amenazante o engañosa, pero también como señal de una posible correspondencia amorosa en algunos casos. Además, Góngora introduce otros elementos como instrumentos musicales o remos que acompañan y subrayan el lamento del amante o de la amada. Las distintas relaciones entre los amantes se caracterizan a través de varios elementos kinésicos: el color de la vestimenta del amante simboliza el dolor por la separación de una amada que le corresponde; las ofrendas femeninas representan la correspondencia amorosa; y la quietud masculina ante la presencia de su amada muestra el éxtasis que ella produce en él. En cambio, Quevedo solo representa la mirada masculina como medio de enaltecimiento de la belleza femenina. Los ojos de la amada quevedesca son en todos los casos origen del sufrimiento del amante.

2.3. *La proxémica*

La proxémica es, en palabras de Hall (1968, p. 83), “the study of man’s perception and use of space”. La cercanía explícita entre los amantes es representada en algunos de los romances amorosos gongorinos y quevedescos, aunque de distintas formas. Se trataría de lo que Hall (1993, p. 143) denominó “distancia íntima”.

Góngora representa en algunos casos el contacto físico entre los amantes, transgrediendo las ideas heredadas del amor cortés: el protagonista de “Apeose el caballero” toma la mano de su amada para sellar su compromiso simbólicamente con una sortija, “[...] un rubí / que le prenda el corazón / en su dedo de marfil” (vv. 94-96); y la protagonista de “En un pastoral albergue” toca con sus manos el rostro masculino (vv. 21-24). El abrazo entre los amantes se representa en los romances “En un pastoral albergue” (v. 127) y “Servía en Orán al rey” (v. 18). La protagonista femenina de este último rodea a su amante nuevamente con sus manos cuando se despiden, intentando retenerle:

Del cuello pendiente ella,
viéndole tomar la espada,
con lágrimas y suspiros
le dice aquestas palabras (vv. 25-28).

En cambio, Quevedo solo representa el contacto físico entre los amantes en sueños, tópico de la elegía latina que cultivaron algunos autores italianos.

El protagonista de “No pueden los sueños, Floris” afirma que ha soñado “que estabas entre mis brazos” (v. 13). A continuación, describe “lo que tocaron mis manos” (v. 27) e, incluso, su “[...] boca” (v. 37). Esta última recorre todo el cuerpo de la dama:

De beso en beso me vine,
tomándote la medida,
desde la planta al cabello,
por rematar en las Indias (vv. 49-52).

Góngora representa de forma recurrente el movimiento de los amantes, que se acercan o se alejan. El protagonista masculino trata de aproximarse a su amada en poemas como “Famosos son en las armas”, “A la fuente va del Olmo”, “Minguilla la siempre bella”, “Los montes que el pie se lavan” y “En el caudaloso río”. El protagonista de este último se acerca velozmente a la orilla, donde se encuentra su amada: “para apresurarlo, arma / de otros remos la barquilla, / y el corazón de otras alas” (vv. 32-34). Como precaución, mantiene la suficiente distancia para que ella pueda escucharlo, pero sin ahuyentarla:

Porque la ninfa no huya
no llega más que a distancia,
de donde tan solamente
escuche aquesto que canta (vv. 35-38).

La protagonista femenina se acerca o se aleja del amante en otros casos. El personaje masculino es “salteado” por una dama en “Las aguas de Carrión” (v. 23) y “Ojos eran, fugitivos” (v. 65). El verbo “saltar” “por alusión significa sorprender los sentidos, potencias o afectos con poderoso y eficaz impulso” (*Auto-ridades*). De esta forma, se subraya el asombro del amante ante su llegada. La fuga de la amada es representada en composiciones como “Los montes que el pie se lavan” y “Sobre unas altas rocas”. La protagonista de “Las redes sobre el arena” huye de forma violenta, provocando también la partida del pescador-amante:

Corriendo por la ribera,
colérica, acelerada,
a su albergue se volvió,
y el pescador a su barca (vv. 61-64).

Por el contrario, Quevedo apenas alude al acercamiento o alejamiento de los amantes. El protagonista de “Esforzose pobre luz” trata sin éxito de llegar a nado hasta su amada. Metafóricamente, él se atreve a “[...] ser bajel [...]” (v. 7), es decir, una “embarcación grande con todos sus árboles y aparejos correspondientes a navío, por ser lo mismo que cualquier nave que anda por los mares” (*Autoridades*). El protagonista de “Ausente y desesperado” expresa el temor que le produce regresar junto a su amada, que prefiere tenerlo lejos: «y a pesar de mi bien, temo / el volver, por no enojarte» (vv. 21-22). De forma similar, en “A la sombra de un risco” se alude directamente a la distancia que ya separa a los amantes: “Floris ya está en la villa, / yo peno en Guadalerce”⁹. La distancia física adquiere un significado distinto en “Si en suspiros por el aire”, pues siguiendo la doctrina neoplatónica las almas no se separan:

Quien bien ama puede estar
apartado, mas no lejos,
que no se entiende en las almas
esto de la tierra en medio (vv. 33-36).

En definitiva, el análisis de los elementos proxémicos revela una representación distinta de la relación entre amante y amada en los romances gongorinos y quevedescos. Góngora describe en algunos poemas el contacto físico entre los amantes, señal de correspondencia amorosa. En otros casos, el acercamiento cauteloso del amante a la amada o la recurrente representación de la huida de la segunda indican la actitud desdeñosa de ella. En cambio, Quevedo representa el deseo del protagonista masculino de tocar a su amada, solo posible en sus sueños. La constatación de la distancia física entre el amante y la amada incide de nuevo en el sufrimiento del primero y en la crueldad de la segunda.

3. CONCLUSIONES

La comunicación entre los personajes de los romances amorosos gongorinos y quevedescos incluye dos dimensiones complementarias: la verbal y la no verbal. El análisis de esta segunda ha permitido establecer algunas similitudes y, sobre

⁹ Rey y Alonso (2011, p. 331) señalan que Guadalerce “además de un río de Sevilla, designa un lugar situado en el camino de Toledo a Ciudad Real y conocido por su famosa venta, según la información recogida por Pero Juan Villuga en su *Repertorio de todos los caminos de España* (1546) y el correo Alonso de Meneses, en *Repertorio de caminos* (1576)”.

todo, importantes diferencias respecto a la comunicación que se establece entre los protagonistas de los poemas de ambos autores. Góngora incluye en sus romances una representación más variada de la comunicación no verbal: más diferenciadores y alusiones al silencio, en cuanto a la paralingüística; distintos movimientos relacionados con objetos y la descripción de la quietud, en la kinésica; y contacto físico real, así como abundantes referencias al movimiento, en la proxémica. En todos ellos resulta notable la descripción de la comunicación no verbal de personajes femeninos, lo que permite que los amantes interactúen entre ellos en algunos casos, incluso cuando no intercambian palabras. En cambio, Quevedo utiliza una menor variedad de recursos no verbales, incidiendo especialmente en el sufrimiento del amante: a través del llanto y los suspiros, en la paralingüística; de la mirada femenina amenazante, en la kinésica; o de la alusión explícita al sufrimiento que supone la separación de la amada, en la proxémica.

Estas diferencias entre los romances gongorinos y quevedescos en lo que respecta a la representación de la comunicación no verbal dan lugar a dos visiones distintas de las relaciones entre el amante y la amada literaria. Góngora enriquece la descripción de las interacciones entre los protagonistas, presentando varios modelos de amante y de amada. Mientras en unos casos se representa el sufrimiento del primero por el desdén de la segunda, en otros existe una correspondencia amorosa que se traduce en una mirada afable o contacto físico, por ejemplo. En cambio, Quevedo refuerza la idea de la no correspondencia amorosa, privilegiando aquellos elementos de comunicación no verbal que inciden en el sufrimiento del amante y en la crueldad de la amada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Birdwhistell, R. L. (1952). *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Department of State, Foreign Service Institute.
- Davis, F. (2000). *La comunicación no verbal* (L. Mourgluer, trad.). Alianza.
- Díez Coronado, M. A. (2016). *Persuadir sin palabras: la enseñanza de la comunicación no verbal en los siglos XVI y XVII*. Instituto de Estudios Riojanos.
- Egido, A. (1986). La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia. *Bulletin hispanique*, 88(1-2), 93-120. Doi:10.3406/hispa.1986.4578
- Ficino, M. (2001). *De amore: comentario a El banquete de Platón* (R. de la Villa Ardura, trad.). Tecnos.
- Flores de Tejada, E. (2004). Paralenguaje de los ojos en Esquilo. *Synthesis*, 11, 55-76.
- Góngora y Argote, L. de. (2000). *Romances* (A. Carreño, ed.). Cátedra.

- Hall, E. T. (1959). *The Silent Language*. Doubleday and Company.
- Hall, E. T. (1968). Proxemics. *Current Anthropology*, 9(2-3), 83-95. Doi:10.1086/200975
- Hall, E. T. (1993). *La Dimensión oculta* (F. Blanco, trad.). Siglo Veintiuno.
- Holoka, J. (1992). Nonverbal Communication in the Classics: Research Opportunities. En F. Poyatos Fuster (coord.). *Advances in Nonverbal Communication. Sociocultural, Clinical, Esthetic, and Literary Perspectives* (pp. 237-254). John Benjamins Publishing Company. Doi:10.1075/z.60.22hol
- Knapp, M. L. (1982). *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno* (M. A. Galmarini, trad.). Paidós.
- Korte, B. (1997). *Body language in literature*. University of Toronto Press. Doi:10.3138/9781442671492
- Lateiner, D. (1996). Nonverbal Behaviors in Ovid's Poetry, Primarily *Metamorphoses* 14. *The Classical Journal*, 91(3), 225-253.
- Manero Sorolla, M. P. (1982). "Relámpagos por risas": nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior a Quevedo. *Anuario de filología*, 8, 297-310.
- Manero Sorolla, M. P. (1992). La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68, 5-71.
- Mehrabian, A. (1972). *Nonverbal communication*. Aldine Transaction.
- Muñiz Muñiz, M. de las N. (2014). La *descriptio puellae*: tradición y reescritura. En C. Esteve i Mestre (ed.). *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento* (pp. 151-189). Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- Ovidio Nasón, P. (2018). *Amores* (J. Quiñones Melgoza, trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pereiro, J. C. (2019). Sin palabras: génesis y desarrollos de los estudios sobre la comunicación no verbal. *Question*, 1(64), 1-13. Doi:10.24215/16696581e205
- Poyatos Fuster, F. (1994). *La comunicación no verbal* (3 vols.). Istmo.
- Poyatos Fuster, F. (1998). El paralenguaje en el *Quijote*: inventario completo y bases para su estudio. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 7, 293-318. Doi:10.5944/signa.vol7.1998.32915
- Propercio, S. A. (1989). *Elegías* (A. Ramírez de Verger, trad.). Gredos.
- Quevedo, F. de. (2021). *Poesía completa* (A. Rey y M. J. Alonso Veloso, eds.). Castalia.
- Real Academia Española. (1726-1739). Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Imprenta de Francisco del Hierro. <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionario-de-autoridades>
- Rey, A. y Alonso Veloso, M. J. (eds.) (2011). *Poesía amorosa: (Erato, sección primera)*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Sáez Raposo, F. (2016). Proxemia y espacio dramático en el teatro pastoril del primer Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 22, 409-431. Doi:10.5565/rev/anuariolopedevega.152
- Trager, G. L. (1958). Paralanguage: A First Approximation. *Studies in Linguistics*, 13, 274-288.