

DARIA CASTALDO ENTRE *VISIO* E *INVENTIO*: METÁFORAS GONGORINAS EN EL CRUCE DE ANTIGUAS Y NUEVAS CIENCIAS

Sapienza Università di Roma

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre las relaciones que la poesía gongorina establece con las ciencias coevas, que procuran trazar los nuevos descubrimientos, tanto en campo geográfico como astronómico. Para ello, elige dos casos emblemáticos: la metáfora del océano/sierpe de cristal de la *Soledad primera* y la octava LXV del *Panegírico al Duque de Lerma*, que acoge una brillante metáfora astronómica. Estos lugares textuales brindan la fecunda oportunidad de apreciar cómo los procedimientos de metaforización de lo visible acuden a la vez a antiguos y nuevos saberes, asignando una importancia fundamental a la experiencia de la visión. Desde la perspectiva teórica de la metáfora viva, se analiza la cualidad científica de la imaginación de Góngora, mostrando su funcionamiento como poderoso instrumento heurístico para inventar nuevos mundos.

palabras clave: visión, metáfora viva, invención, ciencia, Góngora

Abstract

Between visio and inventio: Góngora's metaphors at the intersection of ancient and new sciences

This article reflects on the relationships between Góngora's poetry and the coeval sciences, which describe the new discoveries in the geographical and astronomical fields. To this aim, the paper presents two emblematic cases: the metaphor of the ocean/sierpe de cristal appearing in the Soledad primera and the 65th octave of the Panegírico al Duque de Lerma, which contains a brilliant astronomical metaphor. These textual places provide a fruitful opportunity to appreciate how the metaphorizing procedures of the visible simultaneously resort to ancient and new knowledge, assigning fundamental importance to the experience of vision. From the theoretical perspective of the living metaphor, the scientific quality of Góngora's imagination is analysed, showing its functioning as a powerful heuristic instrument to invent new worlds.

keywords: vision, living metaphor, invention, science, Góngora

*Ni luz ni tiniebla,
ni ojos ni mirada:
visión: la visión del alma*
Pedro Salinas

I. “C’est que déjà les signes (lisibles) ne sont plus à la ressemblance des êtres (visibles)”

En *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, a finales del siglo pasado, Francesco Orlando a la hora de trazar el paso del código literario barroco al de la Ilustración, reflexionaba sobre el “statuto della metafora –o meglio di tutta la famiglia di figure del linguaggio di cui la metafora è rappresentativa–” (Orlando 1997: 66), centrándose en el rechazo que le reservó la *nuova scienza*. Los principios de la racionalidad nueva, que se afirmaron progresivamente como resultado de la revolución científica, habían sustituido el principio de semejanza, fundamento ontológico de la metáfora, por el de la identidad, principio base del nuevo sistema epistemológico, fundado en las evidencias del método experimental. A comienzos del siglo XVII, por tanto, el principio de semejanza ya no constituye, según Foucault, la forma del saber, sino la del error, de la percepción ilusoria y quimérica:

La similitude n’est plus la forme du savoir, mais plutôt l’occasion de l’erreur, le danger auquel on s’expose quand on n’examine pas le lieu mal éclairé des confusions. L’âge du semblable est en train de se refermer sur lui-même. Derrière lui, il ne laisse que des jeux. Des jeux dont les pouvoirs d’enchantement croissent de cette parenté nouvelle de la ressemblance et de l’illusion; partout se dessinent les chimères de la similitude, mais on sait que ce sont des chimères; c’est le temps privilégié du trompe l’oeil [...] des songes et visions; c’est le temps des sens trompeurs; c’est le temps où les métaphores, les comparaisons et les allégories définissent l’espace poétique du langage (Foucault 1966: 65).

La metáfora se convertía así, en palabras de Francesco Orlando, en el lugar privilegiado del “ritorno del superato” conforme con su teoría freudiana según la cual “la letteratura si nutre di residui ideologici invecchiati”, es decir, de una mentalidad epistemológicamente retrasada (1997: 73).

De acuerdo con estas premisas teóricas, que plantean la relación entre realidad y apariencia, encarnada por la metáfora, en términos esencialmente opositivos, quiero apuntar mi atención a “les rapports, sans doute indirects et sous-jacents,”

que la poesía barroca, y en particular la de Luis de Góngora, mantiene “avec le positivisme scientifique contemporain” (Rousset 1968: 57). Más precisamente me refiero a la relación entre la poesía gongorina y las ciencias que, a lo largo de los siglos XVI y XVII, se proponen describir los nuevos descubrimientos, tanto en campo geográfico como astronómico, centrándome en las modalidades a través de las cuales el lenguaje metafórico dialoga con estas y de estas se nutre.

Analizaré dos ejemplos textuales en concreto, pertenecientes respectivamente a la *Soledad primera* y al *Panegírico al Duque de Lerma*, que nos brindan la oportunidad fecunda de observar cómo los procedimientos de metaforización de lo visible acuden a la vez a antiguos y nuevos saberes¹; sin embargo, resulta necesario definir preliminarmente el estatuto de la metáfora gongorina, figura dominante dentro del sistema estilístico del autor y recurso privilegiado para plasmar su propia realidad poética.

A lo largo del siglo pasado, así como en tiempos más cercanos, varios maestros de los estudios gongorinos han ofrecido aportaciones fundamentales sobre este tema. En la célebre conferencia titulada *La imagen poética de don Luis de Góngora*, Federico García Lorca subrayaba uno de los rasgos definitorios de la metáfora gongorina, afirmando que: “La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad” (1986: 230). Es decir, una vista a la vez “sublimada”, a la que se le encomienda potenciar las múltiples percepciones que proceden de los distintos ámbitos de la experiencia. Los procedimientos de metaforización suponen siempre una realidad empírica, se originan en las impresiones sensoriales producidas por ella para revestirse con una trama de nuevos referentes y transformarse a través de la combinación de los múltiples planos de la imagen y las nuevas significaciones que se le atribuyen. El producto resultante de la vista potenciada del poeta es una realidad inédita, que, para Lorca, está determinada por “un microscopio en las pupilas” (1986: 228) del poeta.

Al contrario, en la primera mitad del siglo XVII, la extraordinariedad de la transfiguración metafórica de la realidad, esencia de la estética barroca, había sido asimilada a un instrumento distinto de la *nuova scienza*, o sea, el telescopio, cuyo “potere metamorfico”, sugiere Battistini, estribaba en el “ingigantire cose piccole e, capovolto, nel rendere microscopici gli oggetti grandi” (2002: 113). Según este estudioso, el telescopio “favorì in poco tempo la sua adozione presso poetiche

¹ Los vínculos de la poesía gongorina con “todas las ramas del conocimiento humano: el Derecho, la Geografía, la Historia, la Historia Natural, la Física, etc. Con todo lo conservado de la antigüedad; con casi todo lo nuevamente adquirido” habían sido subrayados por Dámaso Alonso en su estudio capital sobre la lengua poética de Góngora (1978: 333).

che si richiamavano alle tecniche aristoteliche dell'amplificare e dello sminuire, in un gioco di specchi concavi e convessi che si poteva applicare anche alla parola e ai suoi processi di rifrazione retorica. Il cannocchiale, insomma, si comporta proprio como l'ingegno, la prerogativa umana di avvicinare cose lontane" (2002: 113)². En efecto, los tratados del siglo XVII, y en particular *Il cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro, ya habían establecido una relación de proximidad entre los instrumentos de la nueva ciencia y la capacidad de la metáfora para moldear realidades inéditas.

Ahora bien, es posible ampliar el radio de acción de esta proximidad, acudiendo a las modalidades según las cuales se manifiestan los mecanismos de metaforización y la selección de referentes nuevos, convocados para configurar la realidad sensible.

2. "El istmo que al Océano divide": experiencia de la visión y "mecánica imaginativa"

Enrica Cancelliere, en uno de sus estudios dedicados al *Polifemo*, calificaba de científica la imaginación de Góngora, considerándola embebida de un conocimiento profundo de las ciencias exactas, como la matemática y la geometría³. A partir de esta connotación, empezamos con el análisis del primero de los dos casos emblemáticos mencionados precedentemente. Por lo que se refiere al primer ejemplo, no son las ciencias exactas las que constituyen el sustrato de la imaginación gongorina, sino la cartografía.

Los versos 425-29 de la *Soledad primera*:

[...] el istmo que al Océano divide,
y, sierpe de cristal, juntar le impide
la cabeza, del Norte coronada,

2 Afirma Battistini: "Per l'uomo barocco non esiste differenza sostanziale tra lo scienziato che unifica i fenomeni più svariati sotto un'unica legge omnicomprensiva e il poeta che genera metafore comprimendo in una parola molteplici significati. Per tutte e due le operazioni interviene l'ingegno che, a detta di Matteo Peregrini –autor del tratado *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano* (1636)– consiste in un 'legamento', in una forza che aggrega concetti dopo averne individuato le relazioni occultate nei loro 'geroglifici'" (2002: 136-37).

3 La estudiosa subrayaba la aplicación de estas ciencias en ámbitos artísticos, sosteniendo que "la imaginación científica llega a Góngora por mediación de las artes figurativas" y se muestra en la estructura diegética del epilio, formada por dos marcos y seis planos-secuencia, articulados en trayectorias elípticas "puesto que se desarrollan alrededor de los dos focos que engloban el punto de vista del autor y el de Polifemo" (2004: 20 y 34-35).

con la que ilustra el Sur cola escamada
de antárticas estrellas (Góngora 2016: 285)

forman parte del discurso sobre las navegaciones que “el político serrano” pronuncia para narrar las grandes hazañas impulsadas por la Codicia y los descubrimientos geográficos. Góngora describe aquí el istmo de Panamá y lo hace insertando un motivo –o más precisamente deberíamos hablar de un paradigma– que aparece en su poesía desde la producción en octosílabos hasta los poemas mayores, o sea, el motivo de la *sierpe de cristal*, utilizado generalmente para describir ríos, cuyo curso se asimila al perfil de una serpiente. La definición de paradigma para designar agrupaciones léxico-semánticas recurrentes en el poema gongorino, ha sido propuesta por Mercedes Blanco, quien precisa que estas expresiones “funcionan como *nudo* en una trama o red que conecta a otros muchos, y no cobra su pleno sentido más que por el emplazamiento que ocupa en esa red”⁴. Sin embargo, en los versos gongorinos, el sintagma “sierpe de cristal” se refiere al océano, al que la lengua de tierra del istmo impide que se unan la cabeza, el Atlántico, con la cola, el océano Pacífico (Góngora 1927: 153). En cuanto cola de la serpiente, el océano Pacífico se viste de escamas particulares, o sea, “las antárticas estrellas” que iluminan el hemisferio austral. *Sierpe*, *crystal* y *escamas* representan los elementos constitutivos del paradigma que vuelve a aparecer recombinado en la *Soledad segunda* (vv. 314-28) y en el romance “Cuatro o seis desnudos hombros”, fechado en 1614. Sin embargo, los referentes elegidos por el poeta en la *Soledad primera* se diferencian de las dos refuncionalizaciones apenas mencionadas, puesto que se desplazan del contexto bucólico que las acoge, tanto en la silva como en el romance, hacia los horizontes desconocidos de los mares que bañan las tierras del Nuevo Mundo⁵.

4 “Lo que de novedoso tienen ciertas expresiones densas, codificadas de modo insólito, se compensa por la declinación de esas expresiones *en múltiples variantes*. Gracias a esa redundancia peculiar, el mensaje contiene sus propias reglas de descodificación. Cuando surge por primera vez, la agrupación que en sus ulteriores variaciones quedará fijada como paradigma suele proceder del estímulo de textos anteriores y ofrecer la síntesis de una tradición [...]. Parten generalmente de un cultismo semántico, de una alusión mitológica o del calco de algún verso o locución clásicos. Estos paradigmas no sólo producen la impresión de que Góngora inventa una lengua, sino que a partir de ellos se forman estratos profundos de significado” (Blanco 2009: 42 y 43-44). Cfr. también Blanco (2012: 295-313 y 315-40).

5 Una reconstrucción atenta de la presencia de la serpiente de cristal y sus significaciones en la poesía gongorina encuentra lugar en Capllonch (2013: 157-60). Para el análisis que se va desarrollando resultan más pertinentes las reelaboraciones citadas, puesto que en ambas se conservan los tres componentes constitutivos del paradigma. Además, en el romance “Cuatro o seis desnudos hombros”,

Volviendo ahora a las palabras de Lorca y a las premisas iniciales en torno a la predominancia de la vista y de la realidad sensible como punto de partida de la elaboración metafórica, ¿cuáles son los puntos de referencia empíricos y experienciales en que se funda la percepción del poeta? Para responder a esta pregunta, hay que retornar al concepto de imaginación científica presentado antes. Al concebir y realizar el discurso sobre las navegaciones, primero Jammes y luego Blanco, han señalado el papel clave desempeñado por las ciencias cartográficas y sus herramientas, los mapas, que van produciéndose abundantemente desde la primera edad moderna, y que según la estudiosa:

Por la forma en que circunscriben y construyen un territorio, por la selección de los datos y la importancia relativa que les conceden, por la toponimia, por los textos inscritos en el mismo mapa o en sus inmediaciones, por la iconografía de las múltiples figuras que los adornan, los mapas están impregnados de literatura y poblados de “conceptos” o *concetti* poéticos (Blanco 2012a: 339).

Por lo que atañe precisamente a la función de soporte para la imaginación gongorina, la estudiosa advierte que se deberían considerar no las cartas náuticas a gran escala, útiles para “ayudar a los navegantes a fijar su itinerario, a orientarse, a hallar puertos y lugares en que repostar” (Blanco 2012a: 342), sino los grandes mapas murales que se publicaron en los Países Bajos entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siglo XVII, cuyo centro principal de producción fue la ciudad de Amberes, exactamente la clase de mapas que estaba “impregnada de literatura y poblada de *concetti* poéticos”⁶.

A la hora de analizar el fragmento de la *Soledad primera*, tras haberlo vinculado al imaginario cartográfico, puesto que mapas y textos literarios comparten “análogas estructuras semióticas, icónicas y simbólicas” (Blanco 2012a: 342), hay que centrarse primero en la perífrasis empleada por Góngora para designar los dos océanos; para el Atlántico remite al “Mar del Norte”, mientras que para el Pacífico elige “Mar del Sur”, denominación que le asignó su primer descubridor,

aunque asociada al *topos* del *latet anguis in herba*, la recombinación del paradigma muestra mayores rasgos de contigüidad con respecto a la *Soledad primera*, en virtud de los referentes convocados y la matización cromática que se les atribuye. De hecho, la *sierpe de cristal* aparece en este lugar “vestida/ escamas de rosicler” (Góngora 1998: 318, vv. 45-46), poniendo de manifiesto la elección compartida de la esfera celeste como plano de referencia: en concreto, las luces sonrosadas de la aurora sustituyen al brillo de las “antárticas estrellas”.

6 Desde esta ciudad flamenca, el nuevo arte cartográfico se difundió a Alemania, Italia y Francia (Blanco 2012a: 344).

Núñez de Balboa, al mando de la expedición que cruzó el istmo de norte a sur. Mercedes Blanco ha indicado como soporte verosímil para la creación gongorina el primer mapa del Pacífico realizado por Abraham Ortelius y contenido en su *Theatrum orbis terrarum* (1590). En el mapa aparecen ambas las denominaciones, si bien para el cartógrafo, la correspondiente al “Mar del Zur” tenía que atribuirse al vulgo, mientras que la de “*Maris Atlantici*” estaba acompañada por la especificación “*sive Mar del Nort*”. Por lo tanto, la cabeza de la serpiente, dibujada por la imaginación de Góngora, resultaba del “Norte coronada”, y tenía la cola salpicada por las islas del Pacífico, que en el mapa se aprecian exactamente como manchas luminosas coloreadas de amarillo y asimilables a las antárticas estrellas de la *Soleidad primera*, metaforizadas en escamas brillantes⁷.

Ahora bien, aunque el mapa de Ortelius permita visualizar cabeza y cola de la “sierpe de cristal”, no proporciona datos útiles que expliquen la metáfora zoomorfa. A este propósito, una vez más Mercedes Blanco ofrece iluminadoras soluciones interpretativas. Remite la presencia de la serpiente, no solo “a la creencia homérica en el ‘río Océano’ que apresa el mundo en su anillo orbicular y del que proceden todas las aguas” (2012a: 353), sino también a la cosmografía renacentista de los *Nova reperta* del pintor flamenco Van der Straet y más concretamente, a un detalle situado en su portada, donde una figura femenina aprieta en la mano izquierda una serpiente que, al morderse la cola, forma un círculo perfecto, y con la otra mano apunta a una carta de las Américas, en la que los dos océanos aparecen separados. Finalmente, la estudiosa completa la serie de sugerentes propuestas exegéticas, indicando una obra de carácter totalmente distinto y mucho más antigua, los *Hieroglyphica* de Horapolo, a la luz de dos elementos altamente llamativos: en primer lugar, la aparición de una serpiente que se muerde la cola como primer símbolo y, en segundo lugar, el significado que se le asocia: el de universo, cuyas estrellas están representadas por escamas, precisamente como ocurre en los versos gongorinos (Blanco 2012a: 355-56)⁸. Sin embargo, las posibles fuentes mostradas

7 Blanca Perrián propone una interpretación distinta. Vincula la aposición *sierpe de cristal* al istmo y sugiere que podría aludir a “una forma gráfico-visual del istmo mismo en los mapas de la época”. Sigue la estudiosa sosteniendo que, “si aceptamos que el istmo es por su estrechez sinuosa una serpiente, la *cabeza* –del océano y no de la serpiente– sería un modo legítimo de indicar su principio, es decir, la parte más boreal, la que tiene encima la estrella Polar (*del Norte coronada*); y la *cola* por lo tanto indicaría su final por el Sur o extremidad austral [...]. Esa cola del océano es *escamada* por tener allí, en su extremidad austral, la constelación del Capricornio, animal cuyo cuerpo es de cabra pero su *cola de pez*” (1997: 51).

8 Ya Spitzer había identificado, con respecto a los versos 425-29, la presencia de dos tradiciones: “la concepción homérica del océano que rodea a la tierra y una concepción metafísica de la unidad-totalidad, [...] particularmente difundida en la literatura helenística”; tradiciones mezcladas y uni-

se revelan insuficientes para motivar la existencia de un obstáculo (el istmo de Panamá) que impide a la serpiente juntar la cabeza con la cola, respectivamente océano Atlántico y Pacífico. La imagen construida por Góngora deja, por tanto, suponer que se formó a partir de la visión concreta de un mapa del orbe terrestre. Pues, para transfigurar poéticamente las hazañas de los descubridores del Nuevo Mundo, Góngora recurre al mismo tiempo tanto a procedimientos consuetos de su praxis creativa, a la hora de acudir a una constelación semántica concreta, la de la *serpe de cristal*, ya variamente modelada en sus poemas, como al empleo de las herramientas más avanzadas de la ciencia cartográfica, mapas que participaron en la representación y significación de mundos nuevos que iban progresivamente desvelándose. Estos documentos proporcionan datos concretos, evidencias, que sustentan y potencian la capacidad imaginativa, y contribuyen a que se mantenga íntegra la relación entre imaginación y percepción sensible, aunque mediada por una representación de la realidad, tanto concreta como abstracta, con el objetivo de acortar la distancia de tierras desconocidas e incognoscibles. Una visión dinámica se ofrece, así, como fruto fecundo del encuentro de dos distintas modalidades de construcción metafórica, cuya síntesis evoca las modernas técnicas cinematográficas de la panorámica aérea y “testimonia [...] un modo diverso di guardare al mondo e alla sua rappresentazione che si traduce, nei testi letterari, nella sperimentazione di una doppia figuralità: usare le figure della cartografia per arricchire le figure del linguaggio, l’ornatus” (Gallo 2020: 215). El arte cartográfico se convierte, en nuestro caso específico, en el “agente sublimante” que abre los confines de una nueva realidad.

El reconocimiento de una “doppia figuralità”, que la poesía gongorina acoge en sus metáforas en múltiples grados, nos lleva a la noción de *referencia desdoblada*, que, para Paul Ricoeur, reescribe las relaciones entre metáfora y realidad (2001: 287-336). Los procedimientos de metaforización poética, característicos del discurso literario, suponen la *epoché* de la referencia ordinaria o “de primer grado” en favor de una referencia de “segundo grado” que determina la “irrupción [...] de otro concepto de verdad distinto del de verdad-verificación, correlativo de nuestro concepto ordinario de realidad” (Ricoeur 2001: 403). La búsqueda y la conquista de otra referencia permite justificar tanto la pretensión de la metáfora de referirse al mundo, como la noción de una verdad metafórica, dotada de una naturaleza dinámica, tensional, marcada por la pluralidad y la contingencia (Contini 2020: 139). Sin embargo, la adquisición de una verdad metafórica per-

das por Góngora en la imagen de la serpiente que se muerde la cola, probablemente atribuible a algún emblema y ciertamente “signo alquimista de la totalidad mística para significar la unidad de los mares” (1940: 166).

manece estrechamente vinculada al acto intelectual del “ver como”, es decir, al acto-experiencia de carácter intuitivo, que mantiene unidos el sentido y la imagen. El “ver como” “ordena el flujo sensorial, el despliegue icónico”, delinea el radio de acción de la imagen, limita su libertad. Además de este papel de puente entre lo verbal y lo casi-visual, el “ver como” realiza otra función de mediación (Ricoeur 2001: 282- 83) y entraña la tensión entre sentido metafórico y literal, inherente a la función relacional de la cópula; entre la identidad y la diferencia en el juego de la semejanza. Para esclarecer esta tensión, incorporada en la fuerza lógica del verbo ser, es necesario hacer aparecer un “no es”, implicado en la interpretación literal imposible, pero presente como filigrana en el “es” metafórico. La tensión sería entre un “es” y un “no es”, entre el “es” de determinación y el “es” de equivalencia, característica del proceso metafórico⁹ (Ricoeur 2001: 326-27), que siempre procede de una experiencia visual, del “ver como”: la metáfora viva funciona como una imagen y en virtud de esta naturaleza doble, lingüística y visiva al mismo tiempo, hace posible el desdoblamiento de la referencia (Martinengo 2014: 40) y la conquista de la verdad metafórica¹⁰. La nueva perspectiva referencial surge sobre las ruinas de la referencia literal, e instituye una nueva pertinencia semántica.

Ahora bien, tras haber penetrado en los mecanismos de la metáfora viva, se puede apreciar con más nitidez la complejidad de la praxis creativa de Góngora. La metaforización del océano en sierpe de cristal y la visualización del istmo como obstáculo para el acto de juntar cabeza y cola incrementa los grados referenciales, a la hora de desplegar un nuevo plano de referencia, constituido por una representación de la realidad –los documentos cartográficos que hemos indicado como probables soportes para la imaginación del poeta– que se inserta entre la referencia de “primer grado” y la de “segundo”, problematizando también el concepto de verdad metafórica, considerado como desvinculado del de verdad-verificación. Sin embargo, dicho esto, no se quiere afirmar que la imagen poética elaborada por Góngora cuestione las propias reglas del lenguaje metafórico, que siguen perfectamente operantes, sino que, en este caso específico, se reduce el alejamiento de la referencia de “primer grado” (típica del discurso científico-descriptivo), puesto que la vista del poeta emplea elementos materiales que favorecen el “ver como” y actúan como puntos de partida para urdir la trama metafórica. Si bien no se puede reconocer al documento cartográfico, a todos los efectos, carácter de verdad científica, resulta sumamente significativo el rol de mediación para acercar

⁹ Las definiciones de determinación y equivalencia se remiten a la *Rhétorique générale* (1970: 114-15).

¹⁰ “La paradoja consiste en que no hay otra forma de hacer justicia a la noción de verdad metafórica sino incluir el aspecto crítico del “no es” (literalmente) en la vehemencia ontológica del “es” (metafóricamente)” (Ricoeur 2001: 336).

una realidad que, de otra forma, resultaría inalcanzable y, al proporcionar datos, imágenes, conceptos, hacer posible la “sensata esperiencia”¹¹.

3. “Émulo su esplendor del firmamento”: la plusvalía de una metáfora astronómica

Paul Ricoeur le reconocía a la metáfora viva otra función peculiar: la heurística, es decir, la capacidad de “inventar” nuevos mundos, apelando a la doble acepción que este verbo posee de descubrir y crear. El segundo caso emblemático, que se presentó al comienzo de este artículo, nos brinda ahora la ocasión concreta de reflexionar sobre este aspecto en relación con la metáfora gongorina y sus conexiones con los saberes científicos, en especial con los astronómicos, que entre los siglos XVI y XVII revolucionaron la manera de concebir el cosmos. El eje de la reflexión sigue siendo la imaginación científica de Góngora que se despliega en grado sumo en una octava del *Panegírico al duque de Lerma*, la LXV. La parcela textual que nos interesa forma parte de la sección del poema destinada a la narración de las fiestas que se celebraron en honor del nacimiento del infante Felipe IV en Valladolid, entre los meses de mayo y junio de 1605. Góngora, al elegir el género panegírico, decide valerse de un patrón de ascendencia clásica, propio de la antigüedad tardía, que le proporcione las pautas adecuadas para la estructuración de un discurso con un elevado estilo heroico-encomiástico¹². En las octavas dedicadas a las celebraciones que tuvieron lugar en la corte, Góngora recurre a densas perífrasis mitológicas y astronómicas para describir tanto el espectáculo de fuegos artificiales, como las corridas y los bailes que se organizaron en aquella ocasión. La estrofa que se va a analizar se articula alrededor de una elaborada metáfora que se caracteriza, según el juicio de Salcedo Coronel, uno de los más agudos comentaristas de Góngora, por una “obscurissima breuedad”:

Apenas confundió la sombra fría
nuestro horizonte, que el salón brillante
515 nuevo epiciclo al gran rubí del día,

¹¹ Cfr. Galilei 2012: 42-43.

¹² En los últimos años, el género literario del panegírico ha constituido el eje de un interés intenso y fructífero, por lo que ha recibido aportaciones fundamentales y definitivas sobre sus características distintivas y modelos. Se señalan, en particular, dos volúmenes colectivos, el primero dedicado al propio Duque de Lerma (Matas Caballero *et al.* eds. 2011), y uno más reciente, a las artes del elogio (Ponce Cárdenas ed. 2017).

y de la noche dio al mayor diamante;
 por láctea después segunda vía
 un orbe desató y otro, sonante,
 astros de plata, que en lucentes giros
 520 batieron con alterno pie zafiros (Góngora 2000: 494).

Góngora está describiendo el evento final de un intenso día festivo, el baile con el que concluyó. Dejo que sean las palabras de Dámaso Alonso a disipar la “obscurísima brevedad” de estos versos:

Apenas la sombra fría oscureció nuestro horizonte, cuando el brillante salón de palacio sirvió de nuevo epiciclo para el sol (gran rubí del día) y para la luna (el mayor diamante de la noche), es decir, para el rey y la reina, que asistieron a la fiesta. Después, por una como nueva o segunda vía láctea (por una especie de nube artificial que había sido fabricada al efecto), dos coros que iban cantando alternadamente, como dos orbes sonantes, iban enviando, como astros de plata, caballeros y damas que bajaban en la nube, y que danzaron, dando vueltas, como si con alterno pie pisaran el azul zafiro del cielo (Alonso 1984: 502).

Para esta densa concatenación de metáforas que brotan una dentro de la otra, Góngora apela a sus conocimientos astronómicos. El empleo de una terminología exacta invita a trascender el puro mecanismo de transfiguración metafórica. ¿A cuáles de los dos sistemas cosmográficos todavía vigentes en la época se está refiriendo el poeta? Es notorio que las primeras décadas del siglo XVII constituyeron un momento crucial para la afirmación del sistema heliocéntrico en detrimento del aristotélico-ptolemaico. La revolución copernicana se estaba desarrollando y Galilei, en el momento de la composición del *Panegírico* gongorino, ya había publicado el *Sidereus Nuncius* y la *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari*, que vieron la luz respectivamente en 1610 y 1616. Fueron obras que aportaron pruebas decisivas en favor de la hipótesis heliocéntrica, expuesta por el astrónomo Nicolás Copérnico hacia la mitad del siglo anterior. Sus teorías, junto con las de Kepler y Galilei, que se consideran el desarrollo de las del científico polaco, redefinieron la comprensión del universo. Cabe precisar que desde 1561 la Universidad de Salamanca, caso único en toda Europa, había incorporado en sus estatutos la enseñanza de las teorías copernicanas (López Piñero 1979: 185)¹³. Sin embargo,

¹³ Sobre la recepción de las teorías astronómicas copernicanas y su difusión cfr. García Santo-Tomás 2015.

la oscilación entre los dos sistemas cosmográficos siguió viva durante toda la primera mitad del siglo XVII.

La octava gongorina se coloca precisamente en este marco, acogiendo tanto elementos que remiten más propiamente al sistema aristotélico-ptolemaico, como al heliocéntrico. El término que remite, sin duda alguna, a la teoría aristotélico-ptolemaica es epiciclo. Elaborado por Aristóteles y Claudio Ptolomeo, fue a lo largo de muchos siglos el sistema cosmográfico de referencia absoluta. La propuesta avanzada originalmente por Eudoxo de Cnido, en el tratado *De Caelo*, fue perfeccionada por el estagirita e implicó la definición consiguiente de los conceptos de epiciclo y ecuante. De acuerdo con la teoría ptolemaica, la Tierra se halla inmóvil en el centro del universo, mientras que los cuerpos celestes se supone que se mueven en pequeños círculos, llamados epiciclos, que a su vez describen otro círculo con movimiento uniforme alrededor de la Tierra, llamado deferente. Los versos gongorinos, además de la densa figuralidad, presentan concretas dificultades interpretativas respecto al uso apropiado del término epiciclo y la adecuada construcción de la metáfora astronómica. En la primera semiestrofa, en concreto, la imaginación poética de Góngora visualiza el suntuoso salón de baile, en presencia de los reyes, respectivamente Sol y Luna, como un “nuevo epiciclo” que los acoge. La primera impropiedad cometida por Góngora reside en atribuir la descripción de un epiciclo al Sol y a la Luna, puesto que el sistema aristotélico-ptolemaico no asignaba el movimiento en círculos pequeños –recuérdese la definición proporcionada poco antes– a estos dos astros.

Salcedo Coronel ofrece una explicación posible, diciendo que el poeta:

En esta metáfora describe la asistencia de nuestros Reyes, a quien llama Sol, y Luna. Dize, que el Salon fue Epiciclo suyo; porque como aduertimos [...] es entre los Astronomos vn Circulo, ò Esfera pequeña, embebida en lo grueso, ò profundo de eccentrico; de suerte, que puede cerca de su proprio centro, ser lleuada alrededor. Ptolomeo [...] le llama Orbe, que rebuelue la Estrella, o Planeta; aludiendo, pues, a esto, haze nuestro don Luis Epiciclo al Salon, como a vna breue parte, que se incluye dentro de los circulos que comprehenden estos dos nobilissimos Planetas de nuestro Imperio Castellano. Bien que nuestro Poeta en esta metáfora es digno de *censura*, respecto de auer faltado a la propiedad y semejança; porque el Sol no tiene Epiciclo, como saben los Astronomos. [...] Bien me persuado, *que no ignorò Don Luis* esta doctrina; pero como el Epiciclo es vn Orbe pequeño en que se detienen los Planetas: y nuestro Rey, Sol de tan dilatada Monarquía, estuuo detenido en aquel breue espacio, se valio de igual metáfora (Salcedo Coronel 1648: 526-27).

Para articular su interpretación y consecuente censura, también el comentarista necesita acudir a sus conocimientos científicos, aunque insuficientes, y utilizar los términos propios de la cosmografía aristotélico-ptolemaica. Nos proporciona las definiciones correctas de epiciclo y deferente “vn circulo, ò Esfera pequeña, embebida en lo grueso, ò profundo de eccentrico; de suerte, que puede cerca de su proprio centro, ser lleuada alrededor”, especificando con exactitud que para los astrónomos el Sol no requería epiciclo. La censura de Salcedo hace hincapié en este preciso argumento, con respecto al cual los versos gongorinos carecen, a su juicio, de propiedad y semejanza, e intenta, de alguna forma, encontrar una justificación para nuestro poeta. Sin embargo, la explicación propuesta se revela poco convincente y excesivamente simplificadora. Salcedo, por un lado, da por sólidos los conocimientos científicos de Góngora; por el otro, neutraliza los conceptos de propiedad y semejanza en correspondencia con los sistemas cosmográficos de posible referencia y desplaza los términos de la cuestión del plano epistemológico al puramente retórico-lingüístico. Se centra exclusivamente en la coherencia del término epiciclo y de su asimilación al salón real, por lo que termina desvalorizando la metáfora gongorina y su potencia de transfiguración. De esta manera, llega a la conclusión de que, así como los planetas están constantemente ocupados en la descripción de estos orbes pequeños, los epiciclos, análogamente, durante la noche de la celebración, el rey Felipe III permaneció por un tiempo en un “breve” espacio, el salón de baile: es este el rasgo de pertinencia que legitima su conversión en una suerte de epiciclo.

En realidad, a pesar de la presencia de un término clave en la cosmografía aristotélico-ptolemaica, la configuración del microcosmos gongorino parece del todo congruente con el sistema heliocéntrico, puesto que, desde el principio, identifica su eje central con el rey/Sol. Huelga decir que la asimilación del *laudandus* con el astro solar presenta una larguísima tradición y es ingrediente distintivo del género epidíctico. Sin embargo, insertada en este preciso contexto y a esta altura cronológica, adquiere una pregnancia semántica digna de reflexión.

En definitiva, Góngora manifiesta, en esta octava, su adhesión a la teoría copernicana y el empleo del término epiciclo no constituye un elemento obstativo. De hecho, el propio Copérnico en su *De revolutionibus orbium caelestium* (1543) sigue adoptando el sistema de descripción de los movimientos planetarios según epiciclos y deferentes, que para el astrónomo polaco conservan las definiciones que se les atribuía en el sistema aristotélico-ptolemaico. La diferencia sustancial es que ahora epiciclos y deferentes se describen alrededor del Sol, argumento que confuta rotundamente la propuesta interpretativa de Salcedo Coronel. Sin embargo, aunque se detecta todavía en el uso del término epiciclo un cierto ca-

rácter de impropiedad científica, se puede excluir que sea debido al conocimiento inexacto de las teorías aristotélico-ptolemaicas. Sería posible explicarlo con el uso metonímico que Góngora hace del término epiciclo y reevaluar de alguna forma la estrategia defensiva adoptada por Salcedo Coronel que –como se decía– desplazaba los términos exegéticos al plano retórico-lingüístico. Conceptualmente, resulta más verosímil que la “vista sublimada” de Góngora esté transfigurando el “salón brillante” en una órbita amplia alrededor del Sol/rey –que conforme con la teoría copernicana sigue llamándose deferente–, que no en los círculos menores que cada planeta describe alrededor de un centro que se mueve en el deferente¹⁴.

14 El término epiciclo aparece también en el soneto epicédico “Aljófares risueños de Albiela” de 1621, dedicado a la muerte de una dama portuguesa y a su catasterismo (Góngora 2019: 1458-62). La composición muestra una afinidad significativa con la octava LXV, en particular con respecto a los cuartetos. El primero retrata a la joven al danzar con “blanco alterno pie” al son de las aguas del torrente Albiela, y compara estas últimas con una “undosa de cristal, dulce vihuela” (v. 4) que, en el verso siguiente y, a causa de la muerte de la dama, se convierte en “instrumento...de lágrimas” (v. 5). En el segundo cuarteto, la joven, transformada en astro, se desplaza del escenario bucólico a la esfera celeste donde describe ahora su “epiciclo” y “de donde nos avisa/ que rayos ciñe, que zafiros pisa,/ que, sin moverse, en plumas de oro vuela” (vv. 6-8). La afinidad significativa entre los dos fragmentos textuales, por tanto, encuentra respaldo concreto en la elección compartida del sintagma “alterno pie” para designar la danza, en el empleo del término epiciclo y en la presencia de los zafiros celestes, respectivamente batidos en la octava del *Panegírico* y pisados en el soneto. En realidad, en el segundo cuarteto, donde la ambientación común y las coincidencias lexicales apuntarían a una mayor proximidad a la octava, se observan divergencias relevantes. En primer lugar, no se detectan alusiones al acto de la danza, ni a la música de las esferas, protagonistas de la transfiguración metafórica del sarao cortesano; más bien Góngora, al precisar que la difunta “sin moverse, en plumas de oro vuela”, anula para ella cualquier movimiento voluntario y marca la diferencia con el primer cuarteto, impregnado de dinamismo y alegría vital. La expresión oximorónica puede explicarse en virtud de la nueva condición de la joven, la cual, convertida en astro, resulta ahora naturalmente involucrada en la descripción de un epiciclo. Lo sugiere Salcedo Coronel cuando afirma que: “Atendió don Luis al mouimiento que referimos del Epiciclo: y assi aduierte, que estando en él, buela sin mouerse en plumas de oro” (1644: 773). El comentarista alude aquí a una nota elaborada precedentemente en correspondencia con los versos 5 y 6 y, más en concreto, para el término epiciclo. Se trata de una densa explicación de carácter científico, donde se encuentra la definición del epiciclo como “vn pequeño circulo, que descriue con el mouimiento de su cuerpo el Planeta”, y a continuación una docta cita, tomada del comentario del astrónomo jesuita Cristóbal Clavio al *De Sphera mundi* de Sacrobosco. Sin embargo, al concluir su nota, Salcedo, en lugar de reconocerle su propio significado científico –como hará en la nota siguiente–, atribuye al término epiciclo valor de sinédoque puesto que, a su juicio, “puso don Luis Epiciclo por toda la Region celeste” (1644: 772-73). Una vez más el término epiciclo se ofrece a lecturas dúplices y sobre todo se muestra susceptible de una interpretación fundada en la relación de contigüidad entre dos realidades diferentes, pero lógicamente o físicamente ligadas (epiciclo/deferente y epiciclo/región celeste). En el caso concreto del soneto gongorino, y de acuerdo con el análisis global del segundo cuarteto, resulta congruente valorar el empleo del término epiciclo como propio y conforme con su exacta definición científica.

Además, esta interpretación encuentra respaldo en el fin exquisitamente encomiástico del *Panegírico* y en la función fundamental que el duque de Lerma asignó a la danza a lo largo de su valimiento¹⁵. El sarao celebrado el 16 junio de 1605 representó, en palabras de un testimonio anónimo, el “acto de mayor majestad y grandeza que jamás se ha visto ni puede ver en corte de ningún príncipe del mundo” (Alonso Cortés 1916: 57). Góngora decidió destacarlo en su diseño encomiástico puesto que se trataba de una “pieza clave” de la estrategia política de la magnificencia (d’Artois 2020: 519) llevada a cabo por el duque. Más bien, dentro de este diseño ocupa un espacio decisivo la construcción del salón palaciego, que en la estrofa LVIII del *Panegírico*, el propio Góngora no solo atribuye al valido, sino que presenta ya en función de su papel estratégico con la finalidad de las celebraciones por el bautismo del infante, y bajo el signo de la emulación con la esfera celeste y su brillo:

Señas dando festivas del contento
universal, el duque las futuras
al primero previene, sacramento,
460 que del Jordán lavó aun las ondas puras:
émulo su esplendor del firmamento,
si piedras no, lucientes, luces duras
construyeron salón, cual ya dio Atenas,
cual ya Roma teatro dio a sus scenas (Góngora 2000: 492).

Volvamos, pues, a los versos iniciales de la octava LXV que impulsaron nuestras reflexiones sobre el empleo del término epiciclo. En virtud del papel privilegiado y de la suntuosidad que se le ha reconocido al salón real, se corrobora la idea de que Góngora no quiso conscientemente asimilarlo a un círculo pequeño. Adquiere, pues, mayor sentido, y aun más dentro de la perspectiva laudatoria y ennobledora del poema, que el poeta recurriera a un uso metonímico del término, según lo argumentado anteriormente.

La metáfora astronómica continúa en la segunda semiestrofa de la octava gongorina; se enriquece notablemente de elementos celestes y aumenta su índice de figuralidad. *Vía Láctea, orbe, astros, giros, zafros* asignan profundidad dimensional, plasticidad e intensidad luminosa al microcosmos gongorino. La refinada

¹⁵ “Durante el reinado de Felipe III, la danza, como otros tantos entretenimientos, forma parte del dispositivo interrelacional que vertebra la relación dinámica entre el valido y el monarca: sea como partícipe, sea como organizador de máscaras y bailes, Lerma cultiva, entre otras cosas, el gusto del monarca por la danza, congraciándose así favores” (d’Artois 2020: 511).

composición cromática se basa en el remarcado contraste entre las tonalidades oscuras y claras que irradian en la octava entera. En la primera semiestrofa se distribuye simétricamente, contraponiendo, primero la brillantez del salón a la profunda y fría oscuridad de la noche, para luego resaltar el resplandor de la Luna incorporándola en la perífrasis “de la noche...mayor diamante”, mientras que el fulgor del Sol se despide en toda plenitud. La marca cromática de la segunda semiestrofa deja prevalecer el candor de la nueva Vía Láctea y los reflejos argénteos de los astros que describen órbitas lucientes, degradando las oscuridades del firmamento en azules intensos. Los efectos cromáticos que permean la entera octava se suman a la consistencia matérica y acústica de la trabazón poética gongorina, conseguida a través de la puntual metaforización de los participantes en el sarao en piedras preciosas. De hecho, el cortejo de músicos y el de los caballeros y damas que tomaron parte en el baile se transfigura respectivamente en orbes sonantes y astros de plata, retratados mientras voltean “con alterno pie”. La escena elaborada por Góngora muestra toda su extraordinaria capacidad visionaria que los lectores del siglo XXI pueden apreciar sin dificultad alguna recurriendo con la mente a las instatáneas de nebulosas y galaxias, que ofrecen la ciencia astronómica actual y las más avanzadas tecnologías a su servicio. Sin embargo, colocarla en la segunda década del siglo XVII, le restituye totalmente la potencia de la vista gongorina. De nuevo, es necesario que nos preguntemos si, incluso en esta ocasión, intervino para nutrir y dar sostén a la imaginación de Góngora. Por un lado, las relaciones debidas a la enorme resonancia y la magnificencia que tuvo el sarao pudieron ejercer esta mediación¹⁶. Por otro, la “sensata esperienza” pudo

16 Por la suntuosidad de las celebraciones y la importancia histórica de los acontecimientos, se produjeron diversas relaciones. Especialmente, contamos con un testigo de vista, Pinheiro da Veiga, y una relación manuscrita titulada *Sarao que sus Magestades hicieron en palacio... á los diez y seis del mes de junio, año 1605*, de la cual –nos advierte Carreira (2011: 119)– “circularían copias y extractos que aún utilizaba Pellicer en su *Lecciones solemnes*” (1630: 703-09). Emergen copiosos detalles sobre la imponente arquitectura de la sala y su asombrosa iluminación “con que estaba tan clara como el día” (Alonso Cortés ed. 1916: 98); y los adornos riquísimos y brillantes (Cfr. Ferrer Valls 2019). La narración pormenorizada del sarao se detiene en cada uno de sus momentos: la apertura encomendada a la voz de la Fama, figura alegórica seguida por una serie de coros; el primer baile que acompaña la llegada en el carro de las Virtudes de la infanta Ana, rodeada por otras tantas figuras femeninas convocadas para significar el complejo aparato alegórico predispuesto para la ocasión. Luego, la atención se centra en un detalle sumamente interesante: el momento en que se desvela un “hermoso, resplandeciente y transparente cielo, y dentro dél catorce héroes y catorce ninfas con antorchas encendidas [...]” (Alonso Cortés ed. 1916: 104). A continuación, “desde que los referidos héroes y ninfas se mostraron en el cielo” (105), dos coros inician a cantar alternadamente y, luego, “apareciendo en aquel resplandeciente cielo, una nube, se vía que poco á poco iba bajando, con dos héroes y dos ninfas, que en llegando á tierra los despedía de sí, y se volvía á subir, y ellos

conseguirse a través de la observación directa, hipótesis que, sin embargo, parece inevitablemente perjudicada por la distancia sideral que afecta a los propios objetos de observación, en particular la Vía Láctea¹⁷. Un dato significativo es que, antes del *Panegírico*, que como se recordará fue compuesto en 1617, la poesía gongorina nunca había acogido referencias a la galaxia a la que pertenece nuestro sistema solar. Si bien, en 1610, Galileo Galilei en su *Sidereus Nuncius*, con la certeza de la “sensata esperienza” obtenida gracias a aquel poderoso instrumento que fue el telescopio, proporcionaba una descripción inédita de la “*innumerarum Stellarum coacervatim consitarum congeries*”, de “*lacteus ille candor, veluti albicantis nubis*”, formada por “*Stellularum mirum in modum consitarum greges*” (Galilei 1993: 128-29), las cuales, demasiado lejanas para ser observadas, producían, con el entretejerse de sus rayos, aquel candor, emanado en los versos por los términos *láctea, plata, lucientes*. Los objetos de la “nuova scienza” galileiana se convierten en los protagonistas de la metáfora gongorina y se hacen más cercanos, aunque los estudios del científico italiano tendrán que esperar todavía la segunda mitad del siglo XVII para difundirse en España (García-Tomás 2015: 61-99)¹⁸. Por supuesto, el conocimiento de la Vía Láctea pudo llegar a Góngora por uno de los caminos al que más recurría el poeta, la tradición literaria clásica y, muy probablemente, a través de uno de sus autores predilectos: Ovidio, quien, en el primer libro de las *Metamorfosis*, le dedica unos versos: “*est via sublimis, caelo manifesta sereno; / Lactea nomen habet, candore notabilis ipso*” (vv. 168-69), describiéndola como el camino por donde tienen que pasar los dioses para llegar al Olimpo. La inserción compartida en un contexto protagonizado por seres poderosos se revela sumamente llamativa; sin embargo, la riqueza de la imagen elaborada por Góngora excluye a Ovidio como única fuente.

El análisis detenido de la octava gongorina consiente ya retomar el concepto de metáfora viva presentado al comienzo y donde, al mismo tiempo, se le ha reconocido una manifiesta función heurística, o sea, la capacidad de descubrir y crear

con sus hachas salían danzando [...]. Esta danza duró gran rato, con diversas mudanzas y artificios; unas veces danzando en cuadro, otras en círculo, unas juntas y otras divididas, con universal gusto de todos” (Alonso Cortés ed. 1916: 106-07).

17 Es oportuno recordar que los telescopios eran todavía instrumentos imperfectos, incluso los prototipos realizados por Galilei puesto que presentaban importantes problemas de resolución debidos a la fuerte aberración esférica y cromática, y a la visualización de un campo muy limitado.

18 Tanto en la obra de Góngora como en la literatura barroca coeva la presencia de elementos novedosos atribuibles a los logros de la “nueva ciencia” se debe considerar como significativo testimonio de la curiosidad muy activa de los intelectuales de la época, así como de una “cierta expectativa” que los nuevos descubrimientos generaron a lo largo del siglo XVII (García-Tomás 2015: 126).

nuevos mundos, o expresado en una única palabra: inventar. En el microcosmos gongorino esta función se revela en sumo grado. El poeta cordobés, a partir de una ocasión concreta, la del sarao organizado en el palacio real, acoge las sugerencias sensoriales, visivas y acústicas, del gran evento y las transfigura creando una realidad nueva. Sin embargo, en este caso particular, elegir la esfera celeste como nuevo campo de referencia permite conseguir efectos inventivos sorprendentes. Paradójicamente, al huir de la realidad, Góngora se le acerca más que nunca. Los “designativos metafóricos” que, según Alonso, en la lengua poética gongorina ponen “constantemente una barrera irreal entre la mente y el objeto” (1978: 300) logran con desplegar un fragmento de universo, que con tal viveza los ojos humanos percibirán solo gracias a los instrumentos tecnológicos del futuro. Los ojos “antiguos y sabios” (Alonso 1978: 298) de Góngora buscan sus soportes en la agudeza de su propio ingenio, creando y a la vez descubriendo, mejor dicho, inventando realidades inéditas. A través de la metáfora viva, el lenguaje poético muestra su carácter de “plusvalía” semántica, su poder de apertura hacia nuevos aspectos, nuevas dimensiones, nuevos horizontes de la significación” (Ricoeur 2001: 330) y de la realidad.

4. Hacia una extensión del concepto de “imaginación científica”

Max Black en *Models and Metaphors* expone su tesis fundamental sobre la metáfora, la cual juega en el lenguaje poético el mismo papel que el modelo para el lenguaje científico, respecto a la relación con lo real (1962: 219-43). Los une el valor heurístico, compartido por ambos. Ricoeur se adhiere a esta tesis desde la perspectiva de la metáfora viva, y afirma que, respecto a su funcionamiento, se ajusta exactamente a la categoría de los modelos teóricos: estos introducen un lenguaje nuevo que, por medio de la ficción, “intenta romper una interpretación inadecuada y abrir el camino a otra más apropiada” (Ricoeur 2001: 316). El modelo es esencialmente un instrumento de re-descripción, que no pertenece a la lógica de la prueba, sino a la del descubrimiento; lo que implica que el recurso a la imaginación científica no indica un sometimiento de la razón, sino la posibilidad de ver conexiones nuevas a través del “*transfert* di un vocabolario” (Contini 2020: 141); las cosas mismas son “vistas como” el modelo las describe. El paso que nos lleva a la concepción de los modelos desvela rasgos nuevos de la metáfora y requiere una precisión necesaria: el modelo que corresponde a la vertiente del lenguaje poético no es el simple enunciado metafórico, sino la red compleja de enunciados metafóricos que puede ser definida *metáfora continuada*. Pues, la “des-

plegabilidad sistemática” del modelo tiene su equivalente en las metáforas que se estructuran en red y cuentan con el poder paradigmático de sus interconexiones.

Teorizar la metáfora viva en estos precisos términos nos reconduce al concepto de paradigma adoptado para explicar el funcionamiento de la metáfora gongorina. Al retomar los elementos definitorios presentados antes, como la recursividad, el actuar como “nudo en una trama o red”, la declinación en múltiples variantes, la constitución de propias reglas de descodificación en virtud de la “invención de una lengua”, se nos muestran los rasgos de “desplegabilidad sistemática” del modelo científico de carácter teórico. Es el idiolecto de Góngora el que vehicula “a systematic repertoire of ideas by means of which a given thinker describes, by analogical extension, some domain to which those ideas do not immediately and literally apply” (Black 1962: 241), donde el dispositivo metafórico, o aún mejor el paradigma funciona como “submerged model operating in a writer’s thought” (Black 1962: 239), al que se puede acceder por medio de la serie de las palabras-clave del autor y que se identifican con los constituyentes del paradigma. La imaginación científica de Góngora, por tanto, se enriquece con un nuevo sentido y desvela una faceta doble.

En cuanto a la metáfora de la *sierpe de cristal*, resulta necesario añadir algunas reflexiones oportunas. Además de la sustancia “científica” que le proporciona su relación con la ciencia cartográfica y el consiguiente incremento de la *visio* obtenido por medio de la multiplicación de los planos referenciales implicados en el procedimiento metafórico, se le puede atribuir ahora, en calidad de paradigma, el funcionamiento científico específico del modelo y su capacidad de re-descripción ficcional de lo real para la consecución de un aumento cognoscitivo, un “aumento de mundo” (Salinas 1983: 334). La fuerza heurística del dispositivo metafórico se manifiesta combinada de manera ejemplar con su potencia creativa en el segundo fragmento textual analizado, la octava LXV del *Panegírico al duque de Lerma*. La capacidad de la metáfora de crear y descubrir al mismo tiempo mundos nuevos adquiere aquí un carácter de evidencia científica inesperado. Ni siquiera el genio visionario de Góngora pudo llegar a pensar que estuviera sacando, en aquel entonces, una instatánea del universo.

Al principio de este artículo, presentamos el “ver como” como “occasion de l’erreur, le danger auquel on s’expose quand on n’examine pas le lieu mal éclairé des confusions”. En la metáfora viva el error se convierte en “error categorial calculado” (Ricoeur 2001: 261), condición necesaria para la nueva producción de sentido, para establecer las nuevas fronteras del conocimiento: “precisamente esta innovación de sentido constituye la metáfora viva” (Ricoeur 2001: 302). El propio Orlando, sin embargo, para retomar las sugerencias originarias de nuestras

reflexiones, hablaba de “delirio orgoglioso di innovazione” (1997: 76), con el propósito de hallar el contrapunto positivo del éxito que la metáfora, ya deslegitimada ontológicamente y epistemológicamente, sigue manteniendo en plena revolución científica. Un éxito que seguía buscando en el plano de la originalidad literaria.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, se puede proponer una nueva interpretación de esta fascinante expresión e intentar extenderla a la metáfora viva, recuperando el significado etimológico del término delirio. El sustantivo delirio, se define por supuesto como acción y efecto de delirar. Deriva del latín *delirare*, que está compuesto por *de* (salir de/ alejarse) y *lira* (surco). Literalmente designa, pues, el hecho de salir de un camino trazado. Y la metáfora viva actúa precisamente de esta manera: nace de un error categorial, desdobra el campo referencial, descubre y crea, inventa nuevos mundos. Por tanto, la innovación que la metáfora consigue hay que medirla no solo en el plano retórico-figural, sino especialmente en el plano semántico y, como hemos observado gracias a la poesía gongorina, también en su apreciable sustancia científica, tanto cuando funciona como instrumento heurístico asimilable al modelo teórico, como cuando se relaciona con los saberes científicos coevos, remodelándose sobre la base del principio de equivalencia.

Para concluir, el procedimiento de metaforización con grados plúrimos busca apoyo en el dato sensible, que se revela ontológicamente insuficiente y necesita la contribución de la imaginación para ser elaborado poéticamente. Los dos fragmentos textuales analizados nos han permitido mostrar la función de sustrato que las ciencias desempeñan con respecto a los mecanismos de transfiguración poética donde la metáfora se convierte en vanguardia más allá de la apariencia de las cosas, en busca de correlaciones más profundas en la estructura de lo visible. De la “sierpe de cristal” a la nueva Vía Láctea con contento de esferas celestes, la realidad en los ojos y en las manos del genio poético, adquiere nuevo e intensificado dinamismo, se enriquece con una pluridimensionalidad conseguida por la superposición de elementos en un determinado contexto real. Este efecto es distintivo de la realidad aumentada, técnica moderna de realidad virtual, que se puede describir como la representación de una realidad alterada, donde a la realidad percibida por los sentidos, se superponen informaciones artificiales y virtuales, produciendo sistemas integrados de datos. El genio creativo de Góngora, adelantado a su tiempo, construye sus personalísimas realidades aumentadas, donde el dispositivo artificial empleado coincide con los frutos de las ciencias, antiguas y nuevas, y de los modelos clásicos y modernos que operan constantemente en su memoria creativa, consiguiendo el paradójico y extraordinario efecto de mirar atrás y, al mismo tiempo, hacia el futuro.

Bibliografía citada

- ALONSO, DÁMASO (1978), *Obras completas*, Madrid, Gredos, vol. V.
- ALONSO, DÁMASO (1984), *Obras completas*, Madrid, Gredos, vol. VII.
- ALONSO CORTÉS, NARCISO, ed. (1916), *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe Don Felipe Dominico Víctor nuestro señor hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron*, ed. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago.
- BATTISTINI, ANDREA (2002), *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice.
- BLACK, MAX (1962), *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press.
- BLANCO, MERCEDES (2009), “El toro nupcial de la *Soledad primera*. Idiolecto y agudeza en la poética barroca de las *Soledades*”, *Congreso Internacional Andalucía barroca. Literatura, Música, Fiesta*, ed. Alfonso J. Morales Martínez. Sevilla, Junta de Andalucía, vol. III: 41-52.
- BLANCO, MERCEDES (2012a), *Góngora Heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- BLANCO, MERCEDES (2012b), *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León.
- CANCELLIERE, ENRICA (2004), “La imaginación científica y el *Polifemo* de Góngora”, *Góngora hoy VII: actas del Foro de Debate Góngora Hoy celebrado en la Diputación de Córdoba: El Polifemo del 22 al 23 de abril de 2004*, ed. Joaquín Roses Lozano. Córdoba, Diputación de Córdoba: 19-51.
- CAPLLONCH, BEGOÑA (2013), “‘Sentido’ y ‘referencia’ en algunas imágenes de las *Soledades*: del cincel al cristal de azogue”, *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Capllonch; Sara Pezzini; Giulia Poggi; Jesús Ponce Cárdenas. Pisa, Edizioni ETS: 149-60.
- CONTINI, ANNAMARIA (2020), “Black e Ricoeur filosofi della metafora”, *Aisthema International Journal*, VII/1: 117-51.
- D’ARTOIS, FLORENCE (2020), “‘Nuevo epiciclo al gran rubí del día’. El duque de Lerma, la danza cortesana y la imagen del poder”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 45/2: 509-32.
- FERRER VALLS, TERESA (2019), “Un espacio para el espectáculo: la sala de saraos del palacio real de Valladolid”, *Atalanta*, 7/2: 89-120.
- FOUCAULT, MICHEL (1966), *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- GALILEI, GALILEO (1993), *Sidereus Nuncius*, ed. Andrea Battistini, trad. Maria Timpanaro Cardini, Venezia, Marsilio.
- GALILEI, GALILEO (2012), *Lettera a Cristina di Lorena*, ed. Ottavio Besomi, con la colaboración de Daniele Besomi; versión latina de Elia Donati, ed. Giancarlo Raggi,

- Roma-Padova, Editrice Antenore.
- GALLO, CARMEN (2020), “Tutto il mondo è figura. Anatomia, cartografia e teologia nella poesia di John Donne”, *La misura del disordine. Miraggi e disincanti nella poesia barocca europea*, ed. Carmen Gallo, Pisa, Pacini: 205-26.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1986), “La imagen poética de don Luis de Góngora”, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. III: 223-48.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, ENRIQUE (2015), *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- GÓNGORA, LUIS DE (1927), *Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente.
- GÓNGORA, LUIS DE (1998), *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, vol. II.
- GÓNGORA, LUIS DE (2000), *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación Antonio de Castro, vol. I.
- GÓNGORA, LUIS DE (2016) [1994], *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- GÓNGORA, LUIS DE (2019), *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- GROUPE μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
- LÓPEZ PIÑERO, JOSÉ MARÍA (1979), *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor Universitaria.
- MARTINENGO, ALBERTO (2014), “Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione”, *La deleuziana*, Roma: 30-43.
- MATAS CABALLERO, JUAN; MICÓ, JOSÉ MARÍA; PONCE CÁRDENAS, JESÚS, eds. (2011), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- ORLANDO, FRANCESCO (1997), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.
- PELLICER Y TOVAR, JOSÉ DE (1630), *Lecciones solemnes*, Madrid, Imprenta del Reino.
- PERIÑÁN, BLANCA (1997), “Tres (posibles) dudas sobre tres momentos de *Soledad I*”, en *Da Góngora a Góngora. Acti del Convegno Internazionale, Verona, 26-28 ottobre 1995*, ed. Giulia Poggi. Pisa, Edizioni ETS: 41-53.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS, ed. (2017), *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- RICOUER, PAUL (2001), *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad/Editorial Trotta.
- ROUSSET, JEAN (1968), *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Corti.
- SALCEDO CORONEL, GARCÍA DE (1644), *Las obras de don Luis de Góngora comentadas por G.S.C.*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, tomo II, parte 1^a.
- SALCEDO CORONEL, GARCÍA DE (1648), *Las obras de don Luis de Góngora comentadas por G.S.C.*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, tomo II, parte 2^a.

SALINAS, PEDRO (1983), *Ensayos completos*, ed. Solita Salinas Marichal, Madrid, Taurus, vol. III.
SPITZER, LEO (1940), “La *Soledad primera* de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso”, *Revista de Filología Hispánica*, II: 151-76.

Daria Castaldo es investigadora en la Sapienza Università di Roma. Sus estudios se centran en la literatura de los Siglos de Oro, especialmente en la lírica barroca y en el género de la fábula mitológica, con particular atención a las obras de Luis de Góngora, la influencia de la latinidad de plata y tardía, y el tema de la *imitatio*. Es autora del volumen «*De flores despojando el verde llano*». *Claudio nella poesia barocca, da Faria a Góngora* (ETS, Pisa, 2014) y del volumen «*Hay una flor que con el Alba nace*». *Il Canzoniere ms. XVII.30 della Biblioteca Nazionale di Napoli. (Testi spagnoli). Edizione e studio a cura di Daria Castaldo* (ETS, Pisa, 2019). Ha participado en varios proyectos de interés nacional (PRIN 2009 y 2012) y en el proyecto internacional *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora* (Labex OBVIL, Sorbonne Université), realizando la edición de la *Carta de un amigo de don Luis de Góngora en que da su parecer acerca de las Soledades que le había remitido para que las viese* (2016).

daria.castaldo@uniroma1.it

