



**Departamento
de
Literatura Española**

**IMÁGENES DEL MAR EN LA POESÍA DE GÓNGORA:
DE LOS ROMANCES PISCATORIOS A LAS *SOLEDADES***

Madoka Tanabe

Tesis doctoral

Director

Joaquín Roses Lozano

2015

TITULO: *Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances piscatorios a las Soledades.*

AUTOR: *Madoka Tanabe*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2016
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS:

**IMÁGENES DEL MAR EN LA POESÍA DE GÓNGORA:
DE LOS ROMANCES PISCATORIOS A LAS SOLEDADES**

DOCTORANDA:

MADOKA TANABE

INFORME RAZONADO DEL DIRECTOR DE LA TESIS

(se hará mención de la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La Tesis Doctoral de Madoka Tanabe ha supuesto un dilatado proceso de investigación que se remonta a varios años. El fundamento de dicho proceso fue la lectura detenida y profunda de la poesía completa de Góngora. Tras la determinación del tema objeto de la Tesis, la doctoranda procedió a la lectura y clarificación de la bibliografía crítica en torno al mismo y a la consulta productiva de otras aportaciones bibliográficas relacionadas con él. Este trabajo previo ha sido realizado con exhaustividad, minuciosidad y profundidad coherentes con la gran capacidad y el inteligente juicio crítico de la doctoranda.

El resultado de la investigación, que ha sido sometido a numerosas fases de revisión continuada y cuidadosa, se estructura en tres capítulos donde se aborda el análisis y la interpretación de las formas y funciones del mar en toda la poesía completa de Góngora para llegar a una propuesta del esquema interior o ideal estético del poeta sobre el asunto examinado. Los capítulos dedicados al *Polifemo* y a las *Soledades* constituyen una original contribución al estudio de estos grandes poemas de Góngora.

A lo largo de sus años de investigación sobre el tema, la doctoranda ha ofrecido contribuciones publicadas en revistas científicas y en libros, entre las que podemos citar: «El Polifemo de Góngora y la tradición bucólica», *Hispánica. Boletín de Asociación Japonesa de Hispanistas*, 52 (2008), pp. 145-164; «Tradición e innovación en el “Epitalamio” de la primera *Soledad*», *Analecta Malacitana Electrónica*, 30 (2011), pp. 59-89; «La crítica contra las navegaciones de Góngora: creación poética e ideología», en M^a Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo (eds.), *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, Roma: Aracne, 2013, pp. 177-186, y «La brújula en las *Soledades*: un ejemplo de aportación de la técnica náutica moderna a la tradición literaria», en Antonio Castro Díaz (ed.), *Actas del Congreso «Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana. “El Polifemo” y las “Soledades” en su IV Centenario»* (Córdoba, 17-20 de octubre de 2013), Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija»/Diputación de Córdoba, 2014, pp. 283-288.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 25 de NOVIEMBRE de 2015

Firma del director

Fdo.: Prof. Dr. JOAQUÍN ROSES LOZANO

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR SOBRE LOS TEXTOS CITADOS	1
INTRODUCCIÓN	2
I. ENTRE LA PASTORIL Y LA PISCATORIA	9
1. Breve historia de la piscatoria	10
2. Los primeros años (1581-1584)	16
2. 1. <i>Los dos romances de Alción de 1581</i>	16
2. 2. <i>Aparición de la ninfa en la época del petrarquismo (1582)</i>	18
2. 3. <i>El romance paródico «En la pedregosa orilla» (1582)</i>	21
2. 4. <i>Varios sonetos con motivos pastoriles</i>	25
2. 5. <i>La venatoria y el romance «Aquí entre la verde juncia»</i>	28
3. Una década de interrupción (1585-1594).....	34
3. 1. <i>«Frescos airecillos»</i>	35
3. 2. <i>La presencia de la ninfa cazadora</i>	37
4. Cuatro piscatorias (1595-1600).....	39
4. 1. <i>Primera piscatoria del mar: «Sin Leda y sin esperanza»</i>	39
4. 2. <i>La canción «Donde las altas ruedas»</i>	41
4. 3. <i>Dos romances de «un pescador extranjero»</i>	43
5. El lustro de 1600	45
5. 1. <i>La constante imagen de la ninfa cazadora</i>	46
5. 2. <i>La idea de lo pastoril en el romance de Angélica y Medoro (1602)</i>	47
5. 3. <i>Vuelta al romance paródico</i>	50
6. La estancia en Lepe	51
7. Recapitulación.....	56
II. EL MAR EN LA FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA	58
1. Historia del tema polifémico	65
1. 1. <i>Los orígenes clásicos</i>	65
1. 2. <i>El estado de la cuestión en la época moderna</i>	70
1. 2. 1. <i>Los poetas italianos en el siglo XVI</i>	70
1. 2. 2. <i>El siglo XVI español: Garcilaso y Lope</i>	73
1. 2. 3. <i>Stigliani y Marino: la rivalidad en torno a Polifemo</i>	75
1. 2. 4. <i>El Polifemo lírico de Carrillo y Sotomayor</i>	84
2. El <i>Polifemo</i> de Góngora	92
2. 1. <i>Identificación de Góngora y Polifemo</i>	93
2. 1. 1. <i>Garcilaso, Góngora y la noción del género bucólico</i>	93
2. 1. 2. <i>Paralelismo en las dedicatorias</i>	102
2. 1. 3. <i>Paralelismo en la parte narrativa</i>	105
2. 2. <i>El amor posible en la bucólica</i>	108
2. 2. 1. <i>El ideal pastoril en los regalos</i>	109
2. 2. 2. <i>El amor más allá de la égloga</i>	115
3. Recapitulación.....	124

III. EL MAR EN LAS SOLEDADES.....	126
1. El mar como marco de una historia amorosa	128
2. Las grandes navegaciones: acusaciones maravilladas.....	133
2. 1. <i>El campo acuático de batalla</i>	137
2. 2. <i>La estructura del «Discurso»</i>	139
2. 2. 1. <i>Sección 1: las navegaciones en el Mediterráneo</i>	140
2. 2. 2. <i>Secciones 2 y 3: la era de los descubrimientos</i>	142
2. 2. 3. <i>Sección 4 y recapitulación</i>	147
2. 3. <i>El marco social e ideológico</i>	147
2. 3. 1. <i>América como causa del alza de precios</i>	148
2. 3. 2. <i>La situación económica de don Luis</i>	152
2. 3. 3. <i>América como origen de la ociosidad</i>	155
2. 4. <i>Recapitulación</i>	161
3. Cantos en la segunda Soledad	161
3. 1. <i>La muerte en el «métrico llanto»</i>	163
3. 2. <i>El canto amebico de dos pescadores</i>	170
3. 3. <i>La pesca de Filódoces y Éfire</i>	187
3. 3. 1. <i>El discurso del anciano isleño</i>	188
3. 3. 2. <i>La búsqueda de la perfección del género piscatorio</i>	189
3. 3. 3. <i>Las pescadoras y las cazadoras</i>	192
3. 3. 4. <i>La pesca y la caza mayor</i>	195
3. 4. <i>Recapitulación: la imagen positiva en las figuras femeninas</i>	198
4. El mar en las Soledades: al margen del mundo ideal	199
CONCLUSIONES	203
BIBLIOGRAFÍA	208

NOTA PRELIMINAR SOBRE LOS TEXTOS CITADOS

Todos los textos de Luis de Góngora citados proceden de la siguiente edición: *Obras completas I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000. En la referencia se indican entre paréntesis los siguientes datos: la abreviatura *OC*, el número de obra de la edición y el año de redacción establecido por el editor entre corchetes. En ocasiones se cita por el primer verso de la obra y todos los versos citados aparecen con su numeración correspondiente.

La única excepción a esta regla afecta a las *Soledades*, en que preferimos utilizar la edición siguiente: *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia, 1994. En la referencia indicamos la parte de la obra (DED. para la dedicatoria, I o II, para la *Soledad primera* y la *Soledad segunda*, respectivamente) y la numeración de los versos citados.

En las citas de obras consultadas en la red (Sannazaro, Tansillo, Bernardo y Torquato Tasso), debido a la carencia de la numeración según página, se señala el número del tomo y, en caso de las obras poéticas, de la obra.

INTRODUCCIÓN

El propósito central de esta investigación es el análisis e interpretación de las imágenes del mar presentes en la obra poética de Luis de Góngora y Argote; su objetivo principal es reconstruir a partir de dicho estudio la visión interna que don Luis tiene del tópico como manifestación de su ideal estético. Búsquedas similares sobre aspectos particulares siempre tienen que existir en cualquier estudio literario serio que no se limite a una mera acumulación de datos eruditos. Las muy diversas contribuciones realizadas sobre la obra del poeta cordobés comparten este planteamiento intelectual, a pesar de las distintas metodologías utilizadas en ellos. Dámaso Alonso, cuyos extensos resultados no siempre pueden ser clasificados en una metodología única, pese al dominio de la estilística, demostró en uno de sus libros la unidad de la poesía gongorina a través del análisis del léxico y la sintaxis, en un camino de reconstrucción de la «lengua poética» de Góngora. En cambio, el gran libro de Robert Jammes abordó los temas que se desarrollan en todas las obras del poeta para deducir su ideal estético y vital, que, según el autor, consiste en el anticonformismo social expresado en varios aspectos. Me he referido a dos gongoristas magnos para citar ejemplos eminentes, pero estoy segura de que lo mismo se puede observar en los estudios más propiamente filológicos como los de Antonio Vilanova o los de Jesús Ponce Cárdenas; así como en los intentos de comprensión a través de los textos de la polémica desencadenada por la originalidad de las obras de don Luis, como sucede en los trabajos de Emilio Orozco Díaz o Joaquín Roses Lozano¹.

Entre las diversas metodologías posibles, he elegido el enfoque temático, y, entre los múltiples motivos que se encuentran en la poesía gongorina, el mar. No hace falta decir que el mar ha sido siempre uno de los temas más relevantes de la literatura y así ocurre también en la obra de Góngora, donde su presencia es destacada, aunque no es cierto ni se puede afirmar que constituya uno de sus temas centrales. Góngora nació en Córdoba, una ciudad flanqueada de fértil campo y frondosa sierra y atravesada por el gran río Guadalquivir. Sabemos que la fecha constatable de su primera visita al mar fue 1607, cuando el poeta, con cuarenta y seis años, visitó la playa onubense cercana a Lepe y el litoral de Ayamonte (aunque no se puede descartar la posibilidad de otra visita anterior); la siguiente fecha es, probablemente, 1609, año en que don Luis viajó a

¹ Me refiero a Alonso [1961], por no contar sus otros trabajos filológicos, iguales en importancia para el estudio de la obra de Góngora. Los otros libros mencionados son los de Jammes [1987], Vilanova [1992], Ponce Cárdenas [2007], Orozco Díaz [1973] y Roses Lozano [1994]. Repito que son ejemplos eminentes de unas metodologías más específicas, ya que la mayoría de los estudios de extensión considerable suele buscar un acercamiento al texto manejando metodologías combinadas.

Galicia. Esto, por supuesto, no significa que compartamos la idea romántica de que la poesía tiene que nacer de la experiencia personal o tiene que ser una expresión del sentimiento humano. Incluso en las obras posteriores a esas fechas, como vamos a ver a lo largo del estudio, el mar en Góngora es libresco y muestra muy pocas huellas de experiencias reales. El campo acuático se limita a constituir el escenario que requiere la historia (en caso de las obras narrativas) o el fondo que determina el género (en el caso, por ejemplo, de las obras piscatorias). Por eso, el estudio del tema marítimo no deja de ser una indagación en el marco, no en el contenido. El primer paso de mi investigación radica en el reconocimiento de este hecho. Definiría el estudio del marco como un análisis de las funciones de los elementos que componen el fundamento sobre el cual se desarrolla el «contenido» de una obra y tengo la certeza de que algunos marcos representan el esquema interior del poeta, porque conllevan la disposición de los objetos en un mundo. En cuanto al marco marino, supone un mundo en el que los personajes cantan, actúan, y al mismo tiempo forman parte de ese mundo, en el que el campo de cristal existe estrechamente vinculado a la tierra. Así, se podrá decir metafóricamente que nuestro trabajo es una cartografía, que consiste en describir las partes y luego situarlas en un mapa universal: el mapa del mundo gongorino.

Con este objetivo creo justificado un estudio sobre el mar en Góngora, a pesar de que ya existen algunas aportaciones sobre el mismo tema. Nuestro trabajo no pretende cubrir un vacío, sino ofrecer una modesta, trabajada y razonada síntesis. La mayoría de las aproximaciones al motivo están dedicadas a las *Soledades* que, tras la «Dedicatoria», se inician con la llegada de un joven náufrago a una playa desconocida y cuya segunda parte se desarrolla en zonas cercanas al mar (recordemos que incluso en el pasaje de la caza de cetrería (II, vv. 723-979) el protagonista se sitúa en un barco y la observa desde lejos). Los acercamientos críticos son variados, como veremos en el capítulo dedicado a la gran silva, pero me parece que se dividen en tres vías, entre las cuales no se ha intentado establecer una coherente unidad. Serían estos: 1) el enfoque sobre la *Soledad* I, propuesto por Robert Jammes², basado sobre todo en la crítica a las grandes navegaciones en boca de un anciano serrano, fragmento en el que se busca la mejor representación de la posición política de don Luis; 2) el estudio de la *Soledad* II para incardinarla en la tradición de la piscatoria, realizado pioneramente por Antonio

² Jammes [1987], pp. 504-507. Los estudios que le siguen o lo amplían los referiremos en el capítulo III.

Callejo³; y 3) el análisis de la obra en su totalidad con la consideración de que la clave para entenderla es la figura del peregrino y su condición de náufrago⁴. Los dos primeros son inevitablemente parciales y el tercero, a pesar de su gran mérito por su aspiración de conseguir una visión total, me parece lastrado por su tendencia a alejarse demasiado de la obra en sí, porque, al fin al cabo, los versos en que se menciona al naufragio son muy reducidos.

La *Fábula de Polifemo y Galatea* también se desarrolla en la playa, salvo la escena amorosa de Acis y Galatea. Además, los tres personajes principales tienen relación con el mar: Polifemo es hijo de Neptuno; Galatea es una de las ninfas del mar; y Acis también aparece vinculado al mar. Por eso no es extraño, aunque sí significativo en comparación con el estado de la cuestión sobre las *Soledades*, que varios investigadores hayan indicado la importancia del papel del mar en este poema. Entre ellos me ha resultado muy sugerente el trabajo de Pedro Granados, quien, como señala su título, considera el mar como el «tema estructurante»:

No sólo es el espacio de la anécdota. Ni tampoco es sólo la colección de alusiones mitológicas que brindan los personajes principales de la *Fábula* (Galatea, Acis, Polifemo), y le otorgan al texto un hilo narrativo y su efecto de realidad. Más bien, pensamos que el tema del mar o, para ser precisos, uno de sus motivos predominantes, está en la base del dinamismo textual, de la proliferación que a todo nivel comprobamos, en este poema de Góngora⁵.

Sus aseveraciones son ciertas y, aunque he llegado a proponer un esquema distinto al suyo, el trabajo de Granados me ha ofrecido sugerencias que forman la base del capítulo II, como las de la estructura circular y el paralelismo en los personajes (con el añadido del poeta).

Sería injusto si no citáramos, entre todos estos, un estudio comprensivo sobre el agua, con enfoque particular en la función y relación entre los ríos y el mar. Me refiero a los dos capítulos sobre el tema acuático en la poesía gongorina incluidos en el libro de Vittorio Bodini, titulados «El mundo fluvial de Góngora del Renacimiento al Barroco» y «Las lágrimas barrocas», en el último de los cuales cita varias obras en las

³ Callejo [1986], aunque dedica la mayoría de la tesis al análisis de la tradición piscatoria y su recepción en la obra gongorina, tiene el gran mérito de analizar la *Soledad segunda* en su totalidad y buscar unidad en toda la obra.

⁴ Antonio Vilanova [1989 a y b] fue el primero en reclamar la necesidad del estudio de este marco. El acercamiento de Crystal A. Chemris [2008] es bien distinto pero comparte atención a la figura del «peregrino», considerándolo como símbolo de la incertidumbre de la modernidad.

⁵ Granados [1994], p. 187. También Alexander Parker alude al mar como el marco orgánico del *Polifemo*, aunque me parece que no profundizó lo suficiente en el tema (en su introducción a Góngora [1983], pp. 114-115).

cuales el mar aparece como el destino de las lágrimas fluyentes⁶. Como puede deducirse de los títulos, el mar no es el tema central de esos estudios, pero creo que es sugerente su observación sobre el agua como factor decisivo en la poesía de Góngora:

En efecto, si la poesía de Góngora tiene una naturaleza o una dimensión acuática, la de Quevedo nace simbólicamente bajo el signo del fuego; el verdadero contraste está aquí [...]; razones más profundas y absolutas dividieron fatalmente a los dos héroes barrocos, que, en términos tan distintos, expresan la inestabilidad, la incertidumbre y la inconsistencia de la vida y del mundo⁷.

Pedro Ruiz Pérez también reconoce la importancia de las imágenes acuáticas, pues en la primera mitad de su artículo dedicado al *Polifemo* elabora un breve repertorio de las obras en que figuran el tema fluvial y el marítimo. El autor parte de la oposición entre ríos y el mar, paralela a la dicotomía positivo/negativo que coincide con la transición entre dos modalidades poéticas, representadas por Garcilaso y Góngora⁸. Esta oposición fue previamente propuesta por Begoña López Bueno, que aunque se limitó a analizar a los poetas anteriores al cordobés, de Garcilaso a Herrera, me ofrece una conclusión inspiradora:

El *topos* fluvial, indisolublemente articulado al recuerdo arcaico, a más de ofrecer notas descriptivas, es un marco positivo [...]. Representa, en todo caso, la *fijación* espacio-temporal, frente a la que se alza un presente-futuro incierto, simbolizado por las aguas marinas⁹.

Es una lástima que las páginas dedicadas por Ruiz Pérez sean demasiado reducidas y la referencia a la obra más importante de don Luis, es decir, las *Soledades*, se quede sin desarrollar como requeriría la complejidad de la silva. En suma, gracias a las anteriores aportaciones, esta tesis se sitúa como humilde continuación de su legado.

Debo aclarar también que, finalmente, me he visto obligada a abandonar el primerísimo plan de elaborar un repertorio taxonómico de imágenes del mar en la poesía gongorina, porque, a medida que esta investigación iba desarrollándose, me iba inclinando a pensar que no sería la manera más apropiada para conseguir el objetivo de reconstruir el esquema interno del poeta caer en demasiadas desviaciones. Por ello, decidí seleccionar previamente los temas a los que iba a dedicarme en relación con los períodos de redacción para terminar estudiando la evolución de los temas marítimos que culminan en las *Soledades*, la obra en la que creemos que el ideal de Góngora se

⁶ Bodini [1971], pp. 175-197 y 198-214, respectivamente.

⁷ Bodini [1971], p. 200.

⁸ Véase Ruiz Pérez [2011].

⁹ López Bueno [1990], p. 44. La autora vuelve al mismo tema en López Bueno [2004].

expresa con mayor perfección.

Con esa finalidad, el capítulo I traza la evolución de la piscatoria en la obra de Góngora. Este capítulo se considera como una base para los capítulos siguientes. Así, veo oportuno revisar primero la historia del género para poder reconocer la tradición y la novedad de la creación del poeta. Luego analizo cronológicamente las obras piscatorias hasta 1613 y, al mismo tiempo, la pastoril de la misma época. Todo ello porque, siendo una modalidad de la pastoril, no es posible entender la piscatoria sin su conexión con su raíz. Además, es frecuente que los motivos que se hallan en las escenas marítimas en el *Polifemo* o las *Soledades* tengan antecedentes en las obras pastoriles, no en las piscatorias. La elaboración de un recorrido amplio por esas imágenes nos permite entender mejor las grandes obras.

Seguidamente, en el capítulo II, me centro en el *Polifemo* partiendo de la relación de los tres personajes principales (Polifemo, Galatea y Acis) con el mar. En la idea de Góngora el cíclope aparece relacionado más estrechamente con el campo de cristal, mientras que el vínculo de los otros dos es más limitado, por eso la posición del poeta ante los personajes nos mostrará el lugar del mar en su esquema. Primero se ofrece una sinopsis de la historia del tema polifémico desde la literatura clásica hasta los contemporáneos de don Luis al objeto de entender el contexto cultural del poeta. El análisis de la obra en su totalidad se realiza partiendo de la hipótesis de un esquema paralelo donde se hallan el poeta y el cíclope y nos muestra que el paralelismo no es una identificación, como suele ocurrir en las obras pastoriles. Existe otra correspondencia entre el amor desdeñado de Polifemo y el consumado de Acis y Galatea, que se relaciona, como veremos, con el contraste que forman el mar y la tierra.

A diferencia de la metodología principalmente filológica de los dos primeros capítulos, el estudio de las *Soledades* en el capítulo III se realiza atendiendo a varias disciplinas. Para evitar distracciones he seleccionado cuatro fragmentos vinculados con el mar. El primer fragmento, el monólogo del serrano anciano acerca de la historia de las navegaciones (I, vv. 366-502), se analiza, una vez elaborada la lista de imágenes y su clasificación, a través de la lectura de los documentos sociales y económicos del siglo XVI. Los tres fragmentos restantes se encuentran en la *Soledad* II: 2) el canto del peregrino al mar (II, vv. 116-171); 3) la pesca de dos de las hijas del anciano isleño (II, vv. 413-511) y 4) el canto amebeo de dos pescadores (II, vv. 542-611). Los dos cantos, el del peregrino y el de los pescadores forman pareja al pertenecer a la tradición de la piscatoria. Por ello el apartado dedicado a los cantos sigue la metodología filológica,

con el apoyo de la historia del género que se expone en el capítulo I. El tercer fragmento también requiere un enfoque filológico, esta vez en línea con la tradición de la cinegética y, al mismo tiempo, en relación con la figura de las mujeres activas, tan del gusto de Góngora en su carrera poética, como puede verse en el primer capítulo.

Una vez recorridas las obras mencionadas, comprobaremos las variadas formas del mar como marco dotado de funciones diversas, pero, más allá de eso, justificaremos y explicaremos la existencia de un eje alrededor de cual giran todas las imágenes. Este eje nos acerca definitivamente al esquema interior del poeta.

I
ENTRE LA PASTORIL Y LA PISCATORIA

Para estudiar la presencia del mar en la obra gongorina, la poesía piscatoria ocupa una posición indiscutible porque en ella se hallan las principales imágenes marítimas y también porque las figuras de personajes importantes en las grandes obras se desarrollan en ella.

La poesía piscatoria es una derivación del subgénero pastoril en la que los pastores son sustituidos por pescadores. En la obra de Góngora la relación entre ambas modalidades llega a producir una mezcla a través de otro subgénero de la poesía lírica como es la poesía venatoria, vertiente que nos revela la idea del mar que influyó en la *inventio* del poeta. Por esta razón, veo necesario leer las obras que pertenecen al subgénero pastoril en un sentido amplio, incluyendo sus modalidades, además de otras obras que, aunque no tratan del género, participan de sus motivos.

Es cierto que no faltan estudios sobre el tema, pero, a mi parecer, siempre se ha analizado esta relación aisladamente, sin explicar las interconexiones. En el capítulo sobre el romancero de *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Robert Jammes dedicó una sección a «La evolución de la pastoral», la cual dividió en piscatoria, venatoria y romances aldeanos y rústicos (como señala el gran gongorista francés, no se hallan romances pastoriles en un sentido estricto, es decir, con la presencia de pastores idealizados, salvo bajo forma paródica)¹⁰. Tras las páginas de Jammes, Antonio Callejo exploró los poemas piscatorios de Góngora con el objetivo de establecer un análisis de la *Soledad* segunda. También Ines Ravasini los sitúa en la historia del subgénero desde la literatura griega clásica hasta el Siglo de Oro¹¹. Por otra parte, resulta útil el estudio de Rafael Bonilla, que analiza las obras gongorinas con presencia de la bella cazadora, las cuales, por su naturaleza, coinciden en la mayor parte con la pastoril en el sentido más amplio¹². El análisis de la pastoril en conjunto supone una manera de entender mejor el importante espacio que ocupa el mar dentro del mapa poético de Góngora, ya que de esta manera podemos examinarlo en relación con el ameno campo de los pastores y la selva de los cazadores.

I. 1. Breve historia de la piscatoria

La historia de la variación marítima de la pastoril se puede remontar hasta la Antigüedad, pero tardó en establecerse como un tópico y nunca ha disfrutado de la

¹⁰ Jammes [1987], pp. 334-387.

¹¹ Callejo [1986], p. 98-101; Ravasini [2011], pp. 47-61 y 75-88.

¹² Véase Bonilla Cerezo [2007].

misma abundancia¹³. Hallamos la figura de los pescadores en la literatura griega clásica, en concreto en uno de los *Idilios* atribuido a Teócrito (aunque la autoridad ha sido discutida modernamente, no hay duda de que los escritores del siglo XVI lo consideraban incluido en la obra del poeta siciliano). Se trata del *Idilio* XXI, donde dos pescadores viejos se quejan a la noche de la dura vida que no los deja dormir con tranquilidad. No estamos ante los personajes idealizados que frecuentan la literatura pastoril posterior, sino ante dos hombres humildes que hablan en tono rústico. Por esta razón es difícil buscar sus descendientes de forma directa en la piscatoria moderna, pero esta pequeña obra determinó la imagen de los pescadores, que, en la mayoría de casos, aparecerán calificados de «pobres».

Para encontrar obras que influyeron más directamente en la literatura española, hay que esperar a las *Eclogae piscatoriae* de Iacopo Sannazaro, publicadas en 1526, de modo que se trata de una tendencia relativamente nueva para los lectores de la época. La obra de Sannazaro es una serie de seis poemas escritos en latín que, a diferencia del *Idilio* XXI de Teócrito, sigue el modelo virgiliano de las *Bucólicas* y adapta el paisaje marítimo como escenario y a los pescadores como sus personajes. Para nuestro interés son más importantes las tres primeras églogas, que son poemas amorosos en sentido amplio, mientras que las tres últimas son obras cortesanas en honor de los mecenas. La primera es un canto amebeo y fúnebre, puesto en boca de dos pescadores, Lycidas y Mycon, quienes se lamentan de la muerte de la bella Phyllis. La segunda se puede considerar como una variación del canto polifémico¹⁴, ya que en ella hallamos a un pescador, Lycon, bajo la luz de la luna, quejándose del desdén de una ninfa bella y fugitiva que se llama precisamente Galatea. La tercera tiene una estructura más compleja: Celadon pregunta con un tono acusador a un pescador, Mopsus, qué han hecho él y sus compañeros, Chromis e Iolas. Mopsus le contesta que ha sido imposible pescar debido al mal tiempo y se entretenían cantando sobre el amor. Luego Mopsus canta para Celadon recordando el canto amebeo de sus compañeros. Es fácil reconocer que el modelo de la *Ecloga* I y la III, dos cantos amebeos, son las *Bucólicas* III, VII y VIII de Virgilio, mientras que la II sigue a la *Bucólica* II, un monólogo amoroso con una breve introducción y un epílogo. Está demostrado que estas obras eran conocidas entre la mayoría de autores de la época de Góngora, como indican las menciones de Fernando

¹³ Para la historia del subgénero más detallada, véase el capítulo II de Ravasini [2011], pp. 23-46. Además, Callejo [1986] también dedica un capítulo a la historia (pp. 86-94).

¹⁴ La definición y la historia del canto polifémico se estudiarán en el siguiente capítulo.

de Herrera en sus *Anotaciones* a las obras de Garcilaso¹⁵.

Las piscatorias de Sannazaro tuvieron varios seguidores, sobre todo entre los poetas que asistían a la corte napolitana, aunque el subgénero nunca consiguió la misma abundancia que la pastoril. Entre ellos hay que destacar a Luigi Tansillo, con sus tres canciones piscatorias, traducidas en castellano y publicadas por Jerónimo de Lomas Cantoral en 1578. Las tres tienen el mismo tema que la segunda *Ecloga* de Sannazaro, es decir, el lamento de un pescador, Albanio, sobre el amor desdichado que siente por una bella ninfa llamada Galatea (en la primera no aparece el nombre del pescador y en la tercera no aparece el de la ninfa, pero es claro que las tres canciones forman un conjunto). Herrera citó de nuevo la primera piscatoria en sus *Anotaciones*¹⁶. El descubrimiento de la piscatoria por parte de los poetas napolitanos se entiende como una manifestación de la originalidad y la novedad literaria del sureño italiano frente a los poetas toscanos, quienes inventaron o re-inventaron el campo pastoril. El mar es un nuevo *locus amoenus* rico y lujoso para ellos y, al mismo tiempo, una señal de identificación.

La tendencia llegó a España, pero antes de Góngora sus manifestaciones son escasas. Entre ellas, la *Segunda égloga piscatoria, que contiene los amores de Sylvano pastor y pescador, con Minerva Diosa de la Sabiduría* de Diego Ramírez Pagán, publicada en la *Floresta de varia poesía* (1562), es una obra peculiar. El protagonista y narrador se llama Silvano, el doble del poeta, quien cuenta que era un pastor (también «cortesano más experto», v. 29) en Alcalá de Henares, donde conoció a su amada Minerva, y luego para huir de ella fue a la orilla del Ebro, cerca de la playa, donde decidió dedicarse al oficio de pescador, aunque al final del canto se muestra dispuesto a volver a donde está la amada. De modo que en la primera mitad el canto gira en torno al prado, luego en la segunda se representa un paisaje marítimo. El poeta recogió los motivos marítimos en las alusiones mitológicas relacionadas con el mar (se nombra a Scilla, Caribdis, Ícaro y Leandro en los versos 217-225) y en la descripción del ara de

¹⁵ Herrera cita la *Ecloga* I de Sannazaro en la nota para el verso 403 de la *Égloga* I de Garcilaso (Herrera [2001], p. 738); la II en la nota para el verso 57 de la misma (p. 702); y la III en la nota para los versos 323 y 329 de la *Égloga* III (pp. 983 y 986). El comentarista estimó mucho los poemas latinos del napolitano comparándolo con uno de sus imitadores: «También escribió Sannazaro la bellísima *Arcadia*, i entre otros muchos, Bernardino Rota sus *églogas de pescadores*, no tales como piensa Cipión Amirato, porque, aunque no le sucedió infelizmente la imitación de Sannazaro, no alcança con grandíssima intervalo a su ingenio, artificio i espíritu» (p. 694). Se refiere a las catorce églogas piscatorias de Bernardino Rota, que se escribieron probablemente en 1533 pero quedaron inéditas hasta 1560.

¹⁶ Herrera [2001], p. 702. Se trata de la evocación a Galatea.

Minerva con ricas ofrendas originales del mar¹⁷. Hay que notar que Minerva no es una ninfa cruel y desdenosa, sino una diosa de la sabiduría admirada por toda la naturaleza, es decir, la personificación de la sabiduría de la que se enamoró el poeta murciano cuando fue a estudiar en la Universidad de Alcalá. Por eso, aunque el tema del amante triste puede recordar más la *Ecloga piscatoria* II de Sannazaro, en realidad tiene elementos comunes con la I, sobre todo en la descripción del altar de Phyllis, adorada también como si fuera una diosa por parte de los moradores del mar y la playa¹⁸.

Otra obra que llama nuestra atención es la *Ecloga* VI de Luis de Camoens¹⁹, que empieza «A rustica contenda desusada», publicada en 1595 en la colección póstuma pero escrita entre 1571 y la fecha de su muerte en 1580. El primer personaje es Agrario, un pastor que aparece también en la *Ecloga* II, quien sufre el mal de amor y, fuera de sí, va andando hacia la playa seguido de sus amigos pastores. Allí se encuentra con un pescador, Alieuto, cantando sobre el amor en un estilo tan nuevo que le sorprende. Luego, después de una conversación, los dos se ponen de acuerdo para iniciar una competición poética componiendo un canto amebico, que terminará en empate, porque los pastores aplauden el canto del pescador y los pescadores el del pastor. Esta obra es interesante porque Camoens intenta mostrar en el canto un contraste no sólo de dos oficios, sino de dos estilos. En la parte que sirve de dedicatoria, el poeta dice:

Vereis, Duque sereno, o estilo vário,
a nós novo, mas noutro mar cantado,
de um, que só foi das Musas secretário:
o pescador Sincero, que amansado
tem o pego de Pócrita co canto
pelas sonoras ondas compassado.
Deste seguindo o som, que pode tanto,
e misturando o antigo Mantuano,
façamos novo estilo, novo espanto²⁰.

Luego el pastor propone una competición al pescador diciendo que:

Mas, se de ver-me cá no mar te espantas,
eu me espanto também do estilo novo

¹⁷ Dice: «De las marinas conchas bien notaste, / de nácar el altar en torno obrado / y del roxo coral el fino engaste. / Pendiente viste al uno y otro lado / monstruos del mar, y un vítulo marino / sobre el ara, en tu nombre degollado. / El throno era cubierto de ostro fino, / donde la estatua tuya se mostrava / por un veril y engaste christalino. / De ovas verdes cubierto el suelo estava / con esponjas veneras, y pechinas / sembrado el monte a trechos se hallava» (Ramírez Pagán [1950], vv. 142-153).

¹⁸ «En tibi caerulei muscum aequoris, en tibi / conchas purpureas, nec non toto quaesita profundo / et vix ex imis evulsa corallia saxi / adferimus...» (vv. 38-41).

¹⁹ Carreira [2014] estudia las representaciones del mar en Camoens, con especial atención a *Las Lusíadas*.

²⁰ Camoens [1953], vv. 57-65, p. 391.

con que as ondas horrisonas quebrantas.

O qual, posto que certo louvo e aprovo,
desejo de provar contra o silvestre
antigo pastoril, que eu mal renovo.

E tu, que no tocar pareces mestre,
podes julgar se há clara diferença
entre o novo marítimo e o campestre²¹.

Vemos así que el poeta portugués encarna en la figura de Alieuto el estilo nuevo, simbolizado por Sannazaro (Sincero es su seudónimo poético en la *Arcadia*), y en la de Agrario el estilo clásico, cuyo representante es Virgilio o el «antigo Mantuano». Bajo la influencia de las piscatorias en latín, Camoens encontró en el género de la piscatoria la posibilidad de renovar la pastoril añadiendo múltiples motivos nuevos que él mismo había visto y tocado (como es bien sabido, Camoens pasó gran parte de su vida en nave como soldado), aunque entre sus ocho pastoriles hallamos sólo dos poemas que se desarrolla en la playa. Uno es la VI que acabamos de referirnos y otra es la VIII, titulada «Piscatória», que empieza «Arde por Galateia branca e loura». Como se puede entender gracias al nombre de la amada y el carácter del protagonista, quien es un pescador pobre lamentándose del desdén de la ninfa, estamos ante una variedad de la *Ecloga* II de Sannazaro. Camoens, podemos decir, no consiguió salir de la imitación de las obras de Sannazaro, pero reconoció la novedad y posibilidad en el subgénero marítimo.

La figura de Lope de Vega no puede faltar en la lista, aunque sus obras piscatorias son posteriores a las obras juveniles de Góngora que vamos a abordar. El primer ejemplo se halla en el canto XIX de *La hermosura de Angélica*, publicada en 1602. Medoro, al huir de una batalla herido y cansado, encuentra en la playa de Cádiz a un pobre pescador, Lucindo, cantando en su barquilla. El tema del canto es tradicional y gira en torno a la queja sobre la imposibilidad de dormir debido al sufrimiento. El contenido no muestra relación orgánica con el paisaje marítimo, pero la descripción del paisaje está llena de los elementos propios del mar. El autor describe detalladamente «[l]a mísera barquilla vieja y rota» (v. 561) en la que se halla tendida una red con pescados y mariscos y «[u]na ropilla pobre» que apenas le cubre el cuerpo. Aquí Lope, aprovechándose del carácter narrativo de la obra, extiende detalles de la figura del pescador que en las obras líricas no suelen hallarse. Esa noche el pescador aloja a Medoro en su choza y le cuenta su historia, con la que podemos saber que era pastor y poeta en la orilla del Tajo y huyó de allí debido a un amor imposible. Su historia recuerda la del personaje de Ramírez Pagán, pero al mismo tiempo refleja el amor de

²¹ Camoens [1953], vv. 147-155, p. 393.

Lope por Elena Osorio (el pescador dice de sí mismo «[y]o celebré con verso tosco y rudo / del Tajo las pastoras y pastores», vv. 761-762), y prepara la figura de un exilio o «peregrino» a causa del amor, que va a ser el protagonista de su siguiente novela.

El principio del *Peregrino en su patria*, publicado en 1604, nos sitúa en la playa de Barcelona, a donde llegó el protagonista, Pánfilo, medio vivo y medio muerto debido a un naufragio. El término «peregrino» y su marco novelesco son objeto de nuestro interés al estudiar la creación de las *Soledades*, pero reservaré el análisis sobre el marco para el capítulo III mientras me enfoco ahora en el canto de un pescador humilde que el peregrino oye por la noche desde la cabaña de los pescadores que lo alojan. El canto está dirigido a una ninfa, Fílida, quien rechaza el amor del pescador y se va de la playa, y sigue fielmente el tema familiar de la lamentación nocturna sobre el amor, pero muestra originalidad mediante referencias laudatorias a los reyes de España versificando sus hazañas en el mar. Como la novela en su totalidad, el canto también se muestra como un complejo de varios géneros.

En el último lugar, en las *Obras* póstumas de Luis Carrillo y Sotomayor, publicadas en 1611, se hallan la *Égloga* I en la que cantan dos pescadores y dos canciones ambientadas en la playa (v y x)²². Carrillo nació en la localidad cordobesa de Baena y compartió el ambiente de la ciudad con nuestro poeta, antes de que falleciera muy joven, con 23 o 24 años, en 1610. La fecha de la redacción no se puede especificar, pero, por muy precoz que sea, es difícil pensar que fuera antes de 1605, cuando el poeta tenía 18 o 19 años. Por eso las obras piscatorias de Carrillo deberán ser posteriores a casi todos los poemas gongorinos que veremos a lo largo de este capítulo²³.

La *Égloga* I tiene una larga dedicatoria (4 estrofas de 14 versos, es decir, 56 versos en total) dirigida al conde de Niebla, la misma persona a la que dedicó Carrillo la *Fábula de Acis y Galatea* y Góngora la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Igual que la dedicatoria de su propia *Fábula*, se trata de una imitación de la dedicatoria de la *Égloga* I de Garcilaso tanto en la forma como en el contenido. Luego, la parte correspondiente a las palabras de los pescadores se muestra más compleja, ya que en la forma imita la *Égloga* II, pues está compuesta de 24 tercetos encadenados, además de que se abre con

²² Cito la obra por la edición de Angelina Costa, Carrillo y Sotomayor [1984].

²³ Por otra parte, es posible que las canciones de Carrillo afectaran de alguna manera a la redacción de las *Soledades*. Como señala Joaquín Roses, se observa la similitud en el esquema de rimas entre tres canciones de Carrillo (v, x y xi) y dos pasajes con estructuras estróficas cerradas en la *Soledad* II (el canto del peregrino, vv. 112-189, y el canto amebado de dos pescadores, vv. 542-611), ya que Carrillo utiliza la estructura de siete versos de 11A, 7b, 11A, 7b, 7b, 11C, 11C, mientras que Góngora emplea la de 7a, 11B, 7b, 11C, 7c, 11A, 11A (véase Roses Lozano [2007a], p. 82, nota 8).

un largo soliloquio de Delio, uno de los pescadores, sin ninguna parte narrativa. Mientras tanto, el tema sigue siendo similar a la *Égloga* I, porque los dos pescadores representan dos maneras del amor desdichado, que son el «amante ausente» (v. 126) y el «presente / triste [...] qual despreciado» (vv. 126-127). Recordemos que la égloga garcilasiana también se puede interpretar como una derivación del debate tradicional sobre los sufrimientos de amor: ¿cuál sufre más, un desdeñado, representado por Salicio, o uno con su amada fallecida, igual que Nemoroso²⁴? Hay cierta diferencia, sobre todo porque en la obra de Carrillo parece que la amada sigue viva, pero es notable la similitud. La obra es producto de la imitación de las *Églogas* garcilasianas y no presta mucha atención a los motivos tradicionales del subgénero.

A través de esta breve historia, podemos situar a Góngora en un panorama en que, cuando empezó su carrera creativa en 1581, ni las obras piscatorias de Camoens ni las de Lope todavía se habían publicado, por lo que el joven poeta debía tomar como modelo a los poetas italianos. En las siguientes secciones veremos cómo don Luis intentó desarrollar la modalidad piscatoria.

I. 2. Los primeros años (1581-1584)

Góngora practicó el género piscatorio desde los primeros años de su creación poética. De acuerdo con Ines Ravasini, podemos ver en él una intención de superar el «romancero pastoril», que gozaba de gran popularidad sobre todo gracias a los romances de Lope de Vega²⁵. Ya en esta temprana etapa, se observan dos finalidades contradictorias en el romancero gongorino: por una parte, el joven don Luis desarrolló los géneros cubriendo los vacíos con elementos nuevos y, por otra, se distanció de ellos a través de la parodia²⁶. El género pastoril demuestra de forma clara esta tendencia, porque el poeta distinguió unas modalidades de otras para tratarlas de manera diferente: mientras que iba desarrollando la piscatoria y la venatoria para que tuvieran la misma perfección de la pastoril, sometió a la burla o la parodia la pastoril en el sentido estricto.

I. 2. 1. Los dos romances de Alción de 1581

Según la fecha del Chacón, en 1581 el joven Góngora escribió dos romances que se pueden considerar piscatorios, en que aparece un pescador que se llama Alción y se

²⁴ Véase el comentario de Bienvenido Morros en Garcilaso [2001], p. 126.

²⁵ Ravasini [2011], p. 48.

²⁶ Véase la sección dedicada al tema en la introducción a *Romances* de Antonio Carreño (Góngora [2000b], pp. 50-51).

lamenta de un amor desdichado. De uno, que empieza «Las redes sobre el arena» (*OC*, nº 9 [1581]), sólo se conservan los ocho primeros versos, que servirían de introducción a un poema más largo. A su pesar, podemos constatar con claridad el tópico de la pobreza del pescador y su bella amada, Glauca, a la que admiran todos los habitantes de la playa, como se ha observado en las obras anteriores:

el pobre Alción se queja
por ver a la hermosa Glauca,
fuego de los pescadores
y gloria de aquella playa.

(vv. 5-8)

Otro romance con estribillo, «En el caudaloso río» (*OC*, nº 10 [1581]), tiene como protagonista al pescador con el mismo nombre de Alción. Este romance se abre con un exordio tópico que lo sitúa en un barco sobre el río Guadalquivir: «donde el muro de mi patria / se mira la gran corona / y el antiguo pie se lava,» (vv. 2-4), y se desarrolla en torno al lamento del pescador, quien canta sabiendo que su desdeñosa amada lo está escuchando desde la orilla. De las seis estrofas que lo forman, las primeras cuatro (cada estrofa tiene dos cuartetas más un estribillo de dos versos) se sirven de la parte narrativa y el estribillo de la cuarta estrofa y las dos que quedan nos presentan el canto del pescador dirigido a la ninfa, que se queda en la orilla guardando suficiente distancia para que no se le acerque. La parte narrativa está llena de alegorías, buscando analogías entre dos objetos. El paralelismo básico gira en torno al verso «lanzar»:

desde su barca Alción
suspiros y redes lanza,
los suspiros, por el cielo,
y las redes, por el agua;
[...]
En un mismo tiempo salen
de las manos y del alma
los suspiros y las redes
hacia el fuego y hacia el agua.

(vv. 5-8 y 11-14)

Alción lanza suspiros al cielo (la primera estrofa) o al fuego, es decir, al sol (la segunda) desde el corazón, mientras que lanza redes al agua desde la barca. Esta analogía la volverá a emplear Góngora más tarde en un canto que se halla en la segunda *Soledad*. La serie se prolonga con otros más: el pescador ve cerca la causa de su sufrimiento (es decir, la ninfa que está en la orilla) y lejos su libertad pasada; los remos hieren el agua,

mientras que los ojos de la amada dan dolor al alma; y el deseo de verla lo impele a armar la barquilla de remos y el corazón de alas.

En el canto sigue el paralelismo. En la quinta estrofa, los suspiros y las redes aparecen en la imaginación del pescador, dos objetos que se dirigen a dos direcciones opuestas: los suspiros del pecho hacia el cielo y las redes hacia el fondo del mar, a donde, cuando su alma se deshaga en «lágrimas cansadas» (v. 48), las seguirá²⁷. Por eso en el estribillo la pareja se convierte en suspiro-viento y lágrimas-olas:

Y vosotras, redes mías,
calaos en las ondas claras,
adonde os visitaré
con mis lágrimas cansadas.
*Dejadme, triste, a solas
dar viento al viento y olas a las olas.*

(vv. 45-50)

Esta imagen de las lágrimas que llega hasta el fondo del mar, con cierta modificación en cada caso, aparecerá varias veces a lo largo de la obra gongorina. Cada cuarteta de la sexta y última estrofa representa una comparación: los «leales servicios» (v. 53) hacia la ninfa que son más numerosos que las arenas y las causas para llorar que son más abundantes que los nudos en las redes.

A través de estos dos romances tempranos podemos observar que el poeta escogió los atributos básicos de la piscatoria y los papeles de los protagonistas de las obras anteriores, aunque los situó en la orilla del río de su ciudad natal. Por otro lado, el estilo es similar a los romances de tono popular, que se forman mediante una continua serie de conceptos o pequeños tropos ingeniosos divididos en cuartetos, más que a las églogas de Sannazaro o de Tansillo, que se componen con tono melancólico, referencias cultas y tropos más elaborados.

1. 2. 2. Aparición de la ninfa en la época del petrarquismo (1582)

En 1582 empezó el ciclo del petrarquismo de Góngora, durante el cual el poeta escribía sonetos con temas cultos a imitación de los poetas italianos. Entre las composiciones del mismo año encontramos poemas amorosos en que aparece la ninfa Clori como la amada, en cuya figura podemos situar el principio de la evolución de la

²⁷ Curiosamente, la *Égloga* I de Carrillo y Sotomayor termina con la misma pareja de imágenes, ya que un pescador dice que sus suspiros harán más fuerte el viento y otro afirma que sus lágrimas aumentarán el caudal del mar (vv. 123-125). Se nota la diferencia también en que desaparece la referencia a las herramientas del oficio y en que, en lugar de la cadena de ingeniosos conceptos, predomina el tono melancólico.

imagen de la ninfa cazadora cruel, que va a aparecer repetidamente en la obra de don Luis. Se trata de la canción «Corcilla temerosa» (*OC*, nº 25) y el soneto «Rey de los otros, río caudaloso» (*OC*, nº 22). No podemos llamarlos pastoriles en sentido riguroso, ya que sus protagonistas no son pastores, sino cazador en la canción y sin precisión de profesión en el soneto, pero como Trambaioli indica, uno de los modelos tiene que ser la producción pastoril de Tansillo²⁸.

La primera obra, «Corcilla temerosa», es una canción real escrita en el esquema métrico común en el *Canzoniere* de Petrarca (a b C, a b C: d e D f F con *conmiato* D f F). A diferencia de los poemas escritos en el año anterior, la canción se abre directamente con el soliloquio del sujeto poético y carece de la parte narrativa, lo cual redundará en un valor lírico más elevado. El sujeto poético, disfrazado de cazador, describe a la bella ninfa Clori, que huye de él, y le dirige palabras en vano. Desde el primer verso ella es comparada con una corza fugitiva, tópico constante en la literatura occidental para un personaje veloz pero débil y sujeto a la violencia ajena. Observemos que Clori no es presentada como una cazadora, sino que aparece como una mera ninfa sujeta al deseo de un hombre, como una corcilla seguida de un cazador. El carácter pasivo de la mujer sufrirá un cambio muy drástico a lo largo de la evolución de la obra gongorina, que llegará a representar a las dos pescadoras como mujeres valientes en la segunda *Soledad*.

Otro carácter que quiero destacar, y esto sí perdurará siempre en la poesía de don Luis, es el vivo erotismo en la figura de la ninfa: sus rubios cabellos que se esparcen por la blanca espalda y las piernas que se adivinan debajo de la falda siguiendo su movimiento²⁹:

a luchar baja un poco con la falda,
donde, no sin decoro,
por brújula, aunque breve,
muestra la blanca nieve
entre los lazos del coturno de oro;

(vv. 18-22)

²⁸ El tercer libro de su *Canzoniere* está titulado como «Poesie pescatorie e pastorale» y contiene una serie de tres canciones «pastorale» (XVI-XVIII), en las que canta un pastor lamentándose del desdén de su amada que, precisamente, se llama Cloride. En el canto se destaca la presencia del río Aufido (en actualidad Ofanto), al que dirige palabras, donde podemos hallar similitud con la escena de los personajes de varios poemas gongorinos. Véase Trambaioli [1999], pp. 59-60.

²⁹ El tema aparecerá de nuevo con mejoras en el romance «En los pinares de Júcar» (*OC*, nº 151 [1603]): «El pie, cuando lo permite / la brújula de la falda, / lazos calza, y mirar deja / pedazos de nieve y nácar» (vv. 27-30).

En este fragmento también se pueden observar motivos cultos. Uno es el de los coturnos dorados de la ninfa, cuya presencia marca la diferencia más relevante con el romance del año anterior. Además, si nos fijamos en las dos últimas estrofas que reproducen las palabras que pronuncia el amante dirigidas a la amada, vemos enseguida que intenta persuadir a la ninfa para que no huya y para este fin se refiere a dos mujeres legendarias que perdieron la vida por rechazar a su pretendiente: Dafne, quien se transformó en un laurel y Anajárete, en piedra³⁰:

»Ejemplos mil al vivo
de ninfas te pondría
(si ya la antigüedad no nos engaña),
por cuyo tanto esquivo
nuevos conoce hoy día
troncos el bosque y piedras la montaña;
(vv. 61-66)

En la tercera estrofa, además, compara a Clori con la manzana de Atalante (vv. 31-36) y en la quinta nombra a Apolo como metonimia del sol (vv. 50-51).

Podemos ver en la presente obra un ejemplo de los ensayos poéticos que realizaba el joven Góngora en esta época. El primero es el uso de los motivos cultos y mitológicos. El segundo es la métrica, ya que estamos ante la primera canción lírica de estilo petrarquista que escribió el poeta (ya había escrito una heroica, «Suene la trompa bélica», *OC*, nº 1 [1580], dedicada a la versión castellana de *Las lusíadas* de Camoens). En esta ocasión Góngora intentó seguir con lealtad el modelo de la canción italiana cerrando el poema con una *conmiato* dirigida a la canción misma, un elemento que faltaba en la canción anterior. Estos dos hechos no están separados, sino que se relacionan mutuamente para poder explicarse como una tendencia a la imitación de los poetas italianos. Esta inclinación va acorde con el ambiente pastoril, que, en este caso, se escribió siguiendo el modelo italiano de Tansillo.

El segundo texto, «Rey de los otros, río caudaloso» (*OC*, nº 22), es un soneto que empieza con tono laudatorio dirigido al río Guadalquivir, cuya imagen construye como un dios grecorromano de cabello undoso con guirnalda de pinos, quien recorre majestuoso su «real camino» (v. 7) a través del llano andaluz. Luego en los tercetos se revela que es un soneto amoroso para alabar la belleza de su amada Clori:

³⁰ Sus fábulas se encuentran en las *Metamorfosis*, respectivamente, I, vv. 548-552 y XIV, vv. 699-771. El nombre de Anajárete aparece en la canción V de Garcilaso, titulada «Ode ad florem Gnidi». El poeta toledano cita la fábula para convencer a su amada de que no sea tan cruel con él como la fue Anajárete con Ifis (vv. 66-100).

a mí, que de tus fértiles orillas
piso, aunque ilustremente enamorado,
tu noble arena con humilde planta,

dime si entre las rubias pastorcillas
has visto, que en tus aguas se han mirado,
beldad cual la de Clori, o gracia tanta.

(vv. 9-14)

Este soneto, podemos decir, juega con dos modalidades además de la amorosa: una, la del poema laudatorio dirigido al río; y otra, la de la tradición bucólica en la que, sobre todo en la literatura castellana a partir de Garcilaso, se crea un *locus amoenus* en las orillas del río que simboliza una localidad³¹. La única huella de esta es la presencia de las pastoras imaginarias y no llamaría nuestra atención si la amada no se llamara Clori. En cualquier caso, la facilidad con que el joven poeta maneja y combina los elementos literarios nos muestra que tenía que conocer bien los tópicos de cada género y que no se contentaba con una simple imitación.

I. 2. 3. El romance paródico «En la pedregosa orilla» (1582)

Ya en la época temprana de 1582 podemos encontrar otro recurso que iba a estar presente hasta llegar a las grandes obras de Góngora y que sería clave para entenderlas: la mirada crítica a los pastores idealizados.

El romance «En la pedregosa orilla» (*OC*, nº 27) es una parodia de la bucólica, llena de referencias a sus tópicos. Desde el primer verso el exordio tópico ofrece una parodia del *locus amoenus* pastoril diciendo que:

En la pedregosa orilla
del turbio Guadalmellato,
que al claro Guadalquivir
le paga el tributo en barro,

(vv. 1-4)

Este paisaje contrasta con el prado lleno de flores de un arroyo cristalino. Sigue la presentación de los personajes donde vemos que Galayo, el protagonista, es un pastor o yegüero pobre que no tiene para abrigarse ni siquiera durante «los hielos de mayo» (v. 10) ante la suave temperatura del campo de Córdoba. La figura de su amada muestra más sarcasmo:

por la linda Teresona,

³¹ Para el papel del río en los poetas españoles del Siglo de Oro, véase López Bueno [1990].

ninfa que siempre ha guardado,
orillas de Vecinguerra,
animales vidriados,
 hija de padres que fueron
pastores de este ganado,
el uno, orilla de Esgueva,
el otro, orilla de Darro.

(vv. 17-24)

El nombre Teresona o Teresa, a pesar de que la llama claramente «ninfa», no evoca ninguna imagen propia de una bella ninfa, sino de una villana corpulenta. Su oficio y linaje también son dudosos, ya que aunque a primera vista se trata de una pastora igual que los personajes de la literatura pastoril, lo de «animales vidriados» se refiere a los piojos, según Antonio Carreño³², de lo que se deduce que se encontraba siempre sucia, igual que sus padres. Además, insinúa que es hija ilegítima porque la palabra «padres» no significa padre y madre, sino de dos padres posibles, uno del Esgueva y otro del Darro.

Al pasar a la descripción de Galayo lamentándose, el tono llega a ser grotesco, si no escatológico, cuando el narrador traiciona el tópico afirmando que el pastor lanza «del pecho ardiente» no suspiros, como hace Alción en los romances piscatorios, sino «regüeldos amartelados» (v. 28)³³. Luego el pastor saca el cabello atado con un cordón para llorar y suspirar mientras lo contempla:

 aunque para consolarse
 sacaba de rato en rato
 un cordón de sus cabellos,
 y tejido de su mano,
 tan delicado y curioso,
 tan curioso y delicado,
 que si el cordón es tomiza
 los cabellos son esparto.
 Con lágrimas lo humedece
 el yegüero desdichado,
 aunque después con suspiros
 quedó enjuto y perfumado,
 y en un papelón de estraza,
 habiéndolo antes besado,
 lo envuelve, [...]

(vv. 33-47)

El modelo viene, con claridad, de los versos que se encuentran en el canto de Nemoroso

³² Nota al verso 20 de la obra, Góngora [2000b], p. 186.

³³ Expresiones parecidas se hallan en *La Diana* de Jorge de Montemayor. Cito unos ejemplos del primer libro: «No pudo el desventurado pastor poner silencio a las lágrimas ni los suspiros que del alma le salían»; «con un ardiente suspiro que del alma le salía» (Montemayor [1991], pp. 111 y 115).

de la *Égloga* I de Garcilaso, donde podemos ver todos los motivos que aparecen en el fragmento citado: el cabello y el cordón de la difunta amada, el paño que lo envuelve, las lágrimas que lo humedecen y los suspiros que lo secan. A su vez, Garcilaso imita un episodio de la *Arcadia* de Sannazaro³⁴. Luego, en el primer libro de *La Diana* de Montemayor se halla el mismo motivo: «Y estando en esto, sacó del seno un papel donde tenía envueltos unos cordones de seda verde y cabellos (¡y qué cabellos!)»³⁵. Podemos observar que Góngora parodia cada elemento: el cabello rubio se convierte en esparto y el cordón en tomiza; el paño blanco en «papelón de estraza» y los suspiros en el apestoso aliento³⁶. Otro objeto que tiene Galayo es un retrato de la amada:

que en un pedazo de anjeo,
no sin primor ni trabajo,
con una espátula vieja
se lo pintó un boticario;
y, clavando en él la vista,
en tono romadizado
estos versos cantó, al son
de un mortero y de su mano

(vv. 49-56)

El modelo del motivo es menos evidente que el anterior. Como tema frecuente en los poetas del *dolce stil novo* aparece la imagen de la amada grabada en la mente, cuya influencia podemos detectar en el soneto V de Garcilaso que empieza «Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto», pero es poco frecuente el caso de que un amante tenga un retrato en la mano. Un antecedente lo hallamos en el primer libro de *La Diana*, aunque se trata de un retrato de un hombre, ante el cual la pastora Diana se lamenta de la felicidad pasada: «Aquí tengo un retrato que me engaña, / pues veo a mi pastor cuando lo veo, /

³⁴ El pastor dice: «Tengo una parte aquí de tus cabellos, / Elisa, envueltos en un blanco paño, / que nunca de mi seno se m'apartan; / descójolos, y de un dolor tamaño / enternecer me siento que sobre'llos / nunca mis ojos de llorar se hartan. / Sin que d'aquí se partan, con suspiros callientes, / más que la llama ardientes, / los enjugo del llanto, y de consuno / casi, los paso y cuanto uno a uno; / juntándolos, con un cordón los ato» (Garcilaso [2001], p. 143, vv. 352-363). Por otra parte, Garcilaso imita de cerca a los últimos versos de la *Arcadia* de Sannazaro: «I tuoi capelli, o Filli, in una cistula / serbati tengo et spesso cuand'io volgoli, / il cor mi passa una pungente aristula, / spesso li lego et spesso, ohimé, disciolgoli, / et lascio sopra lor questi occhi piouere, / poi con sospri li asciugo e insieme accolgoli» (Sannazaro [2003a], XII, vv. 313-318). Fuera del género bucólico, el soneto X de Garcilaso, «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas», también está dedicado al mismo tema.

³⁵ Montemayor, [1991], p. 113.

³⁶ No se encuentra un mismo uso de «perfume» en la obra de Góngora, pero podemos ver un eufemismo irónico en el uso del «perejil» u otras hierbas aromáticas por excrementos en los poemas burlescos: «también se apea, el galán, / porque quiere en el arena / sembrar perejil guisado / para vuestras reverencias» (OC, n° 63, «Triste pisa, y afligido» [1586], vv. 69-72) o «lodos con perejil y hierbabuena» (OC, n° 69, «Grandes, más que elefantes y que abadas» [1588], v. 13).

aunque en mi alma está mejor sacado»³⁷. Se trata de la comparación del retrato con la imagen interna, preferida por la pastora al ser más pura y verdadera, como indica la idea de Garcilaso³⁸. Si no contentamos con ver en estos versos gongorinos una simple burla de un retrato mal pintado con el pincel de un boticario, podemos pensar que la presencia de la pintura pone irónicamente en tela de juicio la sinceridad del amor de Galayo, quien dedica el canto no a la imagen mental sino a un retrato físico. Los versos que siguen, que sirven de introducción al canto, no reproducen la imagen idealizada del poeta-pastor, quien suele cantar al son de la lira o la zampoña, porque el sonido que acompaña al canto de Galayo es «de un mortero y de su mano» (v. 56), lo que puede interpretarse como un acto de masturbación.

El canto, que tiene 28 versos, también está lleno de chistes irónicos. Entre ellos quiero destacar la petición a Teresa, con que se cierra el poema:

si no quies verme difunto,
según por ti me derriengo,
mírame, pues ves que tengo
la nariz tan en su punto;
mírame, ninfa gentil,
que ayer me miré en un charco,
y vi que era rubio y zarco,
como Dios hizo un candil».

(vv. 77-84)

Un enamorado que se ve en el agua y se considera atractivo es uno de los tópicos que se remonta hasta los bucólicos griegos. Como el motivo pertenece al conjunto del tema del Polifemo enamorado, vamos a analizar su historia en el siguiente capítulo y nos limitamos, ahora, a indicar que el motivo se había quedado arraigado en el género pastoril tan profundamente que se había olvidado su jocosidad original, lo que ofreció a Góngora ocasión de hacer una parodia. Fue Garcilaso quien contribuyó a esta tendencia, ya que en la *Égloga I* la horrenda figura del cíclope queda sustituida por un bello pastor y desaparece totalmente la risa irónica que un lector pueda sentir cuando ve a un feo considerándose guapo³⁹. En el *Polifemo* el poeta volvería a escribir el mismo motivo

³⁷ Montemayor [1991], p. 126

³⁸ El mismo motivo se halla en el tercer libro de *La Arcadia* de Lope: «Si os pintara por ventura / mi propia imaginación, / tuviera más perfección / vuestra divina hermosura. / Porque está de suerte en ella / natural, perfecta y clara, / que hasta el habla os retratará, / porque me habláis dentro de ella; / de suerte que el alma en mí / me dice, viéndome ingrato, que no ha menester retrato / quien os ve dentro de sí» (Vega [1975], p. 208). Como la publicación de la novela se produjo en 1598, no pudo influir en el romance gongorino.

³⁹ La afirmación es más sutil y humilde que la que se encuentra en las obras clásicas: «No soy, pues, bien mirado, / tan disforme ni feo, / que aun agora me veo / en esta agua que corre clara y pura, / y cierto

consciente del significado original, pero creo que en el romance de 1582 el joven Góngora lo escogió como uno de los tópicos pastoriles idealizados.

En el romance de Galayo observamos el esquema que seguirá siendo posteriormente la base de las obras paródicas y burlescas de Góngora, y que funciona para revelar la figura ruda y real que se escondía embellecida bajo la fórmula establecida en la literatura. Es la misma «actitud crítica» que observa Robert Jammes en las sátiras de Góngora: «que consiste en levantar la cáscara de la apariencia para descubrir una realidad de significación opuesta»⁴⁰. La risa nace de la diferencia entre las dos figuras, aunque no se dirige al realismo, sino que se considera más bien una especie de juego sobre el juego. De esta manera, en este romance el poeta configura a Galayo como el doble jocoso de los pastores idealizados mediante la exposición inversa de varios tópicos bucólicos. A través de estos juegos literarios observamos que, con más claridad que en el soneto anterior, el joven Góngora ya dominaba el género con tanta perfección que podía jugar con él. Quiero indicar que, además, en cuanto al género piscatorio el poeta seguía estando en la etapa de ensayos, mientras que en cuanto a la modalidad pastoril ya había llegado a esta altura en 1582.

1. 2. 4. Varios sonetos con motivos pastoriles

En algunos sonetos escritos en la misma época Góngora utilizó los motivos que tenían su origen en la bucólica o que luego aparecerán en sus obras. Quiero señalarlos aquí para que, antes de todo, podamos seguir la evolución del tema cronológicamente y que no tengamos que retroceder al hallarlos en las obras posteriores.

Primero, en el soneto «Oh claro honor del líquido elemento» (OC, nº 16 [1582]) encontramos un motivo relacionado con el agua: un arroyo en cuya superficie se refleja la cara de la amada y su imagen que llega hasta la profundidad del mar donde enamorará a Neptuno. El modelo escogido es el soneto de Bernardo Tasso, que empieza «O puro, o dolce, o fiumicel d' argento»⁴¹, al que Góngora añadió varias modificaciones

no trocara mi figura / con ese que de mí s' está reyendo» (Garcilaso [2001], vv. 175-180).

⁴⁰ Jammes [1986], p. 70.

⁴¹ Cito el soneto entero:

O puro, o dolce, o fiumicel d' argento,
più ricco assai ch' Ermo, Pattolo o Tago,
che vai al tuo camin lucente e vago
fra le sponde di gemme a passo lento,

o primo onor del liquido elemento,
conserva integra quella bella imago

sobre todo en los cuartetos. El cambio más importante para nuestro propósito reside en el primer cuarteto, que, como señala Ciplijauskaitė, sigue la tradición bucólica⁴²:

Oh claro honor del líquido elemento,
dulce arroyuelo de corriente plata
cuya agua entre la hierba se dilata
con regalado son, con paso lento:

(vv. 1-4)

Tasso alaba el arroyo a causa de su riqueza, al ser poseedor de la imagen de la bella, y lo adula diciendo que, aunque es argentino (se refiere dos veces para reforzar el valor especular del agua), es más rico que los ríos auríferos como el Hermo, el Pactolo (este desagua en aquel, el actual Gediz, en Turquía) o el Tajo. En cambio, Góngora describe el arroyo que corre lentamente por un prado verde haciendo un alegre sonido. Así el primer cuarteto consigue evocar de manera más intensa la imagen de un pastor que canta a la orilla del río y deja de ser un simple poema amoroso en primera persona. Este matiz pastoril permite introducir a los dioses paganos en el paisaje. Uno es Amor que «retrata / de su rostro la nieve y la escarlata / en tu tranquilo y blando movimiento» (vv. 6-8), por cuya pintura se completa el cromatismo del río plateado en hierbas verdes con el blanco y el rojo en la cara de la amada. Otro es Neptuno, quien recibiría la imagen en el fondo del mar. El segundo terceto cierra el soneto:

que no es bien que confusamente acoja
tanta belleza en su profundo seno
el gran Señor del húmido tridente.

(vv. 12-14)

La sola palabra «mare» en Tasso se convierte en una alusión mitológica que coincide con la visión animista del mundo bucólico. Neptuno u otros dioses marinos que se

di cui non pur quest' occhi infermi appago,
ma pasco di dolc' esca il mio tormento.

Qualora in te si specchia, e ne le chiare
e lucide onde tue si lava il volto
colei ch' arder potrebbe orsi e serpenti,

ferma il tuo corso, e tutto in te raccolto
condensa i liquor tuoi caldi et ardenti,
per non portar tanta ricchezza al mare.
(B. Tasso [2003], v, 1, vv. 1-14).

Andrés Sánchez Robayna [2015] argumenta sobre el problema de la traducción/imitación que, pese al menosprecio por parte de la mayoría de los investigadores modernos, tenía importancia en la época en que la poética de la *imitatio* estaba vigente, permitiendo a los poetas una creación libre a base de la obra original.

⁴² Véase el comentario a Góngora [1985], p. 121.

enamorarán de una belleza es uno de los motivos que se repetirá varias veces, sobre todo en el *Polifemo* y las *Soledades*. En este sentido podemos considerar el soneto como un paso con el que el poeta cordobés combina la imitación de una obra italiana con lo pastoril en el desarrollo del tema.

En segundo lugar, en el soneto «Suspiros tristes, lágrimas cansadas» (*OC*, nº 19 [1582]), que, según las palabras de Emilio Orozco, «se nos ofrece como uno de los que acusan un acento más hondo y de mayor ternura y emoción»⁴³, hallamos el sujeto poético situado bajo unos álamos, cuyos troncos y ramas son mojados y movidas por sus lágrimas y suspiros respectivamente. Como el álamo es un árbol frecuente en la égloga, este soneto se puede interpretar como un canto en boca de algún personaje del género.

Otro soneto que quiero destacar es el «Al tramontar del sol la ninfa mía» (*OC*, nº 15 [1582]), porque en él encontramos una imagen que aparecerá en varias obras posteriores. El soneto en sí es como una pintura llena de contrastes de colores donde una bella ninfa con cabello dorado está tejiendo una guirnalda. En el primer cuarteto hallamos a la ninfa cortando las flores con la mano, mientras que sus pies engendran nuevas flores por el contacto de tanta belleza:

Al tramontar del sol la ninfa mía,
de flores despojando el verde llano,
cuantas troncaba la hermosa mano,
tantas el blanco pie crecer hacía.

(vv. 1-4)

Esta imagen tiene su fuente en un soneto de Torquato Tasso, donde una mujer rubia (el poeta no la llama ninfa) recoge flores en la ribera:

Colei che sovra ogni altra amo ed onoro
fiori cogilier vid'io su questa riva;
ma non tanti la man cogliea di loro
quanti fra l'erbe il bianco piè n'apriva⁴⁴.

La idea se repetirá varias veces en las obras de la misma etapa e influirá en la figura de Galatea en el *Polifemo*⁴⁵.

⁴³ Orozco Díaz [2002], p. 57.

⁴⁴ T. Tasso [2003], *Rime d'amore*, I, 5, vv. 1-6.

⁴⁵ Se trata del romance «Aquí entre la verde juncia» (*OC*, nº 47 [1584], vv. 52-56) y el soneto «Tres veces de Aquilón el soplo airado» (*OC*, nº 51 [1585]), en el que las flores que nacen de los pasos de la bella ninfa forman el tema central del poema. En el *Polifemo* la idea aparece condensada en un solo verso, «tantas flores pisó [Galatea] como él espumas» (*OC*, nº 255, v. 128), cuando la ninfa huye de Palemo por el prado.

Por último, cabe añadir a la lista el soneto que empieza «Ni en este monte, este aire, ni este río» (*OC*, nº 32 [1583]), donde el sujeto es representado como un doble de Orfeo a causa de la afirmación de que su llanto conmueve tanto a los animales que se suspenden sus acciones, con el mismo poder que el poeta legendario. La figura de Orfeo, el héroe de los poetas, también quedaba integrada en la tradición pastoril desde las *Bucólicas* de Virgilio⁴⁶, y sobre todo después de la primera *Égloga* garcilasiana, donde el pastor Salicio repitió el tópico⁴⁷. No podemos clasificar este soneto como pastoril, pero en el escenario del monte y el río se observa la influencia de la historia del tema e, igual que el soneto anterior, deja espacio para considerar esta obra como un posible canto de un pastor triste.

En los sonetos referidos observamos que los temas pastoriles estuvieron presentes de distintos modos. Debido al número limitado de versos, los sonetos no pueden tener mucho desarrollo narrativo. Al contrario, Góngora se aprovechó de la contextualización casi automática en los lectores cultos y en consecuencia las obras citadas se parecen a los poemas intercalados en los libros de pastores como si hubiera detrás una historia. Las obras pueden ser reflejo de la experiencia personal del poeta, en la que una mujer (o mujeres) de carne y hueso puede estar escondida bajo el disfraz de la ninfa, pero, si nos fijamos en las sofisticadas técnicas y la selección cuidadosa de los temas, sin duda estas obras pertenecen a una serie de ensayos en los que el joven poeta trasladó los temas que había encontrado en las obras italianas al otro contexto, en este caso, a la bucólica.

1. 2. 5. La venatoria y el romance «Aquí entre la verde juncia»

El romance «Aquí entre la verde juncia» (*OC*, nº 47 [1584]) se puede considerar un resumen de los poemas que hemos visto arriba. Se trata de un romance de 80 versos

⁴⁶ Véase *Bucólica* VI, vv. 27-30 y VIII, vv. 1-5: «Tum uero in numerum Faunosque ferasque videres / ludere, tum rigidas motare cacumina quercus. / Nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes, / nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orpeha.» («Cierto que vieras entonces a faunos y fieras al ritmo / bailes hacer, y sus copas mover a las firmes encinas. / No se complace igualmente con Febo la roca parnasia, / ni de igual modo el Ródope o Ísmaro admiran a Orfeo»); y «Pastorum Musam Damonis et Alpheisiboei, / immemor herbarum quos est mirata iuuenca / certantis, quorum stupefactae carmine lynces, / et mutata suos requierunt flumina cursus, / Damonis Musam dicemus et Alpheisiboei» («De Alfesibeo y Damón, dos pastores, diremos la musa, / a los que estuvo admirando la chota, olvidada del pasto, / en su porfía; del canto pasmadas las lince quedaron, / y, retornando a la fuente, pararon su curso los ríos. / De Alfesibeo diremos la musa y también de Damón», Virgilio [2007], pp. 172-175 y 204-205 respectivamente).

⁴⁷ Salicio dice: «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan; / los árboles parece que s'inclinan; / las aves que m'escuchan, cuando cantan, / con diferente voz se condolecen / y mi morir cantando m'adevinan; / las fieras que reclinan / su cuerpo fatigado / dejan el sosegado / sueño por escuchar mi llanto triste» (Garcilaso [2001], p. 136, vv. 197-206).

en primera persona, en boca de Daliso, un cazador, quien se lamenta del desdén de una cazadora. La amada se llama Nise (su nombre y el del narrador no los sabemos hasta los últimos dos versos), pero ella tiene toda la esencia de Clori. El cambio importante se encuentra en el oficio de la ninfa, que es cazadora y seguidora de Diana, un atributo que pone en relieve tanto la crueldad como la belleza y la virginidad. Ya en la figura de Clori del romance «Corcilla temerosa» se hallaba la crueldad de una desdeñadora, pero ahora con la profesión de cazadora consigue su expresión óptima:

Bastante muestra has dado
de crüel y ligera,
pues en tan gran carrera
tu bellissimo pie nunca ha dejado
estampa en el arena,
ni en tu pecho crüel mi grave pena.

(OC, nº 25, vv. 55-60)

La importancia de la figura de la ninfa cazadora en la obra gongorina reside en la idea de fusión de la crueldad y la belleza en una mujer y su actitud positiva frente a la pasividad de los hombres. Estos característicos seguirán presentes en obras posteriores e influirán en la imagen de las mujeres hermosas, aunque no sean cazadoras (por ejemplo, Galatea en el *Polifemo*) y, al final, culminarán en la escena de la pesca de dos pescadoras en la segunda *Soledad*.

No falta hace decir que la figura de la cazadora no es invención de Góngora, pues está bien arraigada a la historia de la pastoril⁴⁸. En el libro octavo de la *Arcadia* de Sannazaro se halla un episodio de un cazador, Carino, enamorado de una cazadora seguidora de Diana, donde se cuenta la historia de que los dos crecieron juntos desde que fueron pequeños, pero nació amor en el joven y, al darse cuenta de ello, la ninfa huyó sorprendida y ofendida. Luego Garcilaso lo tomó como modelo al escribir la historia de Albanio y Camila en la *Égloga* II. Los elementos comunes que tienen este episodio y el romance son suficientes para que supongamos que Góngora lo utilizó como base de su obra. Otra fuente es la *Égloga venatoria* de Fernando de Herrera,

⁴⁸ No se puede ignorar la tradición de la cinegética, el género que en unos casos se consideraba una variedad de la pastoril y en otros se escribía como poema didáctico para jóvenes nobles. El segundo grupo tiene historia tan larga como el primero, ya que empezó con el *Cinegético* de Jenofonte (siglo IV a. C.) en prosa y seguía presente en la Antigüedad con la *Cinegética* de Gratio Falisco (siglo I a. C.) y las obras con mismo título de Nemesiano y de Opiano de Apamea (ambos del siglo III d. C.), las tres en verso. En las épocas posteriores los tratados sobre la caza nunca se dejaron de escribir, aunque en prosa, y en el Siglo de Oro hubo una auténtica moda. Para el tema véase Blanco [2012], pp. 115-117. Pero aquí hacemos referencia solamente al primer grupo, que tiene más relación con las obras gongorinas que vamos a analizar.

publicada en 1582 en su antología poética *Algunas obras*⁴⁹. Esta obra, de 156 versos divididos en doce estancias de trece versos, es un soliloquio de un cazador, Menalio, enamorado de la bella e ingrata cazadora Clearista y no tiene carácter narrativo como las obras referidas, sino que se trata de la versión cinegética del canto polifémico, que tiene como modelo el canto de Salicio de la *Égloga I* de Garcilaso, además del propio canto en las *Metamorfosis*. Para este fin, Herrera elige varios motivos pastoriles de los poetas grecolatinos, neolatinos e italianos, además de las obras garcilasianas, de los que el poeta mismo nos deja claves en sus *Anotaciones*.

Volviendo al romance gongorino, una de las imágenes clave es la identificación de la ninfa con la fiera debido a su crueldad, que, a su vez, propone una paradoja por la comparación de la perseguidora con el animal perseguido. Gracias a esta imagen, la belleza deja de tener la pasividad de una cierva que conllevaba la imagen de Clori en el romance «Corcilla temerosa» de 1582 y consigue la imagen de una mujer bella, cruel y capaz de herir a los hombres. En el romance «Aquí entre la verde juncia» el sujeto poético dice:

Bellísima cazadora,
más fiera que las que sigues
por los bosques, cruel verdugo
de mis años infelices;

(vv. 17-20)

En el libro VIII de la *Arcadia* de Sannazaro hallamos una frase parecida. Se trata del principio de la parte en que el cazador Carino habla a los pastores repitiendo las palabras de desesperanza que dijo él mismo cuando estaba solo en el bosque: «O crudelissima e fiera più che le truculente orse, più dura che le annose querce, et a' miei preghi più sorda che gli insani mormorii de l'infiato mare! Ecco che vinci già, ecco che io moio; contèntati, che più non avrai di vedermi fastidio»⁵⁰. Dentro de su relato que tiene carácter narrativo en general, en esta parte prevalece el tono lírico y podemos pensar que precisamente esta parte (o la de Garcilaso que citamos abajo) es el modelo del romance gongorino. Luego Garcilaso lo imita en la *Égloga II*, en el principio de la parte que tiene la misma función:

«¡Oh fiera», dije, «más que tigre hircana

⁴⁹ La «Égloga venatoria» se ha analizado en Ruestes Sisó [1989], pp. 333-353 y Schwartz [2001]. En cuanto a la fecha de la redacción, debe ser anterior a la publicación de las *Anotaciones* de 1580, en las que el poeta sevillano cita su propia «Venatoria» (Herrera [2001], pp. 715-716).

⁵⁰ Sannazaro [2003a], VIII.

y más sorda a mis quejas que'l rüido
embravecido de la mar insana,
heme entregado, heme aquí rendido,
he aquí que vences; toma los despojos
de un cuerpo miserable y afligido⁵¹!

Una evocación de la amada que empieza con repetidas comparaciones está extraída del canto de Polifemo que se halla en el libro XIII de las *Metamorfosis*, donde podemos encontrar al cíclope comparando a Galatea con «novillos», una encina y el mar por ser cruel, dura y sorda respectivamente⁵². En las obras de Sannazaro y Garcilaso estos motivos no tienen ninguna función añadida, pero Góngora los recogió y simplificó en una sola comparación para formar otra imagen paradójica de la cazadora y la fiera perseguida.

La cadena de influencias entre las obras referidas se observa claramente en un detalle que se ha convertido en un tópico: los animales a los que sigue la ninfa. En el romance de Góngora se nombran ciervos y jabalíes:

Ya no persigues crüel,
después que a mí me persigues,
a los ciervos voladores
ni a los fieros jabalíes;
ni de tu dichoso albergue
las nobles paredes visten,
los despojos de las fieras
que, como a mí, muerte diste,

(vv. 37-44)

La selección de dos animales y la imagen de sus cuernos como adorno se remontan a las *Bucólicas* de Virgilio, aunque se trata de alusiones breves sin importancia. Primero, en la *Bucólica* III, donde el pastor Menalcas se refiere a Amintas, un cazador y uno de sus amados, que sigue a jabalíes en el monte. Luego en la VII se halla una alusión a la costumbre de ofrecer los cuernos de jabalíes y ciervos a sus amantes⁵³. En la *Arcadia* de

⁵¹ Garcilaso [2001], vv. 563-568, p. 175.

⁵² «saeuior indomitis eadem Galatea iuuenis, / durior annosa quercu, [...] surdior aequoribus, [...] et, quod praecipue uellem tibi demere possem, / non tantum ceruo claris latratibus acto, / uerum etiam uentis uolucrique fugacior aura», es decir, («Y al mismo tiempo, Galatea, más cruel que los novillos sin doma, más dura que una encina añosa, [...] más sorda que los mares, [...] y, lo que principalmente quisiera poderte quitar, más huidiza no ya que el ciervo agitado por claros ladridos sino incluso que los vientos y la briza veloz», Ovidio [1990], vv. 798-799, 804 y 805-807, p. 115).

⁵³ «Quid pides quod me ipse animo non spernis, Amynta, / si, dum tu sectaris apros, ego retia seruo?» («¿Qué ha de valerme, oh Amintas, que en tu ánimo no me desprecies, / si, mientras sigues jabatos, yo quedo guardando las redes?», Virgilio [2007], pp. 122-123, vv. 74-75). Mientras tanto, en la VII, vv. 29-30: «Saetosi caput hoc apri tibi, Delia, paruus / et ramosa Micon uiuicis cornua cerui» («De un erizado jabato la testa a ti, Delia, te ofrezco / yo, el pequeño Micón, y los cuernos ramosos de un ciervo viejo», Virgilio [2007], pp. 192-193).

Sannazaro se recogió este detalle con la modificación de que son ofrendas a la diosa de la caza: «gli altari de la santa Dea non avessemo con debiti onori visitati et accumulati di larghi doni, offrendogli ora la fiera testa del setoso cinghiale, e ora le arboree corna del vivace cervo xovra gli alti pini appiccandoli»⁵⁴. Los versos de Garcilaso son una imitación fiel de la prosa italiana:

Siempre con mano larga y abundosa,
con parte de la caza visitando
el sacro altar de nuestra santa diosa,
la colmilluda testa ora llevando
del puerco jabalí, cerdoso y fiero,
de peligro pasado razonando,
ora clavando del ciervo ligero
con algún sacro pino los ganchosos
cuernos⁵⁵

En la *Égloga venatoria* de Herrera queda destacada la imagen, ya que se repite dos veces, y aparecen como animales vivos para cazar, una imagen parecida a la de Góngora:

que ya otra caçadora más hermosa
persigue impetuosa
al jabalí espumoso i enojado;
que ya otra más hermosa caçadora
al ciervo sigue aora.
[...]
¿Eres napea deste valle estrecho,
qu'alcança con ligero movimiento
al javalí sediento,
i del ciervo la planta boladora⁵⁶

El motivo de los animales, a mi parecer, muestra de manera clara el modelo y la modalidad que sigue el romance gongorino, cuyo tono predominante es triste y sincero. La primera estrofa está dedicada al deseo de morir expresado por boca del cazador, quien se compara con un cisne, el ave que canta de manera maravillosa antes de morir. Daliso comparte la fuerte inclinación a la muerte con los cazadores de Sannazaro y Garcilaso, quienes andaban perdidos por el bosque por el rechazo de la cazadora. La estructura interna del romance también muestra similitud con las dos obras pastoriles si las simplificamos y convenimos en que consta de dos partes: los versos dirigidos a la ninfa y los dirigidos a los residentes del bosque. La diferencia radica en el hecho de que,

⁵⁴ Sannazaro [2003a], VIII.

⁵⁵ Garcilaso [2001], p. 157, vv. 188-196.

⁵⁶ Herrera [1985], pp. 445 y 6, vv. 6-13 y 31-34.

mientras que en las obras de Sannazaro y Garcilaso las dos partes tienen casi la misma extensión y en la segunda parte el cazador evoca a muchos seres (dioses, náyades, ninfas cazadoras, dríades, lobos, osos, montañas, prados y ríos), en el romance gongorino la segunda parte es mucho más corta (últimos quince versos de los ochenta versos en total) y para ello Góngora eligió sólo el río Guadalquivir.

No puede ser casual esta selección ni una simple imitación de la última parte de las palabras de Carino o Albanio, ya que precisamente esta secuencia contiene varios elementos que el poeta había cultivado en los poemas que se ambientaron en las orillas del río. Merece citar el fragmento final en su totalidad:

Tú, rey de los otros ríos,
que de las sierras sublimes
de Segura al oceano
el fértil terreno mides,
pues en tu dichoso seno
tantas lágrimas recibes
de mis ojos que en el mar
entran dos Guadalquivires,
ruégote que su crueldad
y mi firmeza publiques
por todo el húmedo reino
de la gran madre de Aquiles,
por que no solo en las selvas,
mas los que en las aguas viven,
conozcan quién es Daliso
y quién es la ingrata Nise.

(vv. 65-80)

En el primer cuarteto resuena el eco del soneto «Rey de los otros, río caudaloso» (*OC*, nº 22 [1582]) y la imagen de las lágrimas al fondo del río que aparece en el segundo cuarteto tiene su antecedente en la canción «En el caudaloso río» (*OC*, nº 10 [1581]). La petición que ocupa los dos cuartetos restantes corresponde a las palabras de Carino, quien ruega al río que lleve su memoria hasta el mar y de Camilo, quien desea que las orillas se vistan de luto por él. El Daliso de Góngora pide que haga saber su historia a los dioses marinos y las ninfas, recordando la imagen del mar como el destino final de las noticias de los asuntos terrenales, que se halla en el soneto «Oh claro honor del líquido elemento» (*OC*, nº 16 [1582]). En estos quince versos quedan concentradas las imágenes del río que don Luis había utilizado, una en una piscatoria y otras en sonetos de carácter lírico ambientados en el campo. Es una de las razones por las que podemos considerar este romance como un resumen de las obras tempranas y no podemos dejarlo al margen del estudio del desarrollo de la pastoril y la piscatoria.

Otra razón es porque en el presente romance se establece la relación del amante y la amada que servirá de prototipo a lo largo de la obra amorosa de don Luis, es decir, el hombre pasivo y la mujer activa que se caracteriza como la ninfa cazadora. Es cierto que esta característica la comparte gran parte de la poesía amorosa, pero, si nos permitimos anticipar el discurso del siguiente capítulo, Góngora va a diferenciarse de los amantes llorosos cuando descubre el valor del amor carnal, que sólo puede alcanzar una mujer positiva como Angélica o Galatea.

Contribuyó sin duda a esto la selección del oficio de cazador, que el poeta escogió de la *Arcadia* o la *Égloga* II. El cambio de oficio significa cambio de muchos elementos, desde el paisaje hasta las metáforas utilizadas, es decir, los tópicos que forman cada género. Hemos visto tres oficios de los amantes entre los cuales se observa una clara distinción de tono, ya que, mientras que el romance «En la pedregosa orilla» (*OC*, nº 27 [1582]), cuyo protagonista es un pastor, está escrito como una parodia, las obras con presencia de pescador o cazador tienen un tono sincero y serio. Esto muestra, a mi parecer, la tendencia de Góngora, quien buscaba variedad y novedad para llevar su poesía a la perfección y vio una gran oportunidad para realizarlo en la piscatoria y la venatoria, géneros no muy explorados en la época. El tono serio señala que se trata de ensayos, con los que el joven poeta intentaba escribir un poema en su lengua con la misma perfección del género ya frecuentado de la pastoril, tanto en el contenido como en los tropos. Por otra parte, la pastoril le pareció, creo, un género que había conseguido su óptima expresión bajo la pluma de Garcilaso y se había convertido en una repetición mecánica de tópicos. La mirada burlesca hacia la pastoril la mantendrá Góngora toda su vida y la expresará en las grandes obras del *Polifemo* y las *Soledades*, aunque de forma diferente.

En 1584 don Luis escribió el romancillo burlesco «Noble desengaño» (*OC*, nº 48) que declaró el final de un amor juvenil que, según sus palabras, había durado seis años (v. 112). Esta fecha coincide con el final de la etapa de ensayos poéticos basados en el petrarquismo.

I. 3. Una década de interrupción (1585-1594)

En la etapa entre 1585 y 1594, de que trata este apartado, disminuye de manera considerable el número de poemas amorosos mientras que aumenta el peso de los

romances de carácter narrativo⁵⁷. En consecuencia, se reduce la cantidad de composiciones pertenecientes al género pastoril o sus subgéneros, que suelen estar relacionadas estrechamente con el amor. Encontramos solamente un ejemplo: el romancillo «Frescos airecillos» (OC, nº 81 [1590]) que tiene todos los elementos de la pastoril, aunque en él no se especifica el oficio del protagonista.

I. 3. 1. «Frescos airecillos»

El romancillo «Frescos airecillos» (OC, nº 81 [1590]), compuesto de 120 versos, muestra una peculiaridad con respecto a los romances que hemos visto previamente, porque el protagonista, Daliso, se encuentra en las riberas del Tajo. El año anterior don Luis viajó a Mazuecos (Palencia) con ocasión de sus actividades en el cabildo y, en opinión de Artigas, el poeta visitó también Toledo⁵⁸.

La obra en su totalidad reproduce las palabras de Daliso y carece de la parte narrativa que serviría de exordio (es una de las razones por las que se daba poca información sobre el protagonista). Daliso comienza evocando los vientos que corren por las riberas del Tajo, que florecen en primavera y cuyos álamos dan sombra en verano, formando un *locus amoenus* con presencia de ninfas justamente como versificó Garcilaso en sus *Églogas*. Sin embargo, dice él, cuando venga el invierno y la ribera toledana se cubra de hielo, los airecillos deben ir a las templadas orillas del Guadalquivir, donde verán a Leda, una bella ninfa cazadora. Los aires se convierten en mensajeros: Daliso, enfermo en Toledo, les pide que digan a la ninfa que escriba unas palabras a manera de epitafio en una roca con la punta de su flecha, ya que es razonable que su mano dura escriba en una superficie dura y no en cualquier material más blando.

La relación entre el protagonista y la ninfa parece que repite la de Daliso y Nisa del romance de 1584, aunque no podemos saber si se trata de la misma dama cordobesa o surgió otro amor o, acaso, todo fue producto de la imaginación del poeta. El Daliso de 1590 interpreta a un hombre que ha amado a una mujer fría desde hace mucho y se prepara para la muerte cercana. Es cierto que la causa de su muerte será la enfermedad y no el fracaso en el amor, pero los dos motivos aparecen vinculados y nos hacen pensar

⁵⁷ En esta etapa Góngora escribió varios romances sobre episodios bélicos entre los españoles: «Aquel rayo de la guerra» (OC, nº 49 [1584]), «Triste pisa, y afligido» (OC, nº 63 [1586]), «Famosos son, en las armas» (OC, nº 80 [1590]), «Servía en Orán al rey» (OC, nº 64 [1587]) y «Entre los sueltos caballos» (OC, nº 56 [1585]). Se escribió en la misma época el primer romance de tema mitológico o legendario, «Arrojóse el mancebito» (OC, nº 77 [1589]).

⁵⁸ Artigas [1925], p. 67. El historiador elabora esta hipótesis a partir de la referencia al poeta cordobés en «La casa de la Memoria» inserta en las *Rimas* de Vicente Espinel, publicadas en 1591, como «Aquel ingenio cortesano y terso / que el Betis cría y engrandece el Tajo».

que es Leda quien inventa las desdeñosas palabras que, en realidad, existen sólo en la imaginación de Daliso:

*Muere allá, y no vuelvas
a adorar mi sombra
y a arrastrar cadenas».*

(vv. 118-120)

Mientras tanto, la figura de Leda repite fielmente la de Nise. Es una ninfa cazadora temida en el monte porque enamorarse de ella tiene consecuencias funestas, sigue a los animales tanto en la sierra como en el llano y cuelga la cabeza de ciervo en su casa:

montaraz, gallarda,
temida en la sierra
más por su mirar
que por sus saetas:
ahora la halléis
entre la maleza
del fragoso monte
siguiendo las fieras,
ahora, en el llano
con planta ligera
fatigando al corzo
que herido vuela,
ahora, clavando
la armada cabeza
del antiguo ciervo
en la encina vieja,

(vv. 61-76)

Si hay alguna particularidad en ella, no está en sus atributos, sino en la sensualidad con que Daliso la dibuja en su imaginación. En la figura de la ninfa bañándose en el río andaluz y sudando perlas (vv. 77-80) y en la imagen de los aires que soplan suavemente en torno a ella (vv. 85-92) se percibe algo que no cabe en el canon de la pastoril y anuncia la figura de las mujeres enamoradas que se muestran sensuales ante su amante, un tema que Góngora desarrollaría en la etapa siguiente.

A pesar de todo, podemos decir que Daliso y Leda representan un eco de la pareja formada por un amante dispuesto a morir y una ninfa cazadora cruel. La peculiaridad del romancillo se encuentra en la dimensión espacial y temporal que se ofrece ante los lectores gracias tanto a la distancia entre el Tajo y el Guadalquivir, que atravesarán los vientos, como a la evolución de las estaciones en las orillas toledanas. La idea de la extensión se debe al hecho de que estamos ante un poema de ausencia, un

motivo que, como estudió Jesús Ponce⁵⁹, ocupaba un lugar importante en la poesía petrarquista. El mensajero frecuente que recorre la distancia en la poesía italiana es el pensamiento o la propia canción, como podemos encontrar en la letrilla «Vuela, pensamiento, y diles» (*OC*, nº 92 [1592]) y la famosa canción «¡Qué de indiviosos montes levantados» (*OC*, nº 119 [1600]). La presencia del viento es más rara y se pueden hallar pocos ejemplos, uno de cuales es un breve madrigal de Torquato Tasso, en que el yo lírico pide a los aires que lleven sus suspiros a su amada Laura Peperara, aunque no muestra similitud suficiente para que sea la fuente directa⁶⁰. De modo que, aunque el romancillo pudo ser escrito como un reflejo de la experiencia del poeta, podemos hallar en él un intento de adaptar el tema italianizante a la forma popular española. Es una obra compleja y bella, en la que se concentran las imágenes ya establecidas y otras nuevas para marcar el camino hacia la poesía gongorina después de 1600.

I. 3. 2. La presencia de la ninfa cazadora

Antes de terminar el apartado, nos detenemos para señalar dos romances de la misma etapa donde aparece la figura de la ninfa cazadora: el romance burlesco «¡Qué necio que era yo antaño» (*OC*, nº 83 [1590]) y el fúnebre «Moriste, ninfa mía» (*OC*, nº 103 [1594]). En estas obras vemos lo mismo que hemos visto en el «Frescos airecillos» acerca de la ninfa, es decir, la imagen de la bella cazadora se había convertido en una especie de tópico que sirve como complemento del tema central de una obra.

En el primero, el romance «¡Qué necio que era yo antaño» (*OC*, nº 83 [1590]), don Luis confiesa que ha gastado cuatro años sirviendo a una dama en vano y dice que a partir de entonces va a dedicarse a lectura y a la correspondencia con unas mujeres que vivían en Toledo y Valladolid. Tres mujeres toledanas aparecen comparadas con ninfas de trenzas rubias y una vallisoletana con la ninfa que sirve a Diana:

Discreciones leo a ratos,
y necedades respondo
a tres ninfas que en el Tajo
dan al aire trenzas de oro,
y a la que ya vio Pisuerga,
la aljaba pendiente al hombro,
seguir la casta Diana,

⁵⁹ Véase Ponce Cárdenas [2007], pp. 31-38.

⁶⁰ Los versos son los siguientes: E voi, Aure veloci, / portate i miei sospiri / là dove Laura spiri, / e riportate a me sue chiare voci, / sì che l'ascolti io solo, / sol voi presenti e 'l signor nostro Amore, / Aure soavi ed Ore. (T. Tasso [2003], II, nº. 144, vv. 8-14).

y eclipsar su hermano rojo.

(vv. 61-68)

Las trenzas rubias son atributo de las ninfas que aparecen varias veces en la obra gongorina⁶¹, mientras que la referencia a la ninfa cazadora en el segundo cuarteto es más detallada.

El segundo romance, «Moriste, ninfa mía» (*OC*, nº 103 [1594]), es una obra fúnebre dedicada a la muerte de Luisa de Cardona, una monja que vivía en Toledo. Góngora la representa como una ninfa cazadora:

La casta cazadora
seguiste puntualmente,
ya en los montes armada,
ya desnuda en la fuente;
 ligera a los pies, fuiste,
del corcillo, y valiente
del jabalí cerdoso
al espumoso diente;
 de cuya profesión
testigo suficiente,
en el laurel sagrado,
la aljaba sea, pendiente.

(vv. 25-36)

Se realizaron algunas modificaciones para adaptar los tópicos amorosos a la poesía cortesana: la ninfa se califica como «casta» en lugar de cruel y los animales se convierten en símbolos de la ligereza y la valentía, en lugar de la fiereza. Luego las orillas del Tajo representan un campo pastoril, donde los personajes mitológicos (Amor, Sátiro, Eco y otras ninfas) se visten de luto por ella, una tórtola se queda muda y un laurel sirve de sepulcro. La imagen no muestra más desarrollo ni novedad, ya que se limita a servirse de un atributo de la monja. Se trata de un uso frecuente del marco pastoril en la poesía de circunstancias de la época y el poeta lo cumplió sin intención de salirse del marco.

⁶¹ Ninfas de trenzas rubias se hallan en las obras siguientes: «huyendo va de mí la ninfa mía, / encomendando al viento / sus rubias trenzas, mi cansado acento» (*OC*, nº 25 «Corcilla temerosa» [1582], vv. 10-12); «como yo, Amor, la condición airada, / las rubias trenzas y la vista bella / huyendo voy, con pie ya desatado» (*OC*, nº 42 «No destrozada nave en roca dura» [1584], vv. 9-11). Se utilizará también en una obra posterior, el romance piscatorio «Las aguas de Carrión» (*OC*, nº 115 [1599]): «Vio la ninfa más hermosa que dio al aire rubias trenzas / en el coro de Diana» (vv. 11-13).

I. 4. Cuatro piscatorias (1595-1600)

I. 4. 1. Primera piscatoria del mar: «Sin Leda y sin esperanza»

En 1595 Góngora volvió a la piscatoria con el romance «Sin Leda y sin esperanza» (OC, nº 106). Esta breve composición, que consta de treinta y seis versos divididos en dos estrofas con estribillo, tiene especial importancia para nuestro propósito porque se trata del primer poema piscatorio cuyo protagonista se encuentra en el mar en lugar del río. Los primeros versos sirven de exordio, aunque muestran cierta ambigüedad:

Sin Leda y sin esperanza,
rompe en mal seguro leño
su serenidad al mar
y a la noche su silencio,
un pobre pescadorcillo,
ausente de sus deseos
lo que hay del mar andaluz
a los valencianos senos.

(vv. 1-8)

Parece que el protagonista es un pescador pobre de origen andaluz que ahora está en la región valenciana lamentándose de la ausencia de su dama amada, aunque los críticos no se ponen de acuerdo sobre este punto. No es seguro si Góngora escribió el romance como reflejo de su experiencia o se trata de una obra de circunstancias por encargo de otro, ya que no existe ninguna prueba de que don Luis viajara a Valencia en 1595⁶².

Fuera de la búsqueda de informaciones biográficas, podemos hacer observaciones importantes sobre el desarrollo del tema piscatorio en el romance. En primer lugar, se hallan nuevos tópicos de origen clásico, además de las imágenes que el poeta había utilizado en obras anteriores. El epíteto «pobre» ya apareció asociado a la figura del pescador en los romances de 1581, mientras que la escena nocturna, que también tiene su origen en el *Idilio* de Teócrito y se recogió en las obras italianas, es una novedad en Góngora. A los versos arriba citados siguen los siguientes:

A calar salió sus redes,
mas el hijuelo de Venus,

⁶² Un escolio a un ejemplar de *Todas las obras de don Luis de Góngora...* (2ª tirada, 1633) en la BNE indica que el sayal del pescador es disfraz del conde de Niebla solicitando el amor de Juana de Sandoval, la hija del marqués de Denia, con quien se casó el conde en 1598 (el comentario está recogido por A. Carreira en Góngora [1998], tomo II, p. 14). La referencia al mar valenciano se explica por el hecho de que el marquesado se sitúa en la misma costa. A pesar de todo, hay que tener en cuenta que el futuro destinatario del *Polifemo* tenía sólo 16 años en 1595 y que no hay otro testigo que respalde la nota.

suspendiéndolo de oficio,
lo condenó a pensamientos.
A dulces memorias dado
y arrebatado a su cielo,
los remos deja a las aguas
y la red ofrece al viento.

(vv. 9-16)

La suspensión del oficio por culpa del amor se origina en la figura de Polifemo, quien dejó el oficio de pastor por amor a Galatea⁶³, y curiosamente es un motivo nuevo en Góngora. Aparecen de nuevo los remos y las redes, esta vez como símbolos del trabajo interrumpido, mientras que en el romance «En el caudaloso río» (*OC*, nº 10 [1582]) estaban en uso: el pescador Alción lanzó «las redes, por el agua» (v. 8) e «hieren el agua los remos» (v. 27).

Por otra parte, las lágrimas y los suspiros, que formaban el tropo central del romance de 1582, vuelven a emplearse para cerrar la obra, en esta ocasión combinados con otro juego de que se van al mar y al aire para recompensar sus trabajos porque el mar ayuda a adelantar el barco con las ondas, como los forzados, y el viento le hace tomar una dirección, como si fuera marinero en lugar de su dueño distraído:

Lágrimas vierten sus ojos,
suspiros lanza su pecho,
por pagar al mar, y al aire,
forzados y marineros.

(vv. 31-34)

Estamos ante una combinación ingeniosa de tópicos existentes, como Góngora hizo en muchas de sus obras cortesanas, empleándolos con ciertas modificaciones para adaptarlos mejor al escenario o al personaje. Por eso podemos decir que, a pesar del importante cambio de escenario, es muy débil la influencia de la tradición napolitana de la piscatoria, que aparecerá con claridad en los grandes poemas, y esta se queda en el marco del lamento del «pescadorcillo» pobre que había frecuentado desde su etapa juvenil.

La contribución del mar, empero, se observa en la aparición de un elemento extraño al mundo cerrado de la pastoril:

No teme enemigas velas,
o de renegado griego
o de enemigo pirata,

⁶³ La imagen se encuentra en el *Idilio* XI (vv. 12-13) de Teócrito y las *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, v. 764).

de la laguna al estrecho,

(vv. 19-22)

Los turcos y piratas que vienen a saquear la costa andaluza se emplean como metáforas de la muerte y recuerdan los dos romances juveniles del forzado de Dragut y otro sobre una galeota española huyendo de la banda de Barbarroja⁶⁴. La referencia me parece significativa porque introduce en el mundo idealizado la realidad contemporánea, igual que el mar siciliano del *Polifemo* que trae una nave genovesa a la isla mitológica o el océano donde se hundieron la fortuna y el hijo del anciano serrano de la primera *Soledad*. Creo que es una clave que revela el carácter que tiene la imagen del mar en la poesía gongorina, en que la orilla del mar no está tan cerrada como el prado pastoril.

I. 4. 2. La canción «Donde las altas ruedas»

En la breve canción «Donde las altas ruedas» (*OC*, nº 114 [1598]), con solo 24 versos, el escenario vuelve a las orillas del Guadalquivir, pero la composición pertenece al mismo repertorio, pues describe a un amante de oficio desconocido lamentándose de la ausencia de su amada bajo la luz de la luna. A su pesar, la canción muestra cambios importantes en comparación con las obras anteriores cuando todos los componentes están destinados a conseguir un poema elevado. Probablemente, la causa es el hecho de que se trata de una obra de circunstancias dedicada a alguna persona de relieve⁶⁵, aunque no por ello deja de interesarnos por los elementos empleados para alcanzar su objetivo. Antes de nada, es la primera obra del género escrita en métrica italiana. Además, el protagonista tiene un nombre virgiliano, Coridón, que, empleado en lugar del Daliso que don Luis solía utilizar, refuerza la hipótesis de que la obra se escribió para otra persona.

Si nos fijamos en los motivos utilizados, observamos que no aparece el familiar juego de símiles de red-suspiro-aire y remo-lágrima-agua, y en su lugar prevale el paisaje nocturno de las orillas compuesto de tópicos elevados. Las dos primeras estrofas (es decir, la primera mitad del poema) están dedicadas a la descripción de la escena y es más que un simple exordio:

Donde las altas ruedas

⁶⁴ Se trata de las siguientes obras: «Amarrado al duro banco» (*OC*, nº 37 [1583]); «La desgracia del forzado» (*OC*, nº 38 [1583]); y «Levantando blanca espuma» (*OC*, nº 61 [1586]). Jammes [1987] analiza estos romances (pp. 220-223).

⁶⁵ Salcedo Coronel indica que fue uno de los hijos de los marqueses del Carpio, amigos y protectores del poeta.

con silencio se mueven,
y a gemir no se atreven
las verdes sonoras alamedas,
por no hacer rüido
al Betis, que entre juncias va dormido,

sobre un peñasco roto,
al tronco recostado
de un fresno levantado,
que escogió entre los árboles del soto
porque su sombra es flores,
su dulce fruto dulces ruiseñores,

(vv. 1-12)

El silencio y el sueño dominan en la orilla que sería un *locus amoenus* en el día: las ruedas para aguas de riegos, los álamos, el río y el fresno donde duermen los ruiseñores. El dominio total de sueño y silencio es un tema que se vinculó con la queja del insomnio sufrido por un hombre infeliz, quien, como un tópico, enumeraba las cosas y los animales que duermen mientras él permanece en vigilia, como podemos ver en una «Silva» de Estacio y en la canción II de Herrera⁶⁶. La obra más significativa es, sin duda, la *Ecloga piscatoria* II de Sannazaro, en la que un pescador, Lycon, padece de insomnio debido al amor por la bella Galatea y en cuyas palabras se halla la descripción de la naturaleza profundamente dormida. El poeta napolitano vinculó el nocturno escenario heredado de Teócrito con el tópico del insomnio de un enamorado. Lo mismo ocurre en la canción gongorina, aunque es cierto que esta difiere del modelo de Estacio o Sannazaro, sobre todo en la estructura, porque la extensión de las palabras del protagonista en estilo directo es reducida (ocupa solo una estrofa de cuatro en total) y, además, el contenido no es la queja por el insomnio, sino la queja al «Injusto Amor» (v. 19).

Otra característica relevante es la de los rasgos polifémicos que se hallan en la figura de Coridón. La primera huella es la roca donde se encuentra el personaje, como se observa en la segunda estrofa ya citada⁶⁷. Curiosamente, este detalle no se escogió en

⁶⁶ Se trata de la famosa silva titulada «Sueño» de las *Silvas* (v, 4) de Estacio. Una imagen parecida se ve en el himno LXXXV, «Al sueño», de *Himnos órficos*, en el que se invoca al sueño o Hypnos como una deidad, aunque, debido a la fecha desconocida de los *Himnos*, ignoramos cuál influyó en cuál. Por otra parte, la descripción extensa del dominio del sueño y el silencio se encuentra en el libro XI, vv. 592-615 de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde Iris, diosa de arco iris y mensajera de Juno, visita el palacio del dios de sueño. En la lengua española, en una fecha probablemente posterior a la canción de Góngora, Quevedo también escribió una silva que empieza «¿Con qué culpa tan grave». La obra más emblemática es, sin duda, el *Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, publicado en 1692.

⁶⁷ La tradición empieza con Teócrito, *Idilio* XI, vv. 17-18: «Pero [Polifemo] halló el remedio y, sentado en alta peña y en el mar la mirada, así cantaba» (Teócrito [1986], p. 145). La fuente más directa deben ser las *Metamorfosis* de Ovidio: «Prominet in pontum cuneatus acumine longo / collis, utrumque latus

ninguna piscatoria anterior sino en la *Ecloga* VI de Camoens, en que el pastor Agrario encuentra al pescador sentado en una piedra haciendo una breve referencia⁶⁸. La segunda es la superficie del agua que sirve de espejo:

Coridón se quejaba
de la ausencia importuna,
al rayo de la luna,
que al perezoso río le hurtaba,
mientras que él no lo siente,
espejos claros de cristal luciente.

(vv. 13-18)

No se trata de una simple imitación del motivo clásico, en que el cíclope o los pastores imitadores se ven la cara reflejada en el agua y se reconocen atractivos, sino una sugerencia lejana al motivo para enfocar en la luz de la luna que ilumina la escena.

El tono elegante y la ausencia de juegos de palabras, además del silencio nocturno, marcan la diferencia entre la presente canción y otras obras piscatorias, lo cual será heredado en las obras posteriores.

1. 4. 3. Dos romances de «un pescador extranjero»

Los dos romances piscatorios que se escribieron en los siguientes años, «Las aguas de Carrión» (*OC*, nº 115 [1599]) y «Sobre unas altas rocas» (*OC*, nº 124 [1600]), forman una secuencia en que un «pescador extranjero» (*OC*, nº 115, v. 5) de nombre desconocido se encuentra a orillas del río Carrión, cerca de Palencia, en el primero y luego, en el segundo, en una costa desconocida. En el segundo se lee:

aque! pescadorcillo
a quien su ninfa bella
dejó el año pasado,
la red sobre la arena.

(vv. 5-8)

Estos versos hacen una clara referencia a los versos del romance del año anterior, donde el pescador:

circumfluit aequoris unda. / Huc ferus ascedit Cyclops mediusque resedit;» («Se alarga hacia el mar un risco en forma de cuña de prolongada punta, cuyos flancos están bañados por las marinas ondas que los circundan. A él subió el salvaje Cíclope y se sentó en medio»). (XIII, vv. 778-780; Ovidio [1990], p. 114). Los poetas posteriores (Stigliani, Marino, Carrillo y, por supuesto, Góngora) que escribieron la fábula de Galatea y Polifemo imitaron la escena, pero no podemos olvidar que la publicación de estas obras fue posterior a la canción en cuestión, ya que *Rime* de Stigliani se publicó en 1600 y los sonetos de Marino en 1602.

⁶⁸ «Topou cum pescador que, pronto e quedo / nua pedra assentado, brandamente / tangendo, fazia o mar sereno e ledo» (Camoens [1953], p. 392).

Las redes al sol tendía
sobre la caliente arena,
cuando se vio salteado
de la cazadora bella.

(vv. 21-24)

Además, los dos romances tienen la misma estructura, que consiste en varias estrofas compuestas de ocho versos con un estribillo. El estribillo del segundo romance repite el segundo verso del estribillo del primero: «¡Oh, cómo se lamenta!».

En cuanto al primer romance, «Las aguas de Carrión» (*OC*, nº 115 [1599]), la figura de la ninfa cazadora aparece destacada, ya que la primera estrofa está dedicada al exordio tópico y las tres restantes, dos en tercera persona y una en primera persona en la boca del pescador, giran en torno a ella. En este sentido podemos decir que esta obra ocupa la posición que ocupa el romance «Aquí entre la verde juncia» (*OC*, nº 47 [1584]) en la obra pastoril gongorina, ofreciendo la imagen completa de la ninfa cazadora, esta vez ante un pescador. No hay novedad en su imagen: una seguidora de Diana que sigue un corzo, sus miradas, igual que las flechas que lleva en su aljaba, enamoran y matan a los hombres más que a las fieras, y es una fiera para los hombres, mientras que es perseguidora de fieras. Por otro lado, el pescador hace el papel de un enamorado llorón que olvida su oficio, dejando las redes sobre la arena.

En el segundo romance, «Sobre unas altas rocas» (*OC*, nº 124 [1600]), el mar se muestra integrado orgánicamente en el tema de la obra, es decir, deja de ser un simple telón de fondo de la lamentación amorosa. Además, siguen jugando un papel importante los tópicos polifémicos, que ya se habían empleado en la canción de 1598.

Como se observa en los versos citados, la presencia de las rocas donde se sienta el amante aparece de nuevo. Luego, en la tercera estrofa, donde empieza el canto del pescador, se repite la imagen de las piedras, ahora como metáfora de la dureza de la ninfa:

«¿Hasta cuándo, enemiga,
competirá en dureza
tu duro corazón
con las más duras piedras?

(vv. 19-22)

Esta imagen también procede de la fábula de Polifemo, ya que la misma imagen se encuentra entre las numerosas comparaciones que abren su canto en las *Metamorfosis*:

«his immobilior scopulis»⁶⁹. Este motivo gozó de más difusión porque se utilizaba ampliamente en la poesía amorosa para quejarse de la crueldad de la amada. El ejemplo más eminente será el de Garcilaso, quien empleó motivos polifémicos al presentar a Salicio: «Oh más dura que mármol a mis quejas» (*Égloga* I, v. 57). Por otra parte, de nuevo es posible ver aquí la influencia de la *Ecloga* II de Sannazaro, quien escogió la imagen de las palabras que se desvanecen en el viento y las olas que baten rocas en vano para destacar la frivolidad de su Galatea⁷⁰. Lo que hizo Góngora es unir estas dos imágenes que aparecen aparte en la figura de una roca: es «ejemplo de firmeza» (v. 2) del amante y de la ferocidad de la ninfa.

Hay que señalar, sin embargo, que estos rasgos polifémicos llegaron a través de las figuras de los pastores o los pescadores de la edad moderna. Parece un hecho natural, pero veremos en el siguiente capítulo que doce años después Góngora se enfrentaría con la identificación entre la figura de Polifemo y la de los personajes pastoriles con rasgos polifémicos. En 1600 el poeta todavía no mostró una postura tan crítica, sino que, siguiendo el modelo bucólico, que se manifestaba en la primera *Égloga* garcilasiana, otorgó al personaje un poder parecido al de Orfeo, cuyo canto atraía y calmaba a toda la naturaleza.

Los dos romances, aunque no son muy largos, representan pasos importantes en el desarrollo de la piscatoria gongorina porque, primero, se integró la figura de la ninfa cazadora y, en segundo lugar, en ellos se hallan las influencias italianas y la referencia a la tradición bucólica. Estos hechos, a mi parecer, muestran la idea del poeta de que la piscatoria tenía capacidad de tener la misma perfección que la bucólica. La idea se llevaría al cabo en la segunda parte de las *Soledades*, tomando la forma de dos cantos.

I. 5. El lustro de 1600

La importancia del año 1600 en la poesía de Góngora puede quedar simbolizada por la canción «¡Qué de indiviosos montes levantados» (*OC*, nº 119). En esta obra, una

⁶⁹ «más inconvivable que estos escollos» (XIII, v. 801; Ovidio [1990], p. 112).

⁷⁰ El canto empieza de esta manera: «Inmitis Galatea, nihil te munera tandem, / Nil nostrae movere preces? / verba irrita ventis / Fundimus et vanas scopulis impegimus undas?» (Sannazaro [2009], p. 112, vv. 8-10; «Ingrata Galatea, ¿ni nuestro regalo ni nuestro ruego no te han conmovido? Hemos vertido las palabras en vano al viento y estrellamos las inútiles ondas en la roca?»). Sannazaro no colocó al pescador Lycon en un escollo, sino en cueva, aunque las rocas aparecen como la base que sujeta el pueblo natal del poeta: «Forte Lycon vacuo fessus consererat antro / Piscador qua se scopuli de vertice lato / Ostentat pelago pulcherrissima Mergiline» (Sannazaro [2009], p. 112, vv. 1-3; «Un pescador Lycon, cansado, se quedó sentado en una vacía cueva, donde desde la cresta del acantilado la bellísima Mergiline se expone al océano»). La traducción de ambos fragmentos es mía.

de las más eminentes composiciones de la creación gongorina, el sujeto poético imagina a un matrimonio noble en el lecho y se lamenta de su propia soledad en un lenguaje sofisticado, melancólico y, en ocasiones, erótico. Como señaló Jesús Ponce Cárdenas, en la obra encontramos la presencia de las fuentes italianas no petrarquistas, el amor sin sufrimiento, el erotismo que evita caer en la vulgaridad y, lo más importante, un cambio relevante de la lengua poética⁷¹. Ya en las obras tratadas en el apartado anterior se pudo ver lo primero en la influencia de las *Eclogae* de Sannazaro y lo último en la evolución del tono. La alabanza al amor y la sensualidad, por otra parte, dejó su huella en el género pastoril, al que opino que el poeta cordobés empezó a atribuir un nuevo valor, en lugar de la inverosimilitud de la que se había burlado en su época juvenil.

I. 5. 1. La constante imagen de la ninfa cazadora

Quisiera detenerme brevemente, a señalar ahora la permanente presencia de la figura de la ninfa cazadora en los primeros años del siglo XVII.

En el romance «En tanto que mis vacas» (*OC*, nº 126 [1601]) encontramos a un vaquero lamentándose del desdén de la cazadora. Los siguientes versos contienen los elementos ya familiares para nosotros:

mas, ¡ay triste, que es sorda
segunda Galatea!
¡Mal haya quien emplea
su fe en la que, con arco y con aljaba,
parece niño Amor, y es fiera brava!

»Divina cazadora,
que, de seguir las fieras,
has dado en imitallas
y, para mí, excedellas:

(vv. 15-23)

Se repite la imagen de la ninfa cazadora que sigue a las fieras siendo fiera. Mientras tanto, son nuevas la comparación con Amor a través del arma que se carga y, sobre todo, la directa referencia a Galatea, en este caso como un personaje de la fábula clásica, sin limitarse a una sugerencia a través del epíteto «sorda».

El soneto «Verdes juncos del Duero a mi pastora» (*OC*, nº 127 [1602]) parece estar dedicado a una dama que nació en alguna localidad de la cuenca del Duero y ahora vive en Toledo. Ella aparece bajo el disfraz de una cazadora con coturnos, quien mata

⁷¹ Véase Ponce Cárdenas [2007]. Algunos aspectos, sobre todo relacionados con el erotismo y el amor, serán analizados en el capítulo siguiente.

tanto a las fieras como a los hombres:

bien tal, pues, montaraz y endurecida,
contra las fieras solo un arco mueve,
y dos arcos tendió contra mi vida.

(vv. 12-14)

Las cejas de la amada, en forma de arco, hieren al sujeto poético, siguiendo el tópico, con sus miradas fatales.

La imagen de la ninfa cazadora no muestra evolución en estas obras, pero estos detalles se repetirán en obras posteriores.

I. 5. 2. La idea de lo pastoril en el romance de Angélica y Medoro (1602)

Nos muestra el valor que Góngora dio al ideal de la pastoril la palabra «pastoral» que se halla en el primer verso del romance de Angélica y Medoro, que empieza «En un pastoral albergue» (*OC*, nº 132 [1602]). No se trata de un poema pastoril, sino de un episodio del *Orlando furioso* de Ariosto que cuenta el amor entre la bella princesa de Catay y un moro fatalmente herido en una batalla (XIX, estrofas 4-41). En este episodio, el «pastoral albergue» se representa como un espacio protegido de la guerra en el que los dos amantes encuentran descanso y amor. Vale la pena citar el exordio tópico en su totalidad:

En un pastoral albergue,
que la guerra entre unos robres
lo dejó por escondido
o lo perdonó por pobre,
do la paz viste pellico
y conduce, entre pastores,
ovejas del monte al llano,
y cabras del llano al monte,
mal herido y bien curado,
se alberga un dichoso joven,
que, sin clavarle, Amor, flecha,
lo coronó de favores.

(vv. 1-12)

Nos encontramos en la humilde choza escondida entre robles, a donde Angélica, enamorada de Medoro, lo llevó para cuidarlo, y Amor se muestra piadoso con él. Hallamos aquí una gran diferencia que distancia esta cabaña «pastoral» del campo bucólico en el sentido moderno, cuyo tema principal es la lamentación del amor, o perdido o mal correspondido. Mientras tanto, en el romance de Angélica y Medoro el pequeño refugio no tiene ningún matiz negativo, sino que aparece como un perfecto

escenario del amor. El hecho, que podría parecer natural, no es natural para un poeta como Góngora, quien había ridiculizado el género bucólico desde la primera etapa de su creación.

Antes de nada, el amor mutuamente gozado es una novedad, que por una parte viene del requerimiento de la fábula pero, por otra, se puede colocar en la misma línea que empezó con la canción de 1600 y llegaría más tarde al *Polifemo* y las *Soledades*. Esta línea se puede llamar la de la alabanza del amor sensual y Góngora le dio forma siguiendo el modelo del epitalamio o canto de las bodas. Dejamos la historia del género para el siguiente capítulo y nos limitamos aquí a señalar que entre sus tópicos figura la presencia del Amor en el lecho nupcial. En la canción «¡Qué de indiviosos montes levantados» (*OC*, nº 119 [1600]) el dios se representa como un guardia que protege al noble matrimonio y ordena silencio imitando el gesto de Harpócrates⁷²:

Dormid, que el dios alado,
de vuestras almas dueño,
con el dedo en la boca os guarda el sueño.

(vv. 43-45)

En el romance de Angélica y Medoro, en cambio, aparece una alegre banda de Amorcitos que vuelan sobre el lecho como abejas:

Corona, un lascivo enjambre
de cupidillos menores,
la choza, bien como abejas,
hueco tronco de alcornoque.

(vv. 81-84)

Góngora volvió a emplear la misma imagen, pero más extensa y atrevida, en el «Epitalamio» de la primera *Soledad*, cantado en la boda aldeana:

Ven, Himeneo, y plumas no vulgares
al aire lo hijuelos den alados
de las que el bosque bellas Ninfas cela;
de sus carcajes, éstos, argentados,
flechen mosquetas, nieven azahares;
[...]
mudos coronen otros por su turno
el dulce lecho conyugal, en cuanto
lasciva abeja al virginal acanto
néctar le chupe hibleo.

⁷² La imagen de Harpócrates, dios del silencio e hijo de Osiris e Isis, se emplea en el emblema XI, «In silentum» de Alciato: «Ergo premat labias, digitoque silentia signet, Et sese Pharium vertat in Harpocratem» («así que mantenga la boca cerrada y póngase el dedo en los labios, y conviértase en el egipcio Harpócrates») (Alciato [1985], p. 42).

Es significativo para nuestro interés el hecho de que en el presente romance se muestra una fusión de dos tradiciones, es decir, el epitalamio, en el que se permite expresar el amor sensual (aunque bajo la condición del matrimonio legítimo) y la pastoril. El bosque lo expone, porque después de que Angélica y Medoro se casaran, toda la naturaleza se reúne para formar un *locus amoenus* a la manera bucólica. La lista es prolija, ocupando desde el verso 109 hasta el verso 136, el último: los aires lisonjeros, las hierbas que sirven de alfombra, los árboles que les ofrecen pabellones, la fuente que les da sueño, los ruiseñores que cantan, los troncos de fresnos y chopos donde los amantes escriben sus nombres, los montes y las valles donde suenan ecos del nombre de Angélica y las cuevas que les ofrecen moradas silenciosas y sombrías. Los motivos pertenecen a la tradición pastoril y, entre ellos, es el mejor ejemplo el motivo de los árboles que ofrecen los troncos para que escriban. El tópico está inscrito en el género desde los *Idilios* de Teócrito hasta los autores del Siglo de Oro como Garcilaso, aunque los amantes solían escribir con llanto el nombre de la persona amada⁷³.

Después de la larga descripción del pequeño reino amoroso y una *collectio* de los elementos que lo componen, los dos últimos versos expresan bien el valor que tiene el mundo bucólico del romance:

el cielo os guarde, si puede,
de las locuras del Conde.

(vv. 135-136)

Así recordamos lo que leímos en el exordio, es decir, que los dos amantes están en un refugio de la guerra y sabemos que la cabaña los separa también del amor impotente

⁷³ El primer ejemplo se halla en Teócrito, *Idilio* XVIII «Epitalamio de Helena», aunque se trata de un epigrama en honor de Helena recién casada: «Y en su corteza letras quedarán grabadas, para que quien por su vera pase se detenga y a la doria lea: «Venérame, que árbol soy de Helena»» (Teócrito [1986], p. 208, vv. 47-49). En este sentido el origen del pastor que graba sus palabras tristes en un árbol es Virgilio, en cuya obra se halla dos ocasiones: *Bucólicas* v, vv. 14-15, «Immo haec, in uiridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi et modulans alterna notavi, / experiar...» (No, sino voy a ensayar estos versos que ha poco en corteza verde de haya grabé y los fue alternando con notas rítmicas) (Virgilio [2007], pp. 156-157) y x, vv. 52-55, «Certum est [...] tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis, amores» (Tengo ya bien decidido [...] y en árboles tiernos grabarlo. Y cuando crecen, con ellos también creceréis los amores) (Virgilio [2007], pp. 240-241). En la lengua española es más importante en los versos de Garcilaso en la *Egloga* III, que sirven de introducción a versos intercalados: «... en la corteza / de un álamo unas letras escribía / como epitafio de la ninfa bella» (vv. 137-139). Como es bien sabido, además, Góngora volverá a versificar el motivo en la primera *Soledad*: «El que resistir pudo / al animoso Austro, al Euro ronco, / chopo gallardo, cuyo liso tronco / papel fue de pastores, aunque rudo, / a revelar secretos va a la aldea, / que impide Amor que aun otro chopo lea» (I, vv. 695-700). Véanse Egido [1982], un artículo dedicado al tema presente en un soneto de Quevedo y Sánchez Robayna [1993], pp. 43-56. Joaquín Roses propone una reformulación de esas alusiones a la escritura en su artículo sobre el arte del olvido en las *Soledades* (Roses Lozano [2010], especialmente pp. 53-54).

como el de Orlando. Su posición, que puede considerarse como la de un hombre desterrado del reino del Amor, había sido la del sujeto poético de la canción de 1600 e iba a ser la de Polifemo y el joven protagonista de las *Soledades*⁷⁴. El primer verso y los últimos dos versos del romance forman un marco para indicar la calificación del reino del Amor como «pastoral».

I. 5. 3. Vuelta al romance paródico

En 1605 don Luis escribió otra obra paródica con el romance «A un tiempo dejaba el sol» (*OC*, nº 160 [1605])⁷⁵, en el que, a pesar de su carácter burlesco similar al romance juvenil «En la pedregosa orilla» (*OC*, nº 27 [1582]), se observa la huella de la idea que hemos visto en el apartado anterior.

El protagonista del romance es un pastor enamorado de una ninfa, hija del dios del Guadalquivir. El tono general es burlesco y no faltan elementos escatológicos, aunque aparezcan más sutilmente que en el romance de 1582. Los personajes no muestran un carácter tan grosero, sino que comparten cualidades positivas con los personajes de la bucólica moderna: el pastor se muestra serio y triste y la amada posee las características de la ninfa cazadora:

Viola en las selvas un día
en una virginal tropa
de secuaces de Diana
saetando una corza.

(vv. 45-48)

Al mismo tiempo, Góngora no olvidó marcar la ambigüedad de su moral a través de las expresiones como «húmeda señora» (v. 68), «haciendo desdén, y pompa» (v. 70). Lo jocoso de este romance viene principalmente de la parte narrativa.

El *locus amoenus* aparece en la segunda mitad del romance generando contraste con el exordio principal que describe la vega iluminada por el sol naciente con expresiones escatológicas. El tono cambia a partir del verso 77, donde el pastor, cansado del desdén de la ninfa, pide a Cloris, la pastora, que toque la lira para darle consuelo. Su música, igual que la de Orfeo, conmueve a toda la naturaleza: el cielo, el aire, las ninfas, la ribera y hasta al dios del Betis. La descripción de la ribera muestra similitud con los versos citados en el apartado anterior:

⁷⁴ La semejanza de la relación triangular que se halla en las obras citadas es señalada en Lehre [1989], p. 57 y, recientemente, en Ponce Cárdenas [2010], p. 71.

⁷⁵ Para esta obra véase Bonilla Cerezo [2007], especialmente pp. 226-231, donde el romance se analiza situado en la serie de las obras pastoriles de Góngora.

A un verde arrayán florido
 se calaron dos palomas,
 blancas señas de que el aire
 la madre de Amor corona;
 un dulce lascivo enjambre
 de hijuelos de la diosa,
 vertiendo nubes de flores,
 jazmines llueven, y rosas.
 (vv. 97-104)

Los motivos, es decir, la presencia de Venus, los Amorcitos que forman enjambre como abejas y esparcen flores, muestran la fuerte conexión del tópico del epitalamio con la idea bucólica en Góngora.

Las obras citadas en esta secuencia marcan el cambio de la idea de la pastoril, que alcanza valor positivo representando el mundo desconectado de los vicios mundanos y como un espacio donde se disfruta un amor sin sufrimiento. La peculiaridad de Góngora radica en la afirmación del amor carnal, heredada de la poesía italiana renacentista, que obtendrá su culminación más oportuna en el *Polifemo* y las *Soledades*.

I. 6. La estancia en Lepe

Para esclarecer la forma y la función del mar en la obra gongorina es imprescindible referirse a la serie de poemas escritos en la primavera de 1607 con ocasión del viaje a Lepe que el autor hizo por invitación de don Francisco de Guzmán y Zúñiga, marqués de Ayamonte⁷⁶. No sabemos cuándo empezó la relación, pero sí que en 1606 el poeta dedicó cuatro sonetos y una canción a uno de los miembros de la familia más poderosa de Andalucía⁷⁷. De los once poemas que fechó Chacón en 1607, nueve giran en torno a la figura del marqués o su familia: seis sonetos: «Alta esperanza, gloria del estado» (*OC*, nº 169), «Cisnes de Guadiana, a sus riberas» (*OC*, nº 170), «Deja el monte, garzón bello, no fíes» (*OC*, nº 171), «Corona de Ayamonte, honor del día» (*OC*,

⁷⁶ Según Robert Jammes, Góngora realizó el viaje durante los meses de marzo y abril de 1607 (Jammes [1986], p. 232). Sobre la relación entre el poeta y el noble andaluz, además de los estudios clásicos de Alonso ([1978b] y [1982]) y el análisis de dos composiciones sobre un posible viaje a América del aristócrata que en realidad no se llevó al cabo, realizado por Roses Lozano [2007b], pp. 351-357, es importante el estudio de Ponce Cárdenas [2009], que se refiere también el entorno cultural de la sociedad aristocrática en la región sureña.

⁷⁷ Los dos sonetos se compusieron cuando el marqués pasó por Córdoba al viajar a la capital: «Vencidas de los montes Marianos» (*OC*, nº 161) y «Clarísimo marqués, dos veces claro» (*OC*, nº 162). Un soneto y una canción están escritos cuando supo que el marqués iba a tomar el cargo del virrey de Nueva España, expresando su preocupación por los peligros de la navegación: «Velero bosque, de árboles poblado» (*OC*, nº 163) y «Verde el cabello undoso» (*OC*, nº 165). El último lo escribió al recibir la noticia de que el marqués denegó el nombramiento: «Volvió al mar Alción, volvió a las redes» (*OC*, nº 164).

nº 172), «A los campos de Lepe, a las arenas» (*OC*, nº 173) y «Al sol peinaba Clori sus cabellos» (*OC*, nº 174); dos décimas: «Pintado he visto al Amor» (*OC*, nº 176) y «Flechando vi, con rigor» (*OC*, nº 177); y un romance: «Donde esclarecidamente» (*OC*, nº 178). Una estancia en la playa de un período significativo y la experiencia cercana de la vida aristocrática han de influir en el proyecto poético de Góngora y, como indica Jesús Ponce, la serie muestra «notable coincidencia con el programa de las *Soledades*», pues tiene en común la presencia del mar, la caza y los personajes como pastores o pescadores⁷⁸. Además, la figura de la ninfa cazadora alcanzó un nuevo matiz que continuaría presente en las grandes obras gongorinas, gracias a las mujeres de la familia, la marquesa, doña Ana Félix de Zúñiga, y su hija doña Brianda.

La influencia de la experiencia, sin embargo, no adopta la forma de una descripción realista. Los rasgos del paisaje real están limitados al uso como exordio tópico y hay que esperar a la segunda *Soledad* para que el poeta incorpore las costumbres reales de los habitantes de la playa en su obra. En esta época, las expresiones nacen de combinaciones de motivos literarios y la realidad no contribuye mucho a la elaboración de los poemas. El soneto «A los campos de Lepe, a las arenas» (*OC*, nº 173) empieza con el exordio de dos versos:

A los campos de Lepe, a las arenas
del abreviado mar en una ría,
extranjero pastor llegué sin guía,
con pocas vacas y con muchas penas.

(vv. 1-4)

El romance «Donde esclarecidamente» (*OC*, nº 178) tiene un exordio un poco más alargado:

Donde esclarecidamente
guarnecen antiguas torres
el cristal del oceano
en que se mira Ayamonte,

(vv. 1-4)

Las referencias a las localidades onubenses no están más sometidas a la realidad que los exordios que se hallan en las obras pastoriles o piscatorias que hemos citado arriba.

La marquesa y su hija aparecen bajo la figura de la ninfa cazadora debido, principalmente, a la afición a la caza que compartía toda la familia del aristócrata andaluz. Por las décimas «Pintado he visto al Amor» (*OC*, nº 176), tituladas «De un

⁷⁸ Ponce Cárdenas [2009], p. 129.

retrato de la marquesa de Ayamonte», sabemos que la marquesa tenía un retrato en el que aparece pintada cazando un jabalí con su marido. Desde el primer verso el poeta la compara con Amor repitiendo el tropo del romance «En tanto que mis vacas» (*OC*, nº 126 [1601]) y, luego, con diosas: «como Tetis en el mar, / como Dïana en el monte» (vv. 19-20). Aunque no se trata de una ninfa cazadora, sino de la misma diosa que encabeza a las ninfas, esta imagen muestra la vinculación entre las dos figuras.

Por otra parte, su hija doña Brianda es representada como una ninfa con características de dos dioses que aparecieron en la obra anterior en otras décimas «Flechado vi, con rigor» (*OC*, nº 177):

Flechando vi, con rigor,
a una ninfa soberana
en el arco de Dïana
las saetas del Amor.
(vv. 1-4)

En la figura de doña Brianda, sin embargo, existe un cambio importante en comparación con las ninfas cazadoras de las obras anteriores, ya que el animal perseguido la espera, en lugar de huir:

El corcillo volador,
con ver su muerte vecina,
aguarda,
[...]
Ved cuán milagrosa y cuánta
es su fuerza, pues la espera
con voluntad una fiera
y con respeto una planta;
(vv. 5-8 y 11-14)

La imagen carece de un atributo muy importante de la ninfa: la fiereza. La hija de los marqueses no es fiera ni cruel como otras ninfas, sino que es tan venerada que los animales, las plantas del bosque y el viento aceptan sus flechas con gusto.

La admiración total hacia las damas es un motivo que se halla en otras obras del mismo año y recuerda la modificación en el romance «Moriste, ninfa mía» (*OC*, nº 103 [1594]). En él, además, se refleja la imagen de la *Ecloga* I de Sannazaro, y luego la *Segunda égloga piscatoria* de Ramírez Pagán, y se prolongará a la de Galatea en el *Polifemo*, aunque existen diferencias entre la lamentación por la muerte y la pasión ardiente del amor. Se trata de una evolución curiosa, porque nos lleva de un tema que no pone en cuestión el estado moral de los personajes ni del autor (ni del lector, podría añadirse) hacia el *Amor omnia vincit*, un tópico que puede ser lascivo. La figura de las

mujeres aristocráticas muestra con perfección el anillo que conecta los dos temas.

En el soneto «A los campos de Lepe, a las arenas» (*OC*, nº 173), el sujeto poético, un vaquero, se encuentra cerca del castillo de la localidad y ve en ella:

el templo santo de las dos sirenas:

casta madre, hija bella, veneradas,
con humildad, de prósperos vaqueros,
con devoción, de pobres pescadores;

si ya a sus aras no les di terneros
dieron mis ojos lágrimas cansadas,
mi fe, suspiros, y mis manos, flores.

(vv. 8-14)

Luego, en el romance «Donde esclarecidamente» (*OC*, nº 178) se halla la misma imagen con más duración. La marquesa y su hija se representan aquí como dos ninfas cazadoras bajo los nombres de Nais y Cloris, a quienes adoran todos los cazadores y pescadores:

Deidades ambas divinas,
veneradas en los bosques,
en tantos templos de Amor
cuantos son los cazadores,
aras son devotas tuyas
cuantos en barquillos pobres
o las redes o los remos
en el océano esconden:

cuanto el campo, a los monteros,
y el mar da a los pescadores
sacrificio es de su fe
y fe de sus corazones.

(vv. 13-24)

Los cazadores representan la tierra, mientras los pescadores el mar. En el *Polifemo* se observa una imagen parecida donde se refieren a la devoción universal a la bella y a las aras, aunque aparecen campesinos y pastores en lugar de cazadores y pescadores:

deidad, aunque sin templo, es Galatea,

sin aras no: que el margen, donde para,
del espumoso mar, su pie ligero,
al labrador, de sus primicias ara,
de sus esquilmos es al ganadero;

(*OC*, nº 255 [1612], vv. 152-156)

Además, el romance contiene los motivos que habían formado la figura de la ninfa cazadora y compondrán la de Galatea y las mujeres en las *Soledades*. La figura de las

damas resume el tópico y le da nuevo sentido al evitar el valor negativo de la crueldad para abrir el camino hacia las grandes obras.

Primero, debe señalarse la presencia de los dioses que se enamoran de las aristócratas:

Arde el monte, arde la playa,
y en los árboles del monte
arte algún silvestre dios
en algún antiguo robre.
¿Qué mucho, si entre las ondas
que en los escollos se rompen
ofrece el mar las cenizas
de algunos marinos dioses?

(vv. 25-32)

Aunque ya en el soneto «Oh claro honor del líquido elemento» (*OC*, nº 16 [1582]) apareció el tema del amor por parte de Neptuno, el motivo del amor de varios dioses marinos también puede ser influencia de la *Ecloga* II de Sannazaro, en la cual todos los dioses marinos y las ninfas se lamentan de la muerte de la ninfa Filis. En el *Polifemo* el poeta especifica más, sobre todo en la parte de los marinos (estrofas 40-42), nombrando a Glauco y Palemón, a pesar de que en las *Metamorfosis* los dos no están enamorados de Galatea. El hecho de que ambos nombres se encuentran también en la *Ecloga* II (v. 47 y v. 85) mostrará la vinculación entre ambas obras.

Además, el verbo «arder» volverá a aparecer en un verso impresionante que resume bien la situación de Sicilia convertida en el reino de Amor: «Arde la juventud» (v. 161). Luego, como analizaremos en el capítulo III, en la segunda *Soledad* el pescador jubilado se preocupa por la virginidad de sus hijas que salen a pescar, antes de pensar en la vida en peligro, ya que en el mar vive un «Sátiro de las aguas, petulante / violador del virginal decoro, / marino dios» (vv. 461-463).

Por último, los dos cuartetos siguientes también nos ofrecen una curiosa transición hacia la *Fábula*:

en cuyo alcance prolijo
deben a sus pies veloces
(a pesar de los coturnos),
las selvas, diversas flores.
Si al campo el cristal calzado
viste de varios colores,
el nácar desnudo al mar
perlas da que lo coronen,

(vv. 37-44)

Los seis versos primeros repiten el tópico de los pies de la bella que hacen florecer el campo, lo cual hemos visto a lo largo de este capítulo y se encuentra en el *Polifemo* en una expresión concisa (vv. 127-128). Mientras tanto, los dos últimos versos sugieren que los pies de las damas pueden engendrar perlas haciendo el mismo efecto que las flores en la tierra. En la *Fábula* este motivo aparecerá separado del anterior y con más detalles:

Pisa la arena, que en la arena adoro
cuantas el blanco pie conchas platea,
cuyo bello contacto puede hacerlas,
sin concebir rocío, partir perlas.

(OC, nº 255 [1612], vv. 373-376)

En general, en el ciclo ayamontino el género piscatorio no muestra una importancia especial, ya que frente a las mujeres que ocupan la posición principal, los pescadores, junto con los pastores o cazadores, se convierten en personajes pintados en el telón de fondo para formar la idea de un mundo entero entregado al amor. En el tapiz, eso sí, podemos afirmar que el mar tiene el mismo peso que la tierra y su presencia en el mundo poético aumenta de manera considerable.

La importancia del ciclo reside, a mi juicio, en la contribución de las figuras de las nobles damas en la creación de la imagen de Galatea. Se trata de una de las complejas características de la bella ninfa que podemos llamar la ninfa-diosa, ya que en la obra gongorina Galatea es, además de una amada desdeñosa y una amante apasionada, una deidad adorada de toda la isla de Sicilia. En el desarrollo que se origina en la ninfa casi deificada de Sannazaro y terminará con otra ninfa por quien una isla entera arde, las damas disfrazadas de ninfa aparecen dotadas de tanta vida que se distancian de la fría quietud de Phylis y de tanta virtud que se distinguen de las ninfas crueles y, además, son tan hermosas que todos los seres las rinden culto. Es posible que sea un fruto (acaso casual) del requerimiento cortesano, pero eso no disminuye el valor poético ni la importancia que tienen las obras.

I. 7. Recapitulación

La evolución de la piscatoria en la obra gongorina nos muestra que el género, que el poeta empezó a ensayar desde la primera etapa de su trayectoria creativa, comenzó configurándose como una parte del romancero, quiero decir, obras en tono llano con figuras y tropos sencillos y, a lo largo de su evolución, fue acercándose a la

perfección recibiendo los elementos que se originaron en la pastoril y las influencia de las obras clásicas e italianas modernas. En este proceso se desarrolló también el ideal del amor que ocupa una posición central en la poesía gongorina: el amor sensual. El enfoque en la pastoril en sentido amplio, un género ya establecido en el que se puede percibir fácilmente cada pequeño cambio, nos ha permitido observar este fascinante proceso a lo largo del capítulo.

La presencia del mar no es numerosa, sino que, en realidad, don Luis escogió como escenario las orillas del Guadalquivir en las obras tempranas, que probablemente se vinculan a la experiencia propia. Curiosamente, la piscatoria situada en el mar tuvo ocasión de nacer, diríamos casualmente, en poemas cortesanos escritos para los nobles que tenían relación con el mar. Por eso en estas obras los motivos suponen repeticiones de composiciones anteriores o influencia de fuentes clásicas o italianas. Es probable que los viajes a la costa de Huelva en 1607 y a Galicia en 1609 cumplimentaran el vacío preparando las redacciones de las grandes obras.

Por último, la evolución del género también es la evolución de los personajes. Hemos destacado la figura de la ninfa, que apareció por primera vez comparada con una corza y luego obtuvo el atributo de la cazadora en una obra que mantenía la influencia garcilasiana para, al final, conseguir otro atributo de crueldad y formar la figura femenina principal en la obra gongorina. Esta mujer activa muestra otra cara, la de una amante apasionada, cuando se enamora. Al contrario, el cazador no volvió a aparecer más y dejó paso a los pastores o pescadores quienes, perdiendo el arma, quedan débiles y pasivos (excepto en un romance de Lepe, pero los cazadores del romance no dejan de ser amantes devotos de las bellezas). Así se formó el contraste entre la mujer activa y triunfante y el hombre pasivo y triste que florecerá en el *Polifemo* y las *Soledades*.

II
EL MAR EN LA *FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA*

Es indiscutible que en la *Fábula de Polifemo y Galatea* el mar ocupa un lugar importante. A primera vista esto parece natural porque la fábula propiamente dicha se desarrolla principalmente a la orilla del mar, pues empieza «Donde espumoso el mar siciliano» (v. 25) está argentando al pie del Lilibeo para terminar con la llegada al mar del río, en que se ha transformado Acis después de su trágica muerte. Ciertamente, la selección de la ubicación marítima viene exigida por el tema mitológico de la obra, pero el papel del mar no está limitado a ser un simple telón de fondo. Pedro Granados señaló en su estudio, siguiendo a Alexander Parker, que el mar era el tema estructurador de la obra y destacó su carácter como símbolo del ciclo de la «muerte-renovación-fertilidad»⁷⁹. Más tarde, Pedro Ruiz Pérez definirá la estructura de la fábula como «la dialéctica abierta y desplegada [...] el mar y la tierra, el *locus amoenus* y el *locus ereus*, la pasión que despierta Galatea y su desdeñoso comportamiento, Acis y Polifemo»⁸⁰. Estas afirmaciones, entre otras, vienen a significar que el mar en el *Polifemo* no es un mero escenario, sino un componente central de la obra. En este capítulo quisiera proponer una lectura del *Polifemo* apoyándome en el análisis de la posición que ocupa el mar.

Para este enfoque necesitamos examinar la relación que cada personaje del poema mantiene con el reino de Neptuno. Como es bien conocido, los tres personajes principales, Polifemo, Galatea y Acis, tienen su origen en él, pero el significado y la intimidad de la relación varían en cada uno.

En primer lugar, Polifemo es hijo de Neptuno, como él mismo afirma con orgullo en su canto: «Del Júpiter, soy hijo, de las ondas» (v. 401), aunque, como veremos, en las obras italianas que lo anteceden hallamos una clara tendencia a identificar al cíclope con el monte volcánico y el fuego. Es un resultado natural de la analogía entre dos partes, cuando se compara el cuerpo gigantesco con el monte y, en cuanto al fuego, la ardiente pasión por la ninfa y los celos que siente por la presencia de su amado⁸¹. Además, Polifemo siempre ha sido un pastor, dueño de un gran rebaño de ovejas (o cabras en la obra gongorina) y abundantes productos agrícolas de la isla, en contraste con Galatea, quien vive bajo las ondas. La ubicación de los dos queda más

⁷⁹ Granados [1994], especialmente p. 187. En la introducción a su edición del *Polifemo* (Góngora [1983]) Parker afirma: «A la luz de la metamorfosis de Acis, parece como si el género humano, simbólicamente, hubiera nacido del mar y retornara a él; como si la vida y la muerte fueran del brazo; como si, también, la vida fuera cortejada por la muerte» (p. 115).

⁸⁰ Ruiz Pérez [2011], p. 170.

⁸¹ La metáfora del enamorado como el volcán Etna aparece en una décima posterior con el título «De un caballero que había de hacer una hornada a Italia» (*OC*, n° 379, «Al hermoso dueño mío» [1622]): «La jurisdicción niego, / antes hacerlo presumo / Etna supirando humo, / cuando no llorando fuego» (vv. 7-10).

clara cuando Polifemo le pide a Galatea que salga del mar para vivir con él, convirtiéndose esto en uno de los motivos imprescindibles del canto polifémico. Góngora no niega estos motivos. De hecho, la petición del gigante, que ocupa la estrofa 47, es el único lugar en que Galatea se encuentra bajo las ondas. Si buscamos el elemento del fuego relacionado con el cíclope, en la octava 43, donde se le describe sentado en una roca a punto de empezar el canto, leemos: «Su aliento humo, sus relinchos fuego» (v. 337), lo que indica su representación como un volcán. Por otra parte, la comparación con el monte tiene más duración e importancia. La fábula en sí se abre (oct. 4) con la presencia del Lilibeo, cerca del cual se encuentra la cueva de Polifemo:

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo,
bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo,
pálidas señas cenizoso un llano,
cuando no del sacrílego deseo,
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.

(vv. 25-32)

En el principio el monte muestra su cara volcánica, que abarca en su interior la fragua de Vulcano. A pesar de todo esto, el movimiento detallista del enfoque (el mar – el Lilibeo rodeado de él – el llano cubierto de la ceniza caída del volcán – la cueva con una roca en la boca) no se limita a servir de exordio tópico, sino que destaca la vinculación del albergue del gigante con el mar. Refuerza esta impresión el primer verso de la octava siguiente, «Guarnición tosca de este escollo duro» (v. 33), donde se utiliza la palabra «escollo» en el sentido de una roca que sobresale de la superficie del agua y da la impresión de que la boca de la cueva está abierta hacia el mar. Del peñasco desplazamos la mirada hacia la profunda caverna, donde domina la oscuridad. La imagen del fuego desaparece totalmente en la cueva, en la que no entra luz ni aire, y va reforzándose la presencia del horror en la octava 6, en que el poeta afirma que la gruta, «De este, pues, formidable de la tierra / bostezo el melancólico vacío» (vv. 41-42), sirve de choza a Polifemo, «horror de aquella sierra» (v. 43). La imagen de la cueva sombría y horrible tiene su eco en el canto del cíclope, en el que se dice que Neptuno es «el monarca de esas grutas hondas» (v. 403) que abrazaría a la ninfa como nuera. Como observa Pedro Granados, Polifemo pertenece a este mar profundo y su cueva sirve de

entrada hacia él⁸². El agua y la tierra, dos elementos fríos en la antigua teoría de los cuatro elementos, coinciden aquí por su capacidad de atraer a los hombres hacia las profundidades. En la estrofa 7 el cuerpo del cíclope se compara con un monte («Un monte era de miembros eminente», v. 49), pero en la octava siguiente su cabello negro aparece comparado con el agua del Leteo y su barba con un torrente. Al llegar aquí, su cuerpo parece terminar alejándose de la imagen del volcán y aparece como un bulto mojado y horrendo.

El segundo personaje, Galatea, es una de las ninfas del mar, hija de Nereo y Doris. A pesar de su origen, en el *Polifemo* su vinculación con el mar parece relativamente débil y se destaca más la asociación con el campo. Es cierto que se hallan varias imágenes de la ninfa relacionadas con el mar, pero podemos decir que sucede en ocasiones limitadas. Primero, como hemos mencionado arriba, las invocaciones en el canto de Polifemo, en que este le pide que salga del mar y le escuche. Es viva la imagen de Galatea durmiendo entre corales morados o bailando al ritmo de las almejas tocadas como castañetas, pero es el único pasaje donde la ninfa se queda en el mar. La segunda imagen, que aparece dos veces, es la comparación con la roca debido a su dureza, que es un motivo heredado de las *Metamorfosis* (XIII, v. 800): en la octava 13, donde se refiere a la ninfa por primera vez, el narrador la describe diciendo «si roca de cristal no es de Neptuno» (v. 103) y la analogía se repite en el canto de Polifemo, quien la evoca diciendo «Sorda hija del mar, cuyas orejas / a mis gemidos son rocas al viento» (vv. 377-378). La tercera imagen gira en torno a las perlas. En la octava 14 la frente («De su frente, la perla es, eritrea, / émula vana», v. 109-110) y las orejas («nácar de su oreja», v. 112) de Galatea son comparadas con la joya. En el canto, de nuevo, el cíclope afirma que gracias al contacto con los pies de la bella las conchas engendrarán perlas. Son estas tres imágenes las que asocian, de nuevo, a la ninfa con el mar.

En cambio, la ninfa aparece relacionada más firmemente con la isla que con el mar, porque en la parte narrativa del poema la ninfa siempre se encuentra en la tierra para huir de los dioses marinos (oct. 15-17) y ella misma es la deidad a la que adoran todos los habitantes de la isla (oct. 18-22). Comparados con las tres estrofas dedicadas a la descripción de los dioses marinos, los versos en torno a su culto en la tierra son más prolongados, ocupando cinco octavas y, a mi parecer, refuerzan la pertenencia de la ninfa a la tierra antes que al mar. Después de estas estrofas encontramos la escena

⁸² Granados [1994], p. 192.

amorosa de la ninfa y su amante, que se desarrolla en un *locus amoenus*, adornado de una fuente, un arroyo, un laurel, mirtos y pájaros que cantan en ellos. El agua dulce y risueña, «sonoro cristal» (v. 192), «la sonora plata» (v. 217), «el dulce estruendo / del lento arroyo» (vv. 267-268), marca un claro contraste con el mar que rodea la isla. Como resultado natural, disminuyen de manera notable las imágenes en que Galatea se compara con elementos relacionados con el mar, ya que en la octava 16 desaparecen para reaparecer en la 46, donde el cíclope empieza su canto. Hallamos, en su lugar, vocablos como «cristalino» y «nieve» para destacar su blancura sin que se pierdan los atributos acuáticos⁸³. De esta forma podemos decir que en la escena amorosa que ocupa la posición central del poema la ninfa queda asociada con el campo, no con el mar. La vinculación con este vuelve, si exceptuamos el canto del cíclope, en el desenlace de la fábula, cuando Doris, la diosa del mar, como madre de Galatea «verno lo [a Acis] saludó» (v. 504).

Por último, Acis es hijo de un fauno y la ninfa Simetis (Simétide o la hija del río Simeto en las *Metamorfosis*). A pesar del origen terrestre de los padres, parece que el poeta quiere atribuir al joven un carácter marino, ya que hallamos la expresión: «gloria del mar, honor de su ribera» (v. 196). Ha sido motivo frecuente de discusión a quién se refiere este epíteto, a la madre o al hijo⁸⁴, pero en cualquier caso la presencia del mar está destacada. Sin embargo, esa vinculación termina aquí. La segunda mitad de la estrofa está destinada a presentar otros atributos del galán: su belleza, que atrae como si fuera un imán, y sus bienes. Es «rico de cuanto el huerto ofrece pobre, / rinden las vacas y fomenta el robre» (vv. 199-200), la que sugiere que Acis se dedica a la misma profesión que Polifemo, es decir, la agricultura, la ganadería (cuidar vacas, frente a las cabras que tiene el cíclope) y la apicultura. De estos trabajos proceden los regalos que el joven ofrece a la ninfa en la octava siguiente: almendras, mantequilla y miel. Luego, como hemos visto, la escena amorosa con Galatea se desarrolla en el campo y hasta la trágica muerte, por la que se convierte en un río, la figura de Acis no aparece

⁸³ Tenemos los siguientes ejemplos: «la nieve de sus miembros da a una fuente» (v. 180); «[Acis] su boca dio y sus ojos cuanto pudo / al sonoro cristal, al cristal mudo» (vv. 191-192); «grillos de nieve fue, plumas de hielo» (v. 224); «carcaj de cristal hizo [Amor a Galatea]» (v. 243); «fugitivo cristal, pomos de nieve» (v. 328); «cristalinos pámpanos sus brazos» (v. 353); «Viendo el fiero jayán con paso mudo / correr al mar la fugitiva nieve» (vv. 481-482).

⁸⁴ Pellicer [1630], col. 183, D. Alonso [1994] y J. M^a Micó [2001], pp. 48-49, observan anfibología en el verso, aunque el último inclina a atribuirlo al hijo, afirmando que «en definitiva, puede entenderse que Acis es gloria del mar por parte de la madre (una divinidad fluvial, hija del río Simeto) y honor de su ribera por la del padre (que quizá no fuese un semicapro cualquiera, sino el dios Fauno)» (p. 49). Por otra parte, A. Vilanova [1992], p. 512, A. Carreira (nota a Góngora [2009], p. 385) y Jesús Ponce (nota a Góngora [2010], p. 258) lo consideran dedicado a Simetis sin ver ambigüedad.

relacionada con el mar.

De esta forma los tres personajes principales varían en el grado de vinculación que cada uno tiene con el campo acuático. Mientras que Polifemo queda asociado con el mar profundo y fiero, la vinculación de Galatea se limita al nivel retórico o a los elementos exigidos por la tradición literaria. La historia de Galatea y Acis se desarrolla en el campo hasta que el cíclope los descubre y rompe el sosiego. Polifemo aparece como el destructor del reino de Amor donde el dios protege a los dos amantes. Por eso el mar fiero, que rodea la isla, puede ser una analogía de la imagen del gigante. Pero quisiera no apresurarme sin criterio antes de afirmar, como argumentan Anthony Cascardi, Pedro Ruiz Pérez y Trevor Dadson⁸⁵, que el gigante es el destructor de la Arcadia o el mundo pastoril, porque creo que hay algo más complejo en la posición que adapta Góngora frente al género bucólico.

Un aspecto que representará muy bien su posición será, en mi opinión, el tópico de la clave bucólica o la identificación del personaje con el autor. Como es bien sabido, en la literatura pastoril (novela, teatro o poesía) hay cierta tendencia a que el autor aparezca en la obra bajo el disfraz de pastor, como se observa desde los poetas clásicos como Teócrito o Virgilio hasta la edad moderna, en que destaca Sannazaro, quien refuerza la tradición por la presencia de Sincero, narrador y protagonista de la *Arcadia*⁸⁶. La *Égloga I* de Garcilaso es modélica en este aspecto, porque aunque hoy en día es discutida la interpretación autobiográfica de sus obras, es innegable que el Brocense y Herrera, los comentaristas más difundidos, intentaron señalar quién estaba bajo la saya pastoril de los personajes⁸⁷. Los dos coinciden en la identificación de Salicio con el propio Garcilaso, mientras que dejan varias posibilidades para la figura de Nemoroso. El Brocense opina que «Salicio es Garci Lasso. Nemoroso, Boscán, porque *nemus* es el bosque»⁸⁸. Por otra parte, Herrera lo identifica con Antonio de Fonseca, el marido de Isabel Freire:

⁸⁵ Véanse Cascardi [1980], Ruiz Pérez [2002], especialmente p. 408, y Dadson [2007].

⁸⁶ La tendencia es más notable en la novela, como señala Avalor-Arce [1974] en el capítulo «Autobiografía y novela», donde analiza cuatro novelas pastoriles con clara alusión autobiográfica: *Pastor de Fílida* (1582) de Luis Gálvez de Montalvo, *El pastor de Iberia* (1591) de Bernardo de la Vega, *La Arcadia* (1598) de Lope y *El prado de Valencia* (1600) de Gaspar Mercader (pp. 141-174). Además, para los ejemplos en la poesía grecorromana y española, véase Mateo Mateo [1991].

⁸⁷ La identificación de los pastores con personas reales y la validez de la clave bucólica son temas muy discutidos por los investigadores desde Roig [1978], Lara Garrido [1981] o Quinn [1983] hasta Mateo Mateo [1991], quien insiste en el valor «alusivo», si no «autobiográfico». Goodwyn [1978], Darst [1979], Waley [1979] cuestionan la mítica presencia de Isabel Freire y Johnson [1989] propone una nueva posibilidad del modelo de la ninfa difunta.

⁸⁸ Sánchez de las Brozas [1972], p. 281.

Es de doblado título i se introduzen en ella dos pastores, uno celoso que se quexa por ver a otro preferido en su amor; éste se llama Salicio, i es ya común opinión que se entiende por Garci Lasso mesmo. El otro, que llora la muerte de su Ninfa, es Nemoroso, i no, como piensan algunos, es Boscán, aludiendo al nombre, porque *nemus* es bosque, pues vemos en la égloga segunda, donde refiere Nemoroso a Salicio la istoria que mostró Tormes a Severo, que el mesmo Nemoroso alaba a Boscán; i en la tercera lloró Nemoroso la muerte de Elisa:

entre la verde ierva degollada.

La cual es doña Isabel Freire, que murió de parto; i assí se dexa entender, si no me engaño, que este pastor es su marido, don Antonio de Fonseca⁸⁹.

Esto me parece significativo ya que, como hemos visto, el primer pastor tiene a Polifemo como modelo representativo del amor desdeñado. Para los lectores cultos del siglo XVI, Salicio es el doble de Garcilaso (aquí no importa si el poeta lo planteó de verdad o no) y, al mismo tiempo, de Polifemo. El poeta toledano lo logró a través de un equilibrio milagroso entre dos personajes, pero creo que es necesario examinar si se puede decir lo mismo en cuanto al *Polifemo*.

La diferencia más clara es que estamos ante una obra que es la fábula sobre el cíclope, la cual tiene su propia historia literaria, a veces mezclada con la de la pastoril y otras veces independiente, en la que la figura del gigante tiene su propio contexto. Estudiosos como Pedro Ruiz Pérez y Julio Vélez-Sainz identifican a don Luis con Polifemo⁹⁰, pero no me parece muy natural que un poeta tan erudito como Góngora elija como su doble al cíclope que, como veremos enseguida, no siempre ha aparecido como una figura seria. Me inclino más a seguir a Samuel Guyler, quien observó en el gigante un mal imitador del poeta y, en consecuencia, revela el distanciamiento irónico entre los dos⁹¹. Para aclarar esta duda tenemos que recorrer la historia del tema repetidamente estudiado y luego analizaremos el *Polifemo* para observar la posición del poeta, el protagonista y el mar.

⁸⁹ Herrera [2001], p. 695.

⁹⁰ Véanse Ruiz Pérez [2002], pp. 405-413 y Vélez-Sainz [2010]. En realidad, el enfoque que emplea Pedro Ruiz es muy diferente del mío, pero ha sido uno de los puntos de partida de este trabajo. Su tema, creo, se expresa en las frases siguientes: «debemos admitir la pertinencia de una proyección en la que lo destacable es la identificación de la figura del cíclope con la imagen del poeta y la agudizada conciencia en éste de su posición de marginalidad y extrañamiento por igual ante el mundo de la naturaleza (cuya armonía ya no siente como posible) y el de la corte (cuya aspiración le resulta inalcanzable). El canto del jayán se identifica con el canto del poeta, y ambas figuras se funden en un emblema en la nueva edad y la estética que la refleja en su dimensión más conflictiva» (p. 411).

⁹¹ Guyler [1973].

II. 1. Historia del tema polifémico

II. 1. 1. Los orígenes clásicos

Como indica Dámaso Alonso en *Góngora y el «Polifemo»*⁹², existen dos imágenes arcaicas del cíclope, un gigante con un solo ojo dedicado a cuidar ovejas de Neptuno. Uno habita en el mundo épico: es violento y caníbal, aquel que atacó a Ulises y sus paisanos en la *Odisea* de Homero⁹³; y otro aparece en la tradición bucólica como un pastor enamorado de Galatea, bella ninfa que no le corresponde, y canta lamentándose de su desdén. La segunda cara nos interesa para leer el *Polifemo* de Góngora.

La figura de Polifemo ha contado con varios matices desde su primera aparición en la historia literaria. Precisamente Aristóteles lo testimonia en el libro II de la *Poética*:

por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la *Deilíada*, peores. Y lo mismo sucede con los ditirambos y con los nomos; pues uno podría la imitación del mismo modo que Timoteo y Filoxeno compusieron sus *Cíclopes*⁹⁴.

El Filósofo se refiere a los dos poetas que escribieron obra sobre el cíclope utilizando distinto estilo. Timoteo (c. 370 A. C.) era amigo de Eurípide y se conocía como un poeta de nomos en estilo grave, mientras que Filoxeno (436-380 A. C.) escribió una burla comparando con el cíclope al rey Dionisio I de Siracusa celoso por la relación de su concubina. Gracias a las palabras de Aristóteles podemos saber que los poetas líricos griegos empleaban el tema en varios estilos, alto, bajo o mediano.

Son dos de los *Idilios* de Teócrito (c. 270 a. C.) las obras más antiguas que podemos leer en su forma completa. Con el *Idilio* VI «Los cantores bucólicos» (I) y el XI «Cíclope» el poeta siciliano convirtió el tema en una de las principales fuentes de la tradición bucólica. En el VI dos jóvenes cantan sobre Polifemo de manera competitiva, siguiendo el uno al otro. En sus cantos Polifemo, enamorado de la ninfa Galatea, se sienta en una roca y toca la siringa. En esta pequeña obra aparece uno de los motivos del canto polifémico, el momento en que el cíclope se ve en el mar en bonanza y se considera guapo (vv. 35-38). En cambio, en el XI, que adopta la forma de una epístola a un amigo enamorado, el poeta le cuenta la fábula de Polifemo para recomendarle cantar como remedio del mal de amor, ya que el cíclope, loco por Galatea, «halló el remedio»

⁹² Alonso [1994], pp. 142-153.

⁹³ *Odisea*, IX, vv. 106-504. La misma figura del cíclope aparece en Virgilio, *Eneida*, III, vv. 588-691.

⁹⁴ Aristóteles [1974], pp. 131-132.

(v. 17) cantando. Aquí encontramos más elementos que se repetirían a lo largo de la tradición: la invocación a la amada (v. 19); comparaciones de su hermosura con varias cosas (vv. 20-21); la riqueza de Polifemo en ganados (vv. 34-37); su arte de la siringa (v. 38); el ruego a Galatea para que salga del mar y viva con él (vv. 42-45 y 63-66); y ofrendas de frutas (vv. 46-49). Tenemos la lista completa de los elementos polifémicos si añadimos la escena del mar en el *Idilio* VI (v. 19), mientras que el cíclope del XI sabe que es feo (vv. 30-33).

Entre los poetas latinos Virgilio utiliza este modelo en sus *Bucólicas* II y VII. La primera se trata de un canto de Coridón, quien lo dirige a Alexis, un esclavo que trabaja a las órdenes del mismo amo. Coridón es un pastor que cuida los ganados de su amo y el doble de Polifemo, por eso el canto contiene elementos que hemos visto en los *Idilios* de Teócrito: la invocación (v. 6); su riqueza en ganados (vv. 20-22); el espejo del mar en el que no se ve feo (vv. 25-27); la zampoña que toca (vv. 36-37); el ruego de que venga (v. 45); y el ofrecimiento de flores y frutos (vv. 46-55).

Luego, en la *Bucólica* VII se hallan elementos que nos recuerdan a Polifemo, aunque más breves y se limitan sólo a una estrofa de cuatro versos (vv. 37-40). Esta obra tiene la estructura que servirá como uno de los modelos frecuentes del género pastoril, es decir, un canto amebico de dos pastores-poetas con un espectador que luego lo cuenta a sus compañeros (y los lectores) recordándolo. Uno de los pastores se llama Coridón, probablemente el mismo personaje del II, quien va refiriéndose a tres personas hacia quienes ha sentido pasión. Precisamente, una es Galatea, hija de Nereo. En los cuatro versos encontramos: la invocación (v. 37); comparaciones (vv. 37-38); y el ruego de que lo visite (v. 39). En las *Bucólicas* virgilianas no aparece el cíclope en persona, pero no hay duda de que el pastor es su doble y así podemos observar que su figura ya se había convertido en un tópico literario.

Más tarde, Ovidio recogió la totalidad de la fábula en el libro XIII de las *Metamorfosis* (vv. 719-897), donde Galatea cuenta la historia a otra ninfa más joven para aconsejarle que no desdeñe el amor. En esta secuencia se reúnen todos los elementos del tema polifémico, además de añadir una novedad importante: la figura del amante de Galatea, Acis, que se desarrolla por primera vez con su nombre y linaje.

La parte narrativa, puesta en boca de Galatea, nos presenta las figuras de Acis y Polifemo y el amor que dominó a todos. La imagen del cíclope que se cuida y deja la violencia es, por una parte, ostentación del poder de Amor pero, por otra parte, no deja de tener un tono burlón desde el punto de vista de la desdeñosa ninfa. Ovidio muestra su

arte empleando los elementos tradicionales del tema para dos fines.

En cambio, en el canto vemos otros elementos que ya habían aparecido en las obras anteriores, pero con más detalles y perfección: la invocación a Galatea (v. 789); varias comparaciones sobre su hermosura (vv. 789-807); ostentación de los bienes como la cueva (vv. 810-812), frutos (vv. 812-820), ganados (vv. 821-828) y la abundante leche (vv. 829-830); la petición a Galatea para que salga del mar (vv. 838-839); el espejo del mar donde se ve la cara (vv. 840-841), el pelo (vv. 844-850) y su único ojo comparado con el sol (vv. 850-852); su orgullo del linaje (vv. 854-855); y, al final, la amenaza a Acis (vv. 863-866). Estos motivos se repetirían a lo largo de la historia del tema hasta la época de Góngora, por eso podemos decir que el fragmento ovidiano es suma y, al mismo tiempo, el principio de un tema.

Por último, para nuestro interés, es importante la vinculación que se destaca entre el cíclope y el volcán Etna:

Vror enim, laesusque exaestuat acrius ignis,
cumque suis uideor translata viribus Aetnam
pectore ferre meo: nec tu, Galatea, moueris⁹⁵!

Ovidio compara el fuego del volcán con la pasión y los celos de Polifemo para cerrar el canto. Este motivo permanecerá en las obras de los poetas italianos, pero, curiosamente, en el *Polifemo* de Góngora no aparecerá con igual intensidad.

A manera de resumen, los «elementos polifémicos» que se cultivaban a lo largo de la Antigüedad y se emplearán repetidamente en la época moderna se pueden ordenar de la manera siguiente:

Obras	P (1)	G (2)	evocación	comparaciones	riqueza y regalos	aspecto (3)	ruego
Teó. VI	x	x				35-38	
Teó. XI	x	x	20-21	46-49			42-45, 63-66
Vir. II			6		20-22, 46-55	25-27	45
Vir. VII		x	37	37-38	53-55, 61-64		
Ovidio	x	x	789	789-806	810-830	840-841	844-852

(1) La historia de Polifemo y Galatea.

(2) El nombre de Galatea para la amada.

(3) El protagonista se considera de buen aspecto.

⁹⁵ «Porque estoy ardiendo, y el fuego, agitado, se desborda con más violencia, y me parece que se ha trasladado y llevo en mi corazón el Etna con sus fuegos; y tú, Galatea, no te conmueves» (Ovidio [1990], XIII, vv. 867-869, p. 118). Para la metáfora en otros poetas grecolatinos y su presencia en la literatura áurea española, véase Arcas Pozo [1994].

En cuanto al género en el contexto de la poética o el canon sobre la poesía, podemos decir que las obras grecorromanas donde hemos visto el temario de Polifemo pertenecen al género bajo. El tono jocoso es claro en las obras de Teócrito, porque el «remedio contra el amor» del Idilio XI que encuentra el gigante al final del canto no es la catarsis aristotélica ni el desengaño estoico, sino otro amor más fácil, como Polifemo mismo dice: «¡Oh Cíclope, Cíclope!, ¿a dónde se ha ido de un vuelo tu razón? [...] Tal vez encontrarás otra Galatea, incluso más hermosa» (vv. 72 y 76)⁹⁶. Brioso indica que «es claro, pues, que, al combinar la canción erótica con la teoría del remedio, Teócrito ha desbordado el marco habitual del *comos* y del *paraclausítiro*, convirtiendo sin duda su texto en una parodia del género y de su expresión apasionada e hiperbólica»⁹⁷. El pastor de la *Bucólica* II de Virgilio llega a la misma conclusión en una clara imitación de la expresión de la obra griega: «A, Corydon, Corydon! Quae te dementia cepit? [...] Inuenies alium, si te hic fastidit, Alexin» (vv. 69 y 73)⁹⁸. El pastor representa una figura baja de un esclavo, ignorante, orgulloso de su aspecto y amante de los bienes rústicos. En cambio, en las *Metamorfosis* el tono no se mantiene jocoso de la misma manera, porque hay momentos en que se destaca el ideal de la obra en su totalidad, que es la victoria del amor. A pesar de esto, no dejan de existir versos burlescos en la parte narrativa ni en el canto, donde se observan más elementos heredados de las obras anteriores.

El tono está concorde con la posición que ocupaba el género bucólico en la poética antigua. No me refiero a la *rota Virgilio*, que consiste en una jerarquía establecida entre tres géneros de la poesía (bucólico, didáctico y épico) basándose en el orden de la redacción de las obras virgilianas (las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*), y luego llega a clasificar varios elementos que permanecen a cada género (personajes típicos, animal, árbol etc.). En la época posterior la idea se convirtió en un tópico que los poetas tienen que seguir a semejanza del maestro latino⁹⁹. No debe aplicarse ciegamente la jerarquía a las obras clásicas, porque la idea de la *rota* nació entre los comentaristas que se reunieron en Alejandría y, lógicamente, el poeta mantuano y mucho menos el siciliano no podían considerarla como un canon. Al mismo tiempo, sin

⁹⁶ Teócrito [1986], p. 147.

⁹⁷ Véase la introducción al poema en Teócrito [1986], p. 141.

⁹⁸ «¡Ay Coridón, Coridón! ¿Qué locura de ti se ha adueñado? [...] Encontrarás otro Alexis, si no te hace caso el de ahora» (Virgilio [2007], p. 101).

⁹⁹ Véase Curtius [1976], p. 232.

embargo, es innegable que el autor de las *Bucólicas* y sus amigos tenían cierta idea acerca de las escalas que existían entre los géneros. Desde que Aristóteles estableció las clases entre las imitaciones verbales, el sitio privilegiado siempre había sido ocupado por la épica, en que, según la definición del Filósofo, se cuentan los hechos de las personas mejores que los oyentes, frente a la poesía en ditirambo, en que aparecen los personajes similares o peores que nosotros. Y el género bucólico se clasificaba en este.

Virgilio tenía que ser consciente de la idea y la empleó como un juego de géneros. Encontramos un ejemplo en la apertura de la *Bucólica* IV, que empieza «Sicilides Musae, paulo maiora canamus!» (v. 1)¹⁰⁰. Se trata de un poema que se aleja de las convenciones propias del género (sin presencia de pastores, para indicar el rasgo más llamativo), y enuncia una profecía con una clara mención política. Por esta razón el poeta empieza la obra no sin humor evocando a las Musas de la tierra de Teócrito y les anuncia que va a versificar un tema un poco más grave del que estarían acostumbradas. Luego, en la *Bucólica* X, la última, Virgilio pide perdón a Galo, amigo y poeta entonces famoso por sus elegías, por representarlo como un personaje de la bucólica: «nec te paeniteat pecoris, diuine poeta: / et formosus ouis ad flumina pauit Adonis» (vv. 17-18)¹⁰¹. Estos versos muestran que no solo frente a la épica, sino también a la elegía (la poesía amorosa en estilo sofisticado en general) la bucólica se consideraba un género despreciable.

Paul Veyne explica la posición que ocupaba el género comparándolo con la opereta negra como *Porgy y Bess*:

si nadie tomaba en serio la bucólica es porque transcurría en un mundo no menos subalterno y pueril, el de los esclavos; mundo tan subalterno que se vuelve inocente e idílico [...]. La pastoral moderna toma a unos señores y los disfraza de pastores; la opereta negra y la bucólica antigua toman a unos negros o a unos esclavos, les dejan su rudeza, sus bromas, su promiscuidad sexual, pero nos transforman en enamorado de profesión (que, en la bucólica, son, además, poetas)¹⁰².

Dijimos que, a través de las obras de Teócrito y Virgilio, el tema polifémico se ha convertido en uno de los principales motivos del género bucólico. Por eso, basándose en la misma idea, Gilbert Highet afirma que «El *Polifemo* es un verdadero poema bucólico», no por la dulzura de la descripción de la naturaleza, sino por la mirada burlesca del poeta hacia su personaje:

¹⁰⁰ «Musas Sicéldes, cosas un poco mayores cantemos» (Virgilio [2007], p. 141).

¹⁰¹ «ni a ti te avergüence, inspirado poeta, el rebaño: / junto a los ríos ovejas también guardó el bello Adonis» (Virgilio [2007], pp. 238-239).

¹⁰² Veyne [1991], p. 144.

El arte con que Góngora cuenta y adorna esta fábula y la rareza de su estilo impiden ver a muchos críticos que su intención es burlesca. [...] Polifemo, el espantoso gigante enamorado, el monstruo que peina sus barbas con un rastrillo, es un tema cómico en Teócrito y en Ovidio, y también en Góngora¹⁰³.

Esta afirmación me suscitó la primera duda sobre la identificación del cíclope con el autor. Sin embargo, la posición de la bucólica y la de Polifemo relacionado estrechamente con él sufrirán un cambio tan importante en la época moderna como para impedir ver el significado original. Antes de empezar el análisis de la *Fábula*, debemos considerar las obras modernas que giran en torno a la figura del gigante.

II. 1. 2. El estado de la cuestión en la época moderna

El cambio sucedió en el Renacimiento, cuando resurgió la literatura pastoril en que se mezclaban la añoranza de la inocencia primitiva y el retorno a la Antigüedad grecorromana. La diferencia más relevante con las obras que hemos visto reside en el carácter de los pastores, quienes son figuras idealizadas de personajes inocentes y cultos, que representan con frecuencia cortesanos disfrazados. De esta manera, la pastoral moderna, que apareció en el siglo XIV italiano y se culminó con *La Arcadia* de Iacopo Sannazaro (1502), derivó de la posición baja en la *rota Virgilii*. En este proceso, el canto polifémico, un principal motivo amoroso de la bucólica, se imitaba repentinamente perdiendo su valor burlesco.

II. 1. 2. 1. Los poetas italianos en el siglo XVI

La segunda *Ecloga piscatoria* (1526) de Sannazaro, que hemos mencionado varias veces en el capítulo anterior, es uno de los ejemplos, aunque aún permanece el rasgo jocoso del cíclope antiguo. Como la obra no es una simple imitación de las clásicas, no todos los elementos aparecen, pero se hallan la evocación a «Inmitis Galatea» (v. 8) y los regalos a la ninfa (vv. 30-42). Por otro lado, también se puede observar cierta jocosidad cuando el pescador Lycon va nombrando a las mujeres que lo aman (como vamos a ver enseguida, este motivo se recogió de la obra de Pontano), lo que probablemente pueda ser considerado como una variación del tema del orgullo en su aspecto. En cambio, hay una clara diferencia en la conclusión de la oración, que es la muerte como destino del amante desdeñado.

En la *Egloga cuarta* de Bernardo Tasso publicada en *Rime* (1560) se halla otra

¹⁰³ Hight [1978], p. 273.

imitación del canto polifémico. La obra entera reproduce el canto de Melampo, un pastor, quien, mientras que guarda y guía el rebaño de ovejas, se lamenta de la ausencia de su amada Galatea, quien, en su imaginación, estará disfrutando del amor con Niso. Ya desaparece el tono jocoso y estamos ante un pastor al que el ameno prado no puede dar consuelo. Se observan varios elementos polifémicos, pero no sirven de atributo cómico, sino para crear un escenario pastoril: las evocaciones (vv. 19, 45 y 94), la cueva donde él vive (vv. 50-66), la abundancia de sus propiedades y la invitación a la amada (vv. 67-84). La descripción de la cueva llama atención de los lectores de Góngora:

Io ho sotto questo alto e duro sasso
de l' antico Salerno un antro ombroso,
d' edera cinto, la cui porta adombra
da l' un de' lati un lauro alto e gentile,
da l' altro un arbuscel verde e fondoso,
ch' ognun col crine invita a la dolce ombra,
carca di pomi d' or, cui lieto aprile
eterno dona ognor fior, frutto, e fronda¹⁰⁴

A primera vista es una cueva «ombroso» parecida a la del Polifemo gongorino, pero enseguida se convierte en un albergue rodeado de árboles y una fuente, además de la maravillosa vista al mar, y su sombra es «dolce».

A diferencia de las versiones modernas del canto polifémico que hemos mencionado, en dos obras de Giovanni Giovianno Pontano donde aparece el propio cíclope se observa que el poeta lo trata con cierta ironía. Se trata de poemas en latín recogidos en la *Lyra* (1501): el XIII «Polyphemus ad Galateam» y el XVI «Polyphemus a Galatea spretus conqueritur in litore», ambos en primera persona sin introducción narrativa. El primero, de 104 versos, tiene una estructura regular que consiste en cinco estrofas de 16 versos que empiezan «Cur fugis, virgo, Polyphemon...» con la sexta estrofa más larga. Cada estancia se puede resumir de la manera siguiente: 1) la belleza de la ninfa y el cuerpo grande del cíclope; 2) la indumentaria del cíclope; 3) la abundancia en ganados; 4) los regalos de animales e invitación al campo; 5) su único ojo como el sol; 6) su linaje y el regalo de la zampona, además de los lamentos que cierran el canto. Como vemos, no aparece el amante de Galatea ni Polifemo se muestra celoso de otros. El tono burlesco de los poemas antiguos pervive en este Polifemo orgulloso de su aspecto tosco (la barba y el pelo enredado) y las cosas que lleva (el

¹⁰⁴ B. Tasso [2003], nº 106, pp. 50-57.

cayado grotesco¹⁰⁵, gorro de piel de cervato y zapatos de piel de gamo).

Pontano introdujo un nuevo motivo: el de las mujeres enamoradas del gigante, que es una variación del tópico del orgullo de su propio aspecto por parte de Polifemo. El poeta escogió el Etna, cuya vinculación con el cíclope ya se había establecido en las *Metamorfosis*, para inventar una ninfa apasionadamente enamorada de él. El poema empieza con la afirmación de «Cur fugis, virgo, Polyphemon, Aetna / quem cupit pascens tacitas favillas?» (vv. 1-2) y la segunda estancia se abre diciendo:

Cur fugis, virgo, Polyphemon, Aetna
innuit cui et vocat usque ab alto
monte succensis facibus suosque
indicat ignes¹⁰⁶?

En consecuencia, Polifemo no se muestra consumido por un amor mal correspondido, y este hecho quita en cierto modo seriedad al canto. Esta impresión se refuerza al leer la segunda obra, donde Polifemo dice que todas las ninfas de la isla salvo Galatea lo adoran y volverá al seno del Etna, «honor de las ninfas», quienes lo desean con pasión:

... Polyphemon Aetna,
Aetna tenebit,
Aetna nympharum decus, Aetna florum
mater. O longum mihi culta, salve,
et tuos ignes specula e suprema
porrige amanti¹⁰⁷.

Igual que las bucólicas clásicas, se trata de un canto de consolación para olvidar a una mujer ingrata. La falta del carácter narrativo contribuye a la similitud, ya que aquí, sin desesperanza ni tragedia, el cíclope expresa su sentimiento y vuelve a su cueva al encontrar una solución fácil. Así podemos decir que los poemas de Pontano siguen el modelo de los clásicos «idilios» u obras pequeñas, donde Polifemo muestra su lado grotescamente cómico.

¹⁰⁵ Polifemo dice: «En pedum, cuius capulo suilli / albicant dentes, riget acer ictu / corneus mucro, medio revinctus / serpit acanthus» (Arnaldi [1964], p. 678, vv. 21-24). Propongo la traducción (igual que en las notas siguientes): «Mira mi cayado: sobre la empuñadura brillan blancos dientes; su punto es, hecho de cuerno, duro y agudo en golpe; y en medio serpentea torcido un acanto».

¹⁰⁶ Arnaldi [1964], p. 678, vv. 17-20: «¿Porqué huyes, doncella, de Polifemo, por quien se arde Etna alimentando sus cenizas en silencio?»; «¿Porqué huyes, doncella, de Polifemo, a quien Etna hace señal llamando sin cesar desde la alta montaña con ardientes antorchas y mostrando sus fuegos?»

¹⁰⁷ Arnaldi [1964], p. 682, vv. 71-76: «Etna tendrá a Polifemo. Etna es honor de las ninfas, madre de las flores. Oh, mi adorada desde mucho tiempo, saludo, y extiende tus fuegos desde la altísima atalaya a tu amante».

II. 1. 2. 2. El siglo XVI español: Garcilaso y Lope

En España la tendencia de formar el canto polifémico como un poema amoroso es más clara, probablemente debido a las *Églogas* de Garcilaso, en las que se encuentran los elementos polifémicos. En la *Égloga* I, Salicio, uno de los pastores que se reúnen para cantar, habla de una ninfa que no le corresponde y se llama precisamente Galatea. Vemos la invocación a la ninfa y comparaciones, en este caso, de su dureza y frialdad con el mármol y la nieve (pero a su vez estos objetos recuerdan la belleza y la blancura de la amada) (vv. 57-59); la ostentación de los ganados y su leche (vv. 169-171); y el aspecto no desagradable visto en el espejo de agua (vv. 175-179). Sin embargo, también hay que advertir que estos tres elementos ocupan un mínimo espacio, ya que los dos últimos motivos componen sólo una estrofa de un total de trece. La estrofa tiene un tono triste, en lugar del tono orgulloso con que cantaron los cíclopes antiguos:

Siempre de nueva leche en el verano
y en el invierno abundo; en mi majada
la manteca y el queso está sobrado.
De mi cantar, pues, yo te via agradada
tanto, que no pudiera el mantüano
Títero ser de ti más alabado.
No soy, pues, bien mirado,
tan diforme ni feo,
que aun agora me veo
en esta agua que corre clara y pura,
y cierto no trocara mi figura
con ese que de mí s'está reyendo;
¡trocara mi ventura!
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo¹⁰⁸.

No estamos ante un cíclope que mata a su rival ni un pastor vulgar que busca un entretenimiento, sino ante un culto pastor que piensa morir por el amor infeliz. El final del canto también muestra una clara diferencia, cuando Salicio dice que va a ceder el sitio favorito a la ninfa, en lugar de pedir que salga y viva con él:

Mas ya que a socorrerme aquí no vienes,
no dejes el lugar que tanto amaste,
que bien podrás venir de mí segura.
Yo dejaré el lugar do me dejaste;
ven si por solo aquesto te detienes¹⁰⁹.

Bienvenido Morros afirma con razón que «Garcilaso desarrolla dos temas que los debates medievales habían convertido en *quaestio* tradicional: ¿cuál de los dos sufre

¹⁰⁸ Garcilaso [2001], pp. 134-135, vv. 169-182.

¹⁰⁹ Garcilaso [2001], pp. 136-137, vv. 211-215.

mayor pena, el amante que llora la muerte de su amada o el que lamenta su desdén?». La figura de Polifemo ya no tiene importancia para el tema central; para Garcilaso la figura de Polifemo se convierte en un tópico del amor desdeñado y así fue como el poeta toledano lo empleó. A su pesar, el modelo fue tan claro que los comentaristas contemporáneos como el Brocense y Herrera señalan el *Idilio* VI de Teócrito y la *Bucólica* II de Virgilio como sus fuentes¹¹⁰. Así el uso del tema en una obra con tanta importancia no deja de influir en los poetas posteriores.

En cuanto a la *Égloga* III, la presencia del modelo polifémico es incluso más limitada. En la última parte del poema, el narrador se encuentra con dos pastores, Tirreno y Alcino, cantando alternativamente en la orilla de Tajo (vv. 305-368). Se trata de un canto amebeo, es decir, una serie de estrofas pronunciadas alternativamente por dos personajes quienes, a veces, cuentan una misma historia (por ejemplo, el *Idilio* VI de Teócrito, donde uno continúa la historia de Polifemo que dejó el otro) y, otras, cantan una historia distinta (como ocurre en la mayoría de los casos). Esta estructura ya podemos verla en Teócrito (los *Idilios* V, VI y VIII), pero en cuanto al contenido Garcilaso imita la *Bucólica* VII de Virgilio, que, como hemos visto, se puede considerar un canto polifémico. Los dos pastores de Garcilaso se lamentan de la frivolidad de sus respectivas amadas y empiezan sus cantos con múltiples comparaciones. Pero no hay más elementos tradicionales.

Después de Garcilaso hay un vacío grande, a excepción de un episodio del orco en el canto III de *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Barahona de Soto, antes de hallarse la historia en el primer libro de *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega, quien imita la fábula de la ninfa y el cíclope¹¹¹. Olimpio, un pastor, cuenta a otros pastores la historia del gigante Alasto, enamorado de una pastora llamada Crisalda. Su figura es una mezcla del Polifemo homérico y el Polifemo ovidiano, en la que se reúnen el gigante enamorado que dirige un canto a su amada y el cíclope que amenaza a la aldea y termina matado de la misma manera que Polifemo.

Debido a esta novedad, la estructura de la historia es muy distinta a la de Ovidio y los elementos polifémicos están distribuidos tanto en los versos como en la prosa. Olimpio sale a escena cantando un soneto donde se compara la belleza de la ninfa con varias cosas. Después de una parte narrativa, el pastor imita de nuevo el canto del

¹¹⁰ Véanse Sánchez de las Brozas [1972], pp. 282-283; y Herrera [2001], pp. 715-716.

¹¹¹ Vega [1975], pp. 92-107. Para el análisis del episodio, aunque desde otro punto de vista, véase R. Osuna [1996], pp. 54-61.

gigante que consiste en más de 200 versos que forman una larga lista de comparaciones entre la belleza de la ninfa y múltiples objetos, y luego otra de las ofensas que el gigante piensa ofrecerle a ella. Por otra parte, otros motivos como el aspecto del gigante, del que él mismo se siente orgulloso, y su linaje aparecen en la parte narrativa¹¹².

Lope adaptó la figura homérica del cíclope al formar el personaje de Alasto, por lo cual este aparece con violencia y crueldad. Su amor es el tipo de locura que hace al enamorado perder la razón y le empuja a la violencia. A diferencia de la obra de Ovidio, el amor no vence a la fiereza, sino que la refuerza y, definitivamente, ya no tiene espacio la jocosidad con que se escribían los cantos polifémicos.

II. 1. 2. 3. *Stigliani y Marino: la rivalidad en torno a Polifemo*

En los principios del siglo XVII se escribieron dos obras que tuvieron significativa influencia sobre el poeta cordobés. Uno es *Il Polifemo, stanze pastorali* de Tomaso Stigliani¹¹³, publicado en 1600 y luego incluido, al año siguiente, en su colección de *Rime* con importantes variaciones (reducido de 62 a 51 octavas). Otra es una serie de veinticuatro sonetos o la «Polifemeida» según Benedetto Croce, que escribió Giovan Battista Marino como una serie de sonetos que corresponden a los 65-88 de *Rime Boscerecce* (1602)¹¹⁴.

En *Il Polifemo* de Stigliani se puede observar el tono triste y sentimental, igual que en las obras de Bernardo Tasso. En cuanto a la estructura, el canto ocupa 59 octavas de las 62 en total y la parte narrativa es mínima: las dos primeras estrofas abren el poema a manera de exordio tópico y breve presentación de dos personajes, Polifemo y Galatea; y la última vuelve a describir la figura del cíclope lamentándose. En consecuencia, no se mencionan la muerte de Acis ni su transformación en río. Parece que el poeta no tiene apenas interés en la fábula. Sin embargo, a diferencia de las pequeñas obras de Pontano, Stigliani sigue el modelo ovidiano, en que Polifemo, furioso por los celos, no busca un consuelo fácil, sino una venganza sangrienta. En el caso presente, la escasez de la voz narrativa refuerza el carácter sentimental del poema, permitiéndonos concentrarnos en el lamento. Si fuera Galatea quien narrara, como en el modelo latino, no se podría evitar transmitir cierta ironía por parte de la desdeñosa

¹¹² Véase Vega [1975], pp. 95-96.

¹¹³ Sobre la relación entre el poema de Stigliani y el de Góngora, véase el clásico estudio de Dámaso Alonso [1994] (sobre todo pp. 606-607). Profundizan en el asunto Poggi [2005] y Cabani [2007], pp. 19-23. Las citas son de la versión facsímil de 1600, recogida en Cabani [2007], pp. 148-179.

¹¹⁴ Cito la obra recogida en Bonilla Cerezo [2008].

ninfa. Por otro lado, si lo contara la voz narrativa en tercera persona, como ocurre en Marino o Góngora, nos daría información objetiva sobre el aspecto y el canto del cíclope que terminaría ridiculizándolo.

Si observamos el contenido, el carácter es más relevante. La primera mitad del poema recuerda la poesía lírica sobre el amor imposible, ya que desde la tercera octava, donde empieza el canto, hasta la 29 no se halla casi ningún elemento polifémico. La única excepción son las estrofas 17 y 18, en las que Polifemo se refiere a su único ojo y su cuerpo, pero el poeta modificó el tópico para afirmar que el ojo es una fuente de lágrimas. En la referencia al cuerpo, que él no considera feo, sí se vislumbra su lado violento, que acaba demostrando la fuerza de los ojos de Galatea:

Io, che co'l pondo de la propria mole
Schianto le rocche, e non hò meta, o legge,
Son da glio occhi tuoi vaghi à tal condotto,
Ch'l cor en trema, anzi trem'io tutto.

(oct. 18, vv. 5-8)

Con un enfoque temático, vemos que las primeras estrofas están llenas de la mención a la muerte a la que llegaría Polifemo debido a la crueldad de Galatea: «Polifemo morì, tù l'uccidesti. / Ma sol del corpo incenerito, e secco / La misera Ombra, e di sua lingua uno ecco» (oct. 3, vv. 6-8); «Pur veggio la mia morte ove, ch'io miri» (oct. 5, v. 6); «Pur godo lagrimando, e quasi in sorte / Nel pianto hò vida, et nel silentio morte» (oct. 7, vv. 7-8); «Non è mal, ch'in Inferno huom seco porte: / Et men duro e'l morir, ch'attender morte» (oct. 10, vv. 7-8). Más tarde, en las octavas 21-25, los versos conllevan un tono filosófico, presentando a su amada como «De la gran'opra sua picciola imago» (oct. 23, v. 4), en la que todas las bellezas del mundo se concentran y la descripción del cuerpo de Galatea se convierte en una visión universal. Así Polifemo se muestra como un hombre fatalmente enamorado que no puede dejar de lamentarse por su fiereza ni adorar la belleza de su amada. Él mismo dice, recordando «odi et amo» de Catulo: «Io t'amo, et servo, et l'altre odio, e ricuso: / Perche me n'hai mal pago, anzi deluso?» (oct. 26, vv. 7-8). Hasta aquí hemos estado ante, como indica Poggi, «una larga invocación en que los topoi del repertorio petrarquista (la fecha del encuentro, la crueldad de la mujer, las lágrimas, el rechazo a vivir) se alternan con motivos bucólicos y teocriteos»¹¹⁵. Las siguientes octavas (28, 29 y 30) tratan de un sueño, «premio de Amor», en que Galatea, dulce y amable, se acerca a Polifemo y los dos se abrazan y se

¹¹⁵ Poggi [2005], p. 60.

besan: «Con che ardente univammo, e stretto innesto / Mano à man, bocca à bocca, e lato à lato» (oct. 29, vv. 1-2). Pero enseguida el gigante se desengaña («Se l'ombra m'ingannò bugiarda, e ria, / Non ingannarmi tù, Ninfa gentile», oct. 30, vv. 1-2). Esta estancia sirve de puente de dos partes, ya que en los primeros cuatro versos se lamenta del desengaño y en el resto empieza a enumerar los regalos.

Así, en la segunda mitad del poema observamos elementos ya familiares y notamos cierto cambio de tono. Primero, la lista de regalos ocupa once estrofas (oct. 31-41). Entre ellos se destacan los objetos novedosos, que son un arco, una aljaba (oct. 33-36) y una copa con grotesca decoración de serpiente (oct. 37-39). La descripción del arco es más extensa: está tallado con el motivo mitológico de Apolo y Dafne, al que se refiere el gigante como un ejemplo que muestra el destino de la mujer que rechaza el amor. Como ya han indicado los comentaristas e investigadores, la aparición del arco y la aljaba tiene gran importancia por ser probablemente la fuente de una secuencia del *Polifemo* gongorino que analizaremos luego. Otras estrofas se refieren a los regalos rústicos como pájaros (oct. 31), ciervos (oct. 32) o una zampoña (oct. 40 y 41). En las estrofas siguientes, Polifemo se muestra orgulloso de sí mismo: su linaje (oct. 42); la petición a la ninfa para que escuche el canto (oct. 43 y 43)¹¹⁶; el aspecto no dulce pero tampoco deforme (oct. 44); su figura reflejada en el agua y su único ojo como el sol (oct. 45 y 46). Las siguientes octavas, de la 47 a la primera mitad de la 49, se refieren a Misia y Aretusa, ninfas sicilianas enamoradas de Polifemo y, aunque sus nombres varían, repiten el tópico nuevo que inventó Pontano. El cíclope afirma que, a su pesar, Galatea es la única que lo atrae como imán¹¹⁷. A partir de la segunda mitad de la estrofa 49, el gigante se sumerge de nuevo en la imaginación. Primero siente envidia de los delfines y temor a las orcas y los dioses marinos:

Quando spuntan da l'acque i biondi crini,
E de' candidi membri il puro argento,
Invidio il peso à i rapidi delfini,
Le carni a l'onda, e i capei d'oro al vento,
Temo per l'arche, e per gli Dei marini,
Per lo Pastor de lo scaglioso Armento:
Troppo avida, e rapace è l'unhia loro,
Troppo, oimè, pretioso il mio tesoro.
(oct. 50, vv. 1-8)

¹¹⁶ Dice: «Poi se dolce è mia musa, io vò, che basti / Il testimonio de tuo' occhi stesi, /... / Hò in saper, che t' aggrada il canto mio. / Mà oimè, che più tosto el suon tù n'odi, / Per che ti conta il mio duro tormento, / Che perche dolce sia» (oct. 43, vv. 3-4, 8 y oct. 44, vv. 1-3).

¹¹⁷ «Ma tù sè, che m'attraggi, e teco legghi, / Calamita del cor bella, e fatale. / Struggo chi m'ama, et amo chi mi strugge: / Fuggo chi segue, e seguito chi fuggè» (oct. 47, vv. 4-8).

Luego expresa el deseo de ser pez espada para estar con ella. Se trata así del motivo de lo imposible con una connotación erótica, o más bien sexual, ya que, según Cabani, este pez se relaciona con el símbolo fálico en la piscatoria¹¹⁸. En este contexto, el peligro de los dioses marinos que preocupan al gigante se centra en la seducción o, incluso, en la violación, igual que el pescador jubilado de la segunda *Soledad* se preocupa del «virginal decoro» (v. 485) de sus hijas. Así, en la octava 52, Polifemo invita a Galatea a que se traslade al monte o al bosque, ya que el mar es peligroso y la tierra, por el contrario, es segura y amena, aunque aquel prevalece sobre esta solo gracias a la presencia de Galatea:

Che diporto hai per questo abisso ondosò,
Contra l'ira di cui non è riparo?
Quanto esser dè piú amabile il riposo
De l'alma Terra, et piú gradito, e caro.
Sigurissima è questa, et quel dubbioso,
Et dolce l'una, come l'altro amaro.
Et s'in cosa la Terra al Mar pur cede,
E ch'ella è di tè priva, ei ti possiede.

(oct. 53, vv. 1-8)

Aquí el prado aparece como un verdadero *locus amoenus* lleno de hierba y flores, con un río cristalino de arena dorada:

Ride l'aria què sempre, et son le piagge
D'herba gemmate, e fior purpurei, e gialli.
E di lor note semplicì, e seluagge
Gli amorosi augelletti empion le valli.
Quì la Natura da un bel marmo tragge
Soave Rio di tremuli cristalli,
Ch'obliquo fugge, et qual doppio tesoro
Have in acque d'argento arene d'oro.

(oct. 54, vv. 1-8)

Esta octava de tono pastoril recuerda al Polifemo de las primeras octavas, ya que en la estrofa 6 también describe el campo, aunque afirma que sin Galatea para él es un infierno¹¹⁹. Al mismo tiempo, el contraste entre el mar y la tierra refuerza la pertenencia del gigante al prado pastoril en sentido moderno. Sin embargo, enseguida Polifemo se desengaña y siente envidia de otros, concretamente de Acis. Sabe que Galatea está

¹¹⁸ Véase Cabani [2007], pp. 22-23.

¹¹⁹ «Nubi d'argento, orientali albori, / Stella, che dal ciel caggia, o del mar esca. / Dolci poma, liet' herbe, e vaghi fiori / Chiarorio, verde seggio, et ombra fresca, / Leggiadro canto di Licinia, et Clori, / Nettare, favo d' Hibla, o cara altr' esca, / Tutto è per mè uno inferno; e mi son fatte / Le fiscelle odiose, e'l cacio, e'l latte» (oct. 6, vv. 1-8). El mismo motivo se halla en la «Egloga quarta» de Bernardo Tasso (vv. 19-44).

enamorada del joven y lo amenaza de muerte. Esta amenaza, que dura desde la estrofa 58 a la 60, es notablemente sangrienta en contraste con las quejas amorosas que hemos visto. Dice: «Co' denti gli trarreì l'alma del petto, / E spargendone l ossa al salso nido, / trangugerei le polpe al tuo cospetto» (oct. 60, vv. 2-4). En la siguiente octava, la última del canto, vuelve al lamento de manera repentina preguntando a la bella por qué huye de él. Después de la amenaza tan furiosa nos parece obvio el porqué, pero no se denota en este lamento ninguna ironía. Así, Polifemo termina el canto haciendo el papel de un enamorado triste. La última estrofa, que es narrativa de nuevo después del largo canto, cierra el poema destacando la figura de Polifemo como un desesperado amante llorando ante el mar:

Qui vinto da le lacrime si tacque
L'amoroso Cìclope, et dal dolore,
Lasciandosi cader presso quell acque,
Chauean celato el suo bramato core.
Tanto l'aspra miseria al Monte epiacque,
Ch'addoppiò in cima el suo natiuo ardore:
Et muggì'l bosco à i flebil atti intento:
Piansene l'onda, e sospironne il vento.

(oct. 62, vv. 1-8)

Después de este análisis, creo que la indicación de Poggi, quien señala «la extensa lamentación del gigante que ocupa casi toda la “favola” de Stigliani enlazando quejas de sabor petrarquista con ridículas pretensiones de enamorado»¹²⁰, puede matizarse distinguiendo dos partes en el canto: la primera, que es el lamento de un enamorado desdeñado y desesperado; y la segunda, en que se subraya el carácter vulgar o violento de Polifemo. Hay que advertir que, sin duda, el tono dominante es el de la primera parte, ya que la parte narrativa que sirve de marco envuelve el canto enfatizando la figura del gigante como un amante triste. Además, no sólo en la última estrofa del canto que hemos citado, sino también entre las representaciones de la violencia en la segunda mitad, se observa repetidamente la figura del cíclope lamentándose (oct. 47, 49, 56 y 61). Sin embargo, tenemos que decir que esto no consigue dar unidad a la obra que no deja de sorprendernos al cambiar el carácter del gigante.

Si consideramos la conocida rivalidad entre los dos poetas napolitanos, es natural pensar que Marino escribió la *Polifemeida* como una reacción a la versión de Stigliani para, a mi parecer, dotar de la unidad que este no logró al personaje y a la

¹²⁰ Poggi [2005], p. 59.

fábula. Creo que el medio que Marino empleó para este fin es el retorno a la figura antigua del cíclope minimizando su carácter lírico. El autor tiene la intención de que cada soneto pueda leerse como una obra en sí, a la vez que la serie tenga una unidad como fábula. Así, casi todos los sonetos están compuestos por el canto o las palabras de los personajes (la mayoría es de Polifemo) y una pequeña parte narrativa. Por ejemplo, del soneto 65 el canto del gigante ocupa los primeros 11 versos y el último terceto describe el escenario: «E così detto in su 'l deserto lido / di Galatea lo sventurato amante / ferì le stelle d'un doglioso strido» (65, vv. 12-14). Por eso el número de versos narrativos no es escaso (sobre todo si lo comparamos con *Il Polifemo*), pero no todos esos versos contribuyen al hilo narrativo sino que simplemente sirven de exordio o epílogo del canto.

Igual que *Il Polifemo*, la *Polifemeida* empieza con el canto del cíclope enamorado. Los dos primeros sonetos nos presentan a Polifemo, quien se lamenta del horror y desdén que siente la ninfa debido a su rudo aspecto, como «lo sventurato amante» (65, v. 13) o «dolente» (66, v. 12). Solo con la apertura, percibimos que Marino es más consciente de la tradición del tema polifémico, pero a la vez parece que prefiere mantener el tono altivo. En el siguiente soneto, el 67, vemos el motivo de las comparaciones (aunque se trata solamente del aspecto negativo de la ninfa como su crueldad y fiereza) y en el 68 la imagen de Polifemo queda reflejada en el agua marina. Partiendo de la mención al único ojo como el sol, en los dos siguientes el cíclope canta a su ojo afirmando que es inútil tenerlo si no puede ver a Galatea (soneto 69) y que se ha quedado ciego debido a la belleza luciente de la ninfa antes de que venga Ulises (70)¹²¹. En el soneto 73 vemos que ofrece un osezno como regalo y en el 74 el deseo de convertirse en pez para besarla en el agua. Más tarde, en el 80, Polifemo invita a Galatea a que se traslade al campo. Podemos comprobar que los elementos tradicionales están mejor repartidos a lo largo de la obra. A partir del soneto 81 y hasta el 88, que es el último, hay más versos narrativos para seguir el hilo narrativo: aparece Galatea, Doris le dice que huya, Galatea habla con Acis y al final Polifemo, desesperado, mata al

¹²¹ Esta secuencia sigue fiel a Ovidio: «[Telemus] terribilem Polyphemon adit, 'lumen' que, 'quod unum / fronte geris media, rapiet tibi' dixit 'Vlixes'. / Risit et 'o uatum stolidissime, falleris', inquit / 'altera iam rapuit'» (al terrible Polifemo le dijo: 'el ojo único que llevas en medio de la frente, te lo arrebatará Ulises'. Se echó a reír y habló así: 'Oh el más necio de los adivinos, te engañas; otra me lo ha arrebatado ya') (XIII, vv. 771-775; tr. de Ovidio [1990], p. 114). Sannazaro hace contarlo al cíclope mismo: «Verrà (non andrà molto) e 'l suo viaggio / fia che fermi en Trinacria astuto Greco / (Temelo già mi disse) e nel tuo speco / orbo farratti con perpetuo oltraggio». / Io, che dal tuo possente e vivo raggio, / ninfa, gran tempo è già son fatto cieco, / di sì folle presaggio ho riso meco / e 'l famoso indovin stimo men saggio» (70, vv. 1-8).

joven. Entre ellos, los sonetos 86 y 87 destacan por su novedad temática. En el 86 Galatea pide besos a Acis y luego se burla de Polifemo:

«Bacianne, e i nosotri baci avidi e spessi
vincan le conche tenere e tenaci;
giungano i baci ai cori e sien de' baci
padri insieme et eredi i baci stessi.

Sien de' baci profondi e de' sommessi
precursori i più lievi e più fugaci;
restin degli umidetti e de' mordaci
en le baciare labra i segni impress.

Deli d'invidia et arda di dispetto
il fier gigante, il mostro empio e villano,
eterno turbator del mio diletto».

(86, vv. 1-11)

Creo que es la primera vez en la historia en que la ninfa dirige palabras a su amante. Es llamativa también la sensualidad que, mediante la expresión del placer del amor sin connotación directamente sexual, tiene mucho en común con la escena amorosa en la obra gongorina. Mientras tanto, en el 87, el cíclope sigue el tópico del desengaño de amor diciendo que:

«Aci siasi pur tuo, ch'io mio son fatto,
et al ceppo crudel, perch'io non pera,
libera e fuor de l'amorosa schiera
ho pur (merné di sdegno) il piè sottratto.

Godi seco pur tu, ch'io lieto intanto
godo il mio scampo; e da te lunge in pace
piango pentito di que' di ch'ho pianto»

(87, vv. 5-11)

Este soneto se puede considerar como una desviación de la fábula para desarrollar el tema del desengaño. En el soneto siguiente Polifemo recupera la ira y la envidia y mata a Acis.

Si comparamos la *Polifemeida* con *Il Polifemo* de Stigliani podemos decir que Marino es más consciente de los recursos clásicos y recoge incluso la voz burlesca de la ninfa. Además, la voz narrativa llama al cíclope «il fier pastor» (73, v. 14), «di Galatea l'aspro seguace» (87, v. 12) o «el fero Ciclope» (88, v. 6) y, aunque en los principios describe su canto como «cueste note in un tempo aspre e soavi» (67, v. 3), más tarde lo describe: «rauca la voce e epaventosa frange» (72, v. 8); «la strepitosa voce» (74, v. 4); o «Polifemo, ond'al ciel pose spavento» (85, v. 4). Así, el papel de Polifemo como un

enamorado triste resulta ambiguo. Sin embargo, esto no significa que el tono recupere la vulgaridad de las obras antiguas. Marino aporta un importante cambio de aspecto, es decir, el contraste simbólico de los personajes. Polifemo está bajo el signo del fuego, la ira y los deseos ardientes. Amplificando esta metáfora ya señalada a propósito de Pontano, en el soneto 77 el caballero napolitano teje la cadena de imágenes desde el Etna, que es el taller de Vulcano, hacia el corazón sufrido del amor como el hierro fatigado, y de ahí al suspiro caliente de Polifemo:

«Qui, dove en la cava atra fucina
s'affaticano a prova i fabri ignudi,
e 'l torto dio su le sonore incudi
i tuoni a Giove e l'armi a Marte affina,

a me pena più grave el ciel destina,
e 'n più cocente incendio avvien ch'io sudi;
e colpi nel mio cor piùferi e crudi
Amor raddoppia e 'n quest'alma meschina.

Anzi novo gigante, oppresso i'giaccio
da' tuoi begli occhi e fulminato e spento,
forse, crudel, perché tropp'alto intesi».

Più volea dir; ma procelloso un vento
sorse che 'l fier pastor d'ombra e di ghiaccio
cinse, e disperse i suoi sosperi accesi.

(77, vv. 1-14)

Este simbolismo perdura hasta el final a pesar de la presencia del tema del desengaño. En el soneto siguiente Polifemo se pregunta si Alfeo, dios del río enamorado de la ninfa Aretusa, quien la siguió hasta Scilia, ardió más que el volcán por el amor: «Dunque fia ver, che 'n quest'arsiccia falda / gli occhi, novello Alfeo, distempri in fiume? / e 'm fiamma il cor di Mongibel più calda?» (78, vv. 9-11). Luego, «al mio caldo pregar fassi più sorda / e innanzi al correr mio fugge veloce» (79, vv. 7-8). «Così disse un pastor, quando el dolente / mosse a cercarla e fece a'suoi sospiri / viè più ch'Etna cocenti, arder le piagge» (82, vv. 12-14); «Più non diss'egli; e 'l monte arsiccio e scabro / rimbombò d'urli e 'l lido e la campagna / tremonne, e l'antro del tartareo fabbro» (85, vv. 12-14). También Stigliani compara al gigante con un monte, pero difícilmente se observa la relación metafórica que lo une con el elemento cálido y seco que esconde la tierra volcánica¹²². Con esto el frío mar donde se esconde la ninfa forma un notable contraste:

Trasse pur fuor de'cupi fondi argenti

¹²² Véase la estrofa 18.

l'ignude membra sovra l'onde uscita
de le figlie del mar la più gradita
di Polifemo ai dolorosi accenti

(81, vv. 1-4)

Enseguida Galatea desaparece entre las olas y Polifemo se queja al mar: «Onda, s'è ver (diss'egli allor) che nasque / en te la dea d'amor, come pietosa / se' sí poco agli amanti? E qui si tacque» (81. vv. 12-14). De esta manera, siendo hijo de Neptuno, para el gigante el mar es un mundo ajeno que esconde a Galatea y le impide verla (hallamos en el soneto 74 el deseo imposible de conseguir la hierba mágica y convertirse en pez para besarla dentro del agua), aunque es cierto que el mar, siendo morada de la ninfa, no puede seguir sin luz ni comodidad. Por último, el monte posee una arboleda donde canta Polifemo («A l'ombra negra d' un 'antica noce, / mentre Scilla latrando i lidi assorda / così cantando Polifemo...», 79, vv. 1-3) y la oscura cueva que le ofrece sitio de dormir («Uscito al sol da la spelonca alpestra / rosa dagli anni Polifemo e rotta, / ove poer entro a mezo giorno annotta», 76, vv. 1-3). Ya hemos visto que la cueva está vinculada metafóricamente con el taller de Vulcano, espacio de fuego y sufrimiento. Incluso en el tópico de la invitación al campo Marino convierte el prado en un espacio abrasado del severo sol de verano (recordemos que Stigliani describe el morado del cíclope como un mundo primaveral lleno de belleza):

«Sorgi, o ninfa, da l'acque e vieni a nuoto
(vedi come cocente el sole avvampi
sì che non ha l'armento ov'egli scampi)
al monte, ov'io t'attendo, arsiccio e voto.

Tosto el vedrai di tua beltà devoto
vestir di fronde e fiori i lidi e i campi
e del celeste Can gli accesi lampi
venir dolce a temprar Zefiro e Noto.

Vedrai d'alto piacer tutto tremante
(Polifemo dicea) dal fondo interno
gioir del peso suo l'arso gigante.

Indi l'orror di queste nebbie eterno
sgombro vedrassi a'tuoi begli occhi avente;
et a te, quasi ciel, rider l'inferno».

(80, vv. 1-14)

Sigue el canto indicando que cuando Galatea se presente el campo florecerá y soplarán vientos suaves, pero hasta ese momento para él no dejará de ser un infierno.

Como hemos mencionado, la *Polifemeida* fue escrita como una reacción a la

obra recién publicada por su rival Stigliani. Para superarlo, el caballero napolitano, por un lado, escogió los elementos tradicionales con cierta intención de recuperar el modelo clásico del que probablemente opinó que su opositor se había alejado. No pensó, empero, dejar el tono altivo para volver a la jocosidad antigua y eligió realizarlo destacando múltiples parejas de ideas opuestas: belleza y rudeza, frío y ardor, agua y fuego, mar y monte, luz y oscuridad. Entre las dos partes existe un abismo insuperable que causa la fatalidad del amor del cíclope. Como hemos visto en la obra de Stigliani, el canto amoroso del cíclope cuanto más dulce y sofisticado más se aleja de su naturaleza violenta y grotesca. Mientras tanto, en la *Polifemeida*, cuánto más violento es el cíclope más se contrapone con la ninfa y mayor es su sufrimiento. El Polifemo en la obra de Marino alcanzó una representación más coherente, recuperando la rudeza y fiereza clásica sin abandonar el estilo elevado.

II. 1. 2. 4. *El Polifemo lírico de Carrillo y Sotomayor*

La *Fábula de Acis y Galatea* de Luis Carrillo y Sotomayor fue publicada en sus *Obras* póstumas (1611). Debido a la proximidad cronológica, la obra puede ocupar la misma posición ante el *Polifemo* que la de la obra de Stigliani ante Marino, si consideramos la obra de Góngora como una reacción y no como una imitación de la obra recién publicada.

La *Fábula* es la primera obra en español sobre la historia propiamente dicha y no hay duda de que Góngora leyó la obra como han señalado varios gongoristas. La similitud más obvia es la forma, ya que ambos poemas están compuestos en octavas de endecasílabos, aunque el de Carrillo es más corto, con 35 octavas frente a las 63 de Góngora. Además, la dedicatoria, que ocupa las primeras cinco octavas, es dirigida a la misma persona, el conde de Niebla, y muestra varios elementos comunes, que, en realidad, tienen su origen en la tradición bucólica. Sin embargo, la estructura interna de la propia fábula y la figura del cíclope de cada obra no se parecen mucho y, a mi juicio, las diferencias nos mostrarán claramente la idea de don Luis sobre el tema.

La estructura narrativa es fiel a la de las *Metamorfosis*. Las dos primeras estrofas de la fábula están escritas en tercera persona como un exordio tópico. Nos encontramos en Sicilia, donde el Etna, aquí masculino, vio a Galatea y «acrecentó su fuego enamorado». El volcán escucha a la ninfa contando la historia a otra ninfa, Scila. La parte narrativa, puesta en boca de Galatea, es relativamente breve, y consiste en diez octavas: tres de *exordio* temporal y espacial (8-10), una sobre su amante Acis (11), una

donde el llanto impide a la ninfa seguir contando (12), otra en que ella vuelve a contar la escena amorosa entre los dos amantes (13) y, como introducción al canto de Polifemo, las dos últimas octavas están dedicadas a describir al gigante cantando en una roca y a la ninfa escuchándolo con temor (14-15). Esta secuencia se parece mucho a la de Ovidio, pero no carece de ciertas modificaciones. Primero, en la parte narrativa de Galatea de la versión latina no se hallan versos dedicados al *exordio*. Si nos fijamos en la octava 8 de Carrillo, nos encontramos en una mañana primaveral, llena de rocío, bajo el signo de Tauro. Recordemos que Ovidio no especifica el tiempo y Góngora lo sitúa en el mediodía hasta el atardecer de la plena canícula, cuando «latiendo el Can del cielo estaba» (v. 186). Es Garcilaso, siguiendo sobre todo a Virgilio¹²³, quien coloca a los pastores en un prado por la mañana en la *Égloga* I: «Saliendo de las ondas encendido, / rayaba de las montes el altura / el sol, [...]»¹²⁴. Luego, en la estrofa 9 Carrillo presenta un *locus amoenus*, donde está la cueva de los dos amantes:

Con apacible risa se extendía
un arroyo, de juncia coronado,
a quien el rubio sol nunca ofendía,
que exento dél estaba el fresco prado;
con cuello hojoso y verde se oponía
a su color el sauce levantado,
y, burlando del sol, ufano el viento
robaba a varias flores el aliento.

(vv. 57-64)

Estamos en un prado con un arroyo risueño, lleno de hierbas y flores que esparcen el aroma gracias al viento apacible. Allí se encuentra la cueva, «más que la blanca nieve, intacta y pura» (v. 73), preparada en manos de Amor. El sabor pastoril del prado que han formado las tres octavas se refuerza por la imagen de los amantes que aparecen en la octava siguiente. La Galatea de Carrillo no refiere el linaje ni el aspecto de Acis como hizo la de Ovidio, sino que empieza con la escena amorosa donde los dos amantes se abrazan más fuerte que la yedra con el olmo o el agua del arroyo con el prado:

Más lazos que aquel olmo levantado
recibe de su yedra, ¡oh Scila mía!,
con más que ciñe aqueste verde prado
de su corriente arroyo el agua fría,

¹²³ Herrera cita la Bucólica VIII de Virgilio y una frase en la prosa 9 de la Arcadia de Sannazaro (véase Herrera [2001], p. 700). Virgilio dice: «Frigida vix caelo noctis decesserat umbra, / cum ros in tenera pecori gratissimus herba» o «Abandonaba la sombra nocturna y el frío los cielos apenas, / cuando en la hierba reciente el rocío es más grato al rebaño» (Virgilio [2007], pp. 204-205, vv. 14-15).

¹²⁴ Garcilaso [2001], p. 128, vv. 43-45,

mi cuello enlazó Acis, que, enredado,
escondese en mí el triste parecía;
en dulce lucha y amoroso juego,
dieron al corazón las lenguas fuego.»

(vv. 81-88)

Como es bien sabido, la metáfora de un árbol ceñido de planta trepadora (yedra, parra o vid) para indicar el amor eterno o la amistad estrecha posee larga historia desde la Antigüedad¹²⁵. Como señala Aurora Egido, a partir de los versos garcilasianos en la *Égloga* I la metáfora se emplea para aludir a una pareja abrazándose, en lugar de a la amistad eterna en Alciato o la analogía cristiana de la Edad Media. Salicio, el primer pastor de la *Égloga*, canta:

¿Cuál es el cuello que como en cadena
de tus hermosos brazos añudaste?
No hay corazón que baste,
aunque fuese de piedra,
viendo mi amada hiedra,
de mí arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretejida,
que no se esté con llanto deshaciendo
hasta acabar la vida.

(vv. 131-139)

Comparados con estos versos, los de Carrillo se inclinan más hacia la sensualidad relacionando directamente la yedra con los brazos del amante en «dulce lucha y amoroso juego» (v.87). Esta demostración de sensualidad puede estar bajo la influencia de la canción gongorina de 1600, «¡Qué de envidiosos montes levantados» (*OC*, nº 119), donde a la novia «ya anudada a su cuello / podrás verla dormida» (vv. 34-35), además de la imagen bélica del amor: «sea el lecho de batalla campo blando» (v. 54). Por supuesto, las dos imágenes tienen sus orígenes en la literatura clásica y se utilizaban en la tradición del epitalamio que se convirtió en una moda en el siglo XVI italiano¹²⁶,

¹²⁵ Véanse Egido [1982], que informa de la historia del tema desde la antigua Grecia hasta la poesía de Quevedo, y Manero Sorolla [1990], pp. 376-379.

¹²⁶ Como mencionamos en el apartado sobre el romance «En un pastoral albergue» (*OC*, nº 132 [1602]), trataremos del género en el apartado sobre el amor entre Galatea y Acis. Sobre el tópico de la *militia amoris* véase el estudio de Ponce Cárdenas [2007], pp. 227-248. Por otra parte, la imagen de los brazos anudados al cuello también es un tópico clásico en el contexto erótico, aunque se trata de los brazos femeninos en el cuello masculino: Horacio, *Epodo* xv: cum tu, magnorum numen laesura deorum / inverba iurabas mea, / artius atque hedera procera adstringitur ilex, / lentis adhaerens brachiiis» (vv. 3-6) («cuando, presta a ofender a los más grandes dioses, jurabas en vano, / repitiendo mis palabras / y estrechando mi cuerpo con brazos flexibles igual que la yedra / trepadora a las encinas», Horacio [1990], p. 422-423); Tibulo, *Elegías*, III, 6: «nec vos aut capiant pendentia brachia collo / aut fallat blanda sordida lingua prece» (vv. 45-46) («Y no os atrapen unos brazos que penden de tu cuello ni una sórdida lengua os cautive con tierno juramento», Tibulo [1990], p. 109; Propertio, *Elegías*, II, 16: «nunquam septenas noctes seiuncta cubaris, / candida tam focedo brachia fus aviro» (vv. 23-24) («nunca dormirás

por eso existe la posibilidad de que el joven poeta la siguiera sin influencia alguna de Góngora. Lo que podemos decir es que aquí Carrillo mezcló la imagen erótica de los amantes abrazándose con otra imagen pastoril como la del árbol ceñido de sarmiento para mostrar más sensualidad que en la *Égloga* de Garcilaso.

Luego, tras la interrupción de una estrofa, en la que, igual que la ninfa de Ovidio, Galatea no puede seguir contando, ella se recupera y describe el triunfo del amor en «la soledad y sombras»:

Los premios del amor nos incitaban,
la soledad y sombras persuadían,
y el ver cómo las vides se abrazaban
con los hermosos chopos y se asían;
también dos tortolillas nos mostraban
en besos dulces cuánto se querían:
todo era, en fin, Amor, que Amor triunfaba
hasta en la yerba que en el prado estaba.

(vv. 97-104)

Vemos que la imagen del árbol (chopos, en este caso) enredado de sarmiento (vides) aparece de nuevo, pero aquí sirve para formar el ambiente del *locus amoenus*. Su uso como uno de los componentes del *locus amoenus*, con presencia de pájaros (ruiseñor, tórtola etc.) también tiene una tradición larga que se puede remontar a las obras clásicas como las *Geórgicas* de Virgilio. Es más importante el hecho de que esta imagen también se halla en la *Égloga* I de Garcilaso al principio del canto de Nemoroso, el segundo pastor, quien se lamenta de la muerte de su amada en soledad:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado, de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno:

(vv. 239-244)

Siguiendo este modelo varios poetas españoles versifican los mismos motivos¹²⁷. El

separada de mí siete noches seguidas, echando tus blancos brazos a un hombre tan repugnante», Propertio [1989], p. 143); o Estacio, *Silvae* V, 4: «... si aliquis longa sub nocte puellae / brachia nexa tenens ultro te, Somne. ...» (vv. 14-15).

¹²⁷ Entre ellos podemos destacar los versos de Francisco de la Torre, quien utiliza los tópicos para describir la «soledad» donde el protagonista se encuentra lamentándose de su desdichado amor: «Todo brota y estiende / ramas, hojas y flores, nardo y rosa; / la vid enlaza y prende el olmo y la hermosa / yedra sube tras ella presurosa» (Torre [1984], p. 47). En la *Fábula del Genil* de Pedro Espinosa, por ejemplo, también se halla el tópico en totalidad: «Así del olmo abrazan ramo y cepa / con pámpanos harpados los sarmientos; / falta lugar por donde el rayo quepa / del sol, y soplan los delgados vientos. / Por flegibles tarahes sube y trapa / la inexplicable yedra, y los contentos / ruiseñores trinando, allí no hay selva / que en

joven poeta plantea estas estrofas como un *exordio* para presentar no solamente el tiempo y el lugar, sino también un ambiente pastoril como hace Garcilaso en las primeras estrofas de sus églogas o sus seguidores en el mismo género.

En las dos últimas octavas de la parte narrativa (oct. 14 y 15), la ninfa vuelve a la descripción escénica del cíclope que canta y los amantes que lo escuchan. Aquí la narradora no se desvía como la ninfa de Ovidio contando el cambio de Polifemo enamorado, porque, igual que Stigliani, Carrillo incluye estos elementos jocosos en el canto del gigante. En consecuencia, el tono desdeñoso que mostraba la ninfa ovidiana apenas se percibe. Además, la imagen sangrienta desaparece totalmente y el cíclope aparece como un amante cansado del mal de amor: «lloró su propio mal, cantó el ajeno» (v. 112) y «cantar mi rostro y lamentar su suerte» (v. 120). Es cierto que su canto no es el de los pastores garcilasianos, quienes sosiegan toda la naturaleza como Orfeo, ya que con el canto de Polifemo el monte «retumbó» y el mar «temeroso a las voces que escuchaba / esconderse en sí mismo pretendía» (vv. 115-116). Probablemente aquí observamos la discordia entre la figura monstruosa de Polifemo y el ideal pastoril al igual que en la obra de Stigliani. Sin embargo, debido a que la obra se abre con una dedicatoria imitando la tradición pastoril y los *exordios* nos ofrecen un prado primaveral matinal donde triunfa el amor, además de la presencia de la figura del cíclope como un amante triste, creo que es clara la intención de Carrillo de introducir el canto del cíclope como un canto pastoril en sentido moderno.

Al escribir el canto de Polifemo, parece que el joven poeta de Baena no se atrevió a alejarse mucho de la imitación ovidiana y, por eso, no solucionó la discordia que hemos indicado en la parte narrativa. En las primeras cuatro octavas se observan modificaciones, cuando el poeta recogió el modelo ovidiano de comparaciones para organizar los motivos sin utilizar el comparativo. En las octavas 16 y 18 el cíclope se refiere a la belleza de la ninfa y en las 17 y 19 a sus crueldades, como si el cíclope solo representase el papel de dos pastores que cantan alternativamente en la *Bucólica* VII de Virgilio o el canto amebeo de la *Égloga* III de Garcilaso. Los motivos que aparecen son ya familiares para nosotros, puesto que casi todos habían aparecido en las *Metamorfosis*: Galatea es más hermosa que el ciprés, el prado, el arroyo, el jardín o las flores y más blanca que la pluma de cisne y la leche; es más cruel que el toro, el viento, el mar o la víbora (no aparece en *Metamorfosis* pero se repite varias veces en Stigliani)

mi alabanza a responder no vuelva» (vv. 57-64).

y más veloz que el gamo. En todos los casos Carrillo evita la monotonía y la ironía que puedan tener las comparaciones de Ovidio y emplea el tropo de la *collectio* en las estrofas 16 y 18 en lugar de repetir comparativos. Concluye cada estrofa que: «ni juntos ciprés, prado, cristal frío, / igualan la beldad del dueño mío» (vv. 128-129); y «y si mis quejas, ninfa hermosa, oyeras, / leche, pluma, jardín, flores vencieras» (vv. 143-144). De esta forma el canto de Polifemo obtiene la perfección como obra poética.

En la siguiente estrofa, la 20, el cíclope pide a la ninfa que salga del mar para sosegarlo con su belleza. La posición de este motivo es llamativa porque tradicionalmente la petición aparece cerca del final del canto. Analizaremos este cambio de ubicación al comentar el *Polifemo* de Góngora, ya que este también hace lo mismo.

Luego vemos cinco estrofas donde Polifemo enumera con orgullo sus abundantes bienes y los ofrece a Galatea: la cueva (oct. 21), los ganados (oct. 22), vides y manzanos (oct. 23), castañas y flores (oct. 24) y pájaros (oct. 25). Su cueva, «Exento del invierno y del verano, / parte del monte el alabastro puro» (vv. 161-162), igual que la cueva de Bernardo Tasso, forma parte del ameno prado que continúa desde la parte narrativa. La selección de regalos es significativa porque el poeta evita los regalos de animales como gamos, cabras y, sobre todo, los oseznos que Ovidio menciona con tono claramente burlesco¹²⁸. Los regalos pertenecen al mundo pastoril y el joven poeta no deja de exponer su arte al vincular los elementos tradicionales con otros temas. En un caso los conduce hacia la belleza de la ninfa: las manzanas rojas y otras amarillas, ofrecidas a sus manos, les despojan los colores y «guarda el blanco jazmín y abierta rosa» (v. 184). Y en otro caso hacia las cualidades amorosas. La imagen de la vid abrazando el olmo aparece por la tercera vez en la estrofa 23 y vuelven también los pájaros (jilguero y ruiseñor) en la 25:

El manso jilguerillo, que, alentado,
bañándose en el agua caluroso,
compite al ruiseñor el delicado
acento, en tono, por mi mal, lloroso,
nenias canta a mi muerte,
(vv. 193-197)

¹²⁸ «Nec tibi deliciae faciles vulgataque tantum / munera contingent, dammae leporesque capraeque, / parve columbarum demptusue cacumine nidus: inveni geminos, qui tecum ludere possint, inter se similes, vix ut dignoscere possis, / villosae catulos in summis montibus ursae; / inveni et dixi 'dominae servabimus istos'» (XIII, vv. 831-837), o «Y no dispondrás sólo de placeres ordinarios y obsequios vulgares, como gamos, liebres y cabras, o un par de palomas, o un nido arrancado de la copo de un árbol. Descubrí dos cachorros gemelos de una peluda osa, que podrían jugar contigo, y tan parecidos que difícilmente se los distinguiría. Los descubrí y dije: 'esos los guardaré para mi dueña'» (Ovidio [1990], p. 116).

Carrillo emplea el motivo de los pájaros no solo para seguir el modelo ovidiano, sino también para recordar los pájaros que se conduelen con la lamentación de Salicio en la *Égloga* I de Garcilaso: «las aves que m'escuchan, cuando cantan, / con diferente voz se condolecen / y mi morir cantando m'adevinan» (vv. 200-202). Creo que es la fuente de las «nenias a mi muerte», menciones incoherentes para un gigante dispuesto a matar a Acis. Además, después del canto de Salicio un ruiseñor responde con dulzura al llanto:

la blanda Filomena,
casi como dolida
y a compasión movida,
dulcemente responde al son lloroso.
(vv. 231-234)

Como hemos visto en varios ejemplos, Carrillo maneja maravillosamente esta técnica de, digamos, doble sentido de una imagen. Él recoge un elemento del canto polifémico tradicional y evoca otro significado que el mismo elemento tiene en otra tradición, principalmente la pastoril. No puede ser muy difícil porque el tema de Polifemo no deja de ser uno de los grandes temas bucólicos, pero esto no disminuye el arte y el ingenio de Carrillo. El mundo poético de la *Fábula de Acis y Galatea* es doblemente rico de sentidos.

Sin embargo, parece que su originalidad termina aquí. En las tres siguientes estrofas el poeta repite los motivos de la cara reflejada en el agua que no le parece fea al cíclope (oct. 26), su cuerpo grande y veloso (oct. 27), el solo ojo y el linaje (oct. 28). Estas estrofas siguen tan de cerca el modelo ovidiano que Dámaso Alonso afirma que toda la última parte, concretamente las octavas 26-32, «es una verdadera traducción libre» de los versos 840 al 873 del libro XIII y lo muestra en la lista de los motivos que aparecen en ambas obras¹²⁹. Con la lista vemos que Carrillo sigue paso a paso a Ovidio,

¹²⁹ Alonso [1994] p. 345. En la nota 55 Alonso hace la lista de los motivos que aparecen en ambas obras:

Carrillo: 1. No fue la naturaleza avara conmigo; no soy tan feo; testigo me es el agua. – 2. Mira cuán grande soy. – 3. No lo es tanto Júpiter que decís arroja rayos al mundo. – 4. Tengo una gran cabellera que sirve de velo a mis hombros. – 5. Tener vello duro y barba espesa está bien al hombre. – 6. Tengo un solo ojo que, como el sol, él solo alumbraba el cielo. – 7. Te doy por suegro a tu propio rey [Neptuno]. – 8. No temo el rayo, y tiemblo ante tu pie. – 9. Sufriera tu desdén si otros tristes me hicieran compañía. – 10. ¡Que así quisieras ser la causa de mis males! – 11. ¡Gócese Acis en tí!: él verá lo que puede un cíclope. – 12. Quedará deshecho por estos campos. – 13. Por dondequiera que vayas verás parte de él. – 14. En vano lamentaba sus amores y amenazas. Se levantó. – 14 a. Temblaba el Etna donde ponía el pie. – 15. Lo mismo que el toro que ha perdido su vacada.

Ovidio: 1. Me he visto en el agua y me agradó mi belleza. – 2. Mira cuán grande soy. – 3.

utilizando las mismas ideas (no todas) en el mismo orden. Si algo nos llama la atención es porque un verso y medio de las *Metamorfosis* («Atque ego contemptus essem patientior huius, / si fugeres omnes», vv. 859-860¹³⁰) queda ampliado en una estrofa con más intensidad:

Sufriera tu desdén, triste, sufriera
mis dolores y penas inmortales;
si compañía en otros tristes viera,
pasarás; mas ¿quién tan desiguales?
¿Qué así tu esquivo mano, que así quiera
la causa ser de mis perpetuos males?
¡Ay, yedra ingrata, a muro ajeno asida!
¡Y, ay, paciencia, más larga que mi vida!

(vv. 225-232)

En el séptimo verso aparece de nuevo la figura de la yedra de forma, esta vez, más cercana a los versos garcilasianos: «mi amada hiedra / de mí arrancada, en otro muro asida»¹³¹ (*Égloga* I, vv. 135-136). La fuerte inclinación a la lamentación con vocablos como «sufrir», «triste», «dolores», «penas», «perpetuos males» y «paciencia» no tiene su origen en el fragmento de Ovidio, donde el cíclope no muestra nada más que celos e ira, sino en la tradición pastoril representada de las *Églogas* de Garcilaso. El contraste con la estrofa siguiente, la última del canto, es significativo, porque Polifemo recuperará la figura violenta de Ovidio mostrando celos y amenazando a Acis con despedazarlo y esparcir sus miembros. El canto se cierra de esta manera con la figura violenta del gigante, pero el cambio de tono en la penúltima octava no deja de tener importancia, porque muestra la voluntad del autor de formar el canto como un triste canto amoroso sin perder los imprescindibles elementos polifémicos.

Las últimas cinco estrofas (31-35), donde Galatea vuelve a narrar, dan la

No es mayor Júpiter, pues habláis de que reina cierto Júpiter. – 4. Tengo una cabellera espesa que da sombra a mis hombros. – 4 a. El árbol sin hojas carece de belleza y el caballo sin crin. Los pájaros deben tener pluma. La lana adorna a las ovejas. – 5. La barba al hombre: al cuerpo le van bien los pelos hirsutos. – 6. Tengo un solo ojo, como un escudo. El sol no tiene más que uno y lo ve todo. – 7. Mi padre [Neptuno] reina en vuestro mar. Te le doy por suegro. – 8. Apíadate, a ti sola me rindo. Deprecio a Júpiter y al rayo: tu cólera temo más. – 9. sufriría mejor tu desdén si huyeras de todos. – 10. ¿Por qué prefieres a Acis mejor que a mí? – 11. ¡Que se agrade a sí mismo, que te agrade!: ha de sentir que tengo tantas fuerzas como cuerpo. – 12. Desgarraré y esparciré sus miembros por el campo. – 13. Los esparciré por tus aguas: así se unirá contigo. – 13 a. Mi fuego es mayor que el Etna: tú no te conmueves. – 14. Después de lamentarse en vano, se levantó. – 15. Como el toro al que arrebatan su vaca...

Como se observa, Carrillo va siguiendo paso a paso a Ovidio; las mismas ideas y expuestas con el mismo orden (salvo las que he subrayado).

¹³⁰ «Y además, para mí sería más tolerable este desdén tuyo, si fueras esquivo para todos» (Ovidio [1990], p. 117).

¹³¹ Garcilaso [2001], p. 133, *Égloga* I, vv. 135-136.

impresión de que el poeta deja de intentar introducir novedades y se limita a contar el desenlace. En la estrofa 31 Galatea dice claramente que «el fiero, con terrible acento» (v. 241) tiene «terrible voz» (v. 244), como si después de la horrenda amenaza Polifemo dejara la dulzura pastoril.

Podemos decir que estamos ante un ensayo poético para escribir una versión pastoril en sentido moderno sobre la fábula clásica. Se trata de una fábula porque sigue el hilo narrativo de Ovidio sin omitir el desenlace como hizo Stigliani. Al mismo tiempo, se trata de una obra pastoril en sentido moderno, ya que sigue el modelo de Garcilaso (la dedicatoria, el *exordio*, los motivos y las expresiones) dotando a Polifemo de los caracteres de uno de sus pastores enamorados. Carrillo realiza la unión con suma sensibilidad a través de cadenas de imágenes que vinculan los elementos polifémicos con los tópicos pastoriles. Sin embargo, su arte no llega a evitar la discordia que existe entre dos tradiciones aparentemente tan cercanas, porque la figura del cíclope es demasiado rígida y complicada de unir con la de un pastor que, en cierto sentido, ofrece una idea simplificada y lateral del hombre. La antinomia del Polifemo pastoril que se mostró en las obras de Stigliani, Marino y Carrillo no se superó por el acercamiento del cíclope al pastor. En la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo se demuestra este hecho de manera más relevante.

II. 2. El *Polifemo* de Góngora

La *Fábula de Polifemo y Galatea* fue escrita en este panorama como una obra en la que se mezclan los temas problemáticos de la poesía gongorina: la busca de la innovación, la crítica a la idealización, la imagen de la mujer cruel y la añoranza del amor feliz. En el centro está el tema de Polifemo, quiero decir, la fábula en torno al cíclope y la ninfa, además del canto polifémico.

Las diferencias que marcan la obra de don Luis frente a las anteriores serán analizadas a lo largo de este capítulo y la cantidad y la calidad nos dicen que no pueden ser frutos de la casualidad. Entonces, ¿frente a qué obra (o qué poeta) Góngora planteó establecer una innovación? Creo que fueron las *Églogas* de Garcilaso las que tenía en la mente don Luis al escribir el *Polifemo*. Es cierto que la obra de Carrillo era más cercana cronológicamente y su lectura pudiera haberle dado ocasión de reflexionar sobre el tema del gigante enamorado, pero es difícil pensar que un poeta ya maduro y afamado sintiera respeto por un joven fallecido, una rivalidad parecida a la que existía entre los dos poetas napolitanos mencionados antes. La obra garcilasiana, que se consideraba ya

una referencia ineludible en la literatura hispánica, tenía que parecerle digna de emular al genio del orgulloso poeta.

Las obras garcilasianas tienen mucho que ver con el segundo punto señalado arriba, la crítica a la idealización, porque el embellecimiento de la figura de los pastores fue precisamente el blanco de las ironías de don Luis desde época temprana. El embellecimiento es doble en el caso de Salicio de la *Égloga* I, ya que primero, como había hecho Góngora en los romances, se trata de la idealización de pastores reales y, al mismo tiempo, se trata del embellecimiento de Polifemo que, como hemos visto en el apartado anterior, había sido considerado como un personaje rudo y violento. Si don Luis escribió burlas para revelar la diferencia que existía entre un pastor idealizado y un pastor real, resultaba natural hacer lo mismo con el cíclope.

Por último, la cara cruel de Galatea está reservada al cíclope y a los dioses marinos, mientras que se muestra amorosa e incluso lasciva frente a Acis. La esencia de las dos caras de la mujer en la poesía gongorina confluye en la figura de la ninfa.

Estos asuntos cuestionan la identificación del poeta con el cíclope, a quien, según lo que hemos dicho, se le asigna el destino de recuperar la caracterización ruda y sufrir el desdén de una mujer. En el primer apartado examinaremos este asunto a través del paralelismo que se observa entre la obra en su conjunto y el canto de Polifemo. Luego, en el segundo, trataremos el contraste entre el amor de Polifemo y el de Acis y Galatea.

II. 2. 1. Identificación de Góngora y Polifemo

II. 2. 1. 1. Garcilaso, Góngora y la noción del género bucólico

El paralelismo entre el *Polifemo* y el canto de Polifemo se muestra con claridad en sendas dedicatorias, que ocupan las primeras tres estrofas de cada «obra» (vv. 1-24 y 361-384). Pero antes quiero comparar la dedicatoria gongorina con la de Garcilaso, que ocupa también tres primeras estrofas de la *Égloga* I (vv. 1-42), por cuanto me parece que la diferencia en la estimación del género bucólico entre dos poetas es analógica a la estimación de la figura polifémica, considerado un personaje más bucólico de la historia literaria.

La dedicatoria de la primera *Égloga* de Garcilaso puede considerarse como una imitación de los trece primeros versos de la *Bucólica* VIII de Virgilio, alargando principalmente la parte dedicada a la *laudatio* del mecenas. Ambas obras comienzan

afirmando que son cantos de dos pastores, cuyas ovejas se olvidan de pacer y los escuchan (Virgilio, vv. 1-5; Garcilaso, vv. 1-6). Luego invocan al mecenas (Polión en Virgilio y don Pedro de Toledo en Garcilaso) con un «tú» alabando sus hazañas marciales. Virgilio dice que él no será capaz de cantar todas las hazañas tan extensas: «Tu mihi, [...] en erit unquam / ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?»¹³²; ni de añadirle más fama como dramaturgo de tragedias (vv. 9-10). Luego recuerda la larga amistad que han tenido como poetas (v. 11). Por otra parte, Garcilaso, después de referirse a las actividades militares y políticas del virrey de Nápoles («Tú, que ganaste obrando / un nombre en todo el mundo / y un grado sin segundo», vv. 7-9), invoca al virrey, quien «agora, de cuidados enojosos / y de negocios libre, por ventura / andas a caza» (vv. 15-17). El poeta toledano le ofrece la *Égloga* I como una obra de ocio para que la escuche mientras espera una épica sobre sus hazañas que le ha prometido:

espera, que en tornando
a ser restituido
al ocio ya perdido,
luego verás ejercitar mi pluma
por la infinita, innumerable suma
de tus virtudes y famosas obras
[...]
En tanto que'ste tiempo que adevino
viene a sacarme de la deuda un día
que se debe a tu fama y a tu gloria
[...]
el árbol de victoria
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente
de lugar a la hiedra que se planta
debajo de tu sombra y se levanta
poco a poco, arrimada a tus loores;
y en cuanto esto se canta,
escucha tú el cantar de mis pastores.

(vv. 21-26, 29-31 y 35-42)

El motivo del laurel o «árbol de victoria» y la hiedra tiene su origen en la VIII de Virgilio, quien ruega a su mecenas «Accipe iussis / carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum / inter uictricis hederam tibi serpere lauros»¹³³. Sin embargo, la actitud humilde del toledano no se encuentra en el mantuano. Este afirma que su hiedra, la planta simbólica de la lírica, puede convivir con el laurel en la guirnalda del vencedor,

¹³² *Bucólica* VIII, vv. 6-8: «Tú, [...] ¿alguna / vez llegará el día aquel en que pueda cantar tus hazañas?» (Virgilio [2007], p. 205).

¹³³ *Bucólica* VIII, vv. 11-13: «Estos versos, / que tú mandaste, recibe y permite que en torno a tus sienas / yedra se enrosque y con ella trezado el laurel victorioso» (Virgilio [2007], p. 205).

mientras que Garcilaso pide que el laurel deje paso a la hiedra solamente en este tiempo de ocio. Además del contraste entre el ocio y el negocio, se observa con claridad la noción de la *rota Virgilii*, en la que la bucólica ocupa la posición más baja de la jerarquía. El poeta toledano se ve obligado a disculparse y a afirmar que la obra tiene un doble carácter de ocio: para que el destinatario escuche un poema durante la caza y mientras el poeta escribe un poema épico. Naturalmente, Virgilio está libre de este canon. Como él mismo dice, era el mismo Polión quien le había aconsejado escribir la bucólica, así que la mención no deja de ser una muestra de la falsa humildad y el juego de géneros.

En cuanto a Góngora, al abrir la dedicatoria del *Polifemo* vemos que, a pesar del uso de motivos comunes, existe una obvia diferencia de actitud. El poeta no dice que vaya a imitar al personaje como hace Virgilio o Garcilaso sino que afirma que los versos son dictados por Talía, la musa de la bucólica. Los elementos que la componen, por otra parte, muestran la clara huella de Garcilaso: la invocación al conde de Niebla («¡oh excelso conde!», v. 3) durante la caza, con el imperativo del verbo «escucha» (v. 6) y el latinismo «fatigar» por «recorrer» («andas en caza, el monte fatigando», *Égloga* I, v. 17; «peinar el viento, fatigar la selva», *Polifemo*, v. 8)¹³⁴. Luego el poeta pide al noble que deje un momento la caza y escuche con «ocio atento, silencio dulce» (v. 18) «del músico jayán el fiero canto» (v. 20). Al terminar la dedicatoria Góngora se aleja de nuevo del modelo y ya no promete escribir un poema épico, sino que considera autosuficiente su obra. En los últimos cuatro versos de la dedicatoria declara con orgullo:

Alterna con las musas hoy el gusto,
que, si la mía puede ofrecer tanto
clarín, y de la Fama no segundo,
tu nombre oirán los términos del mundo.

(vv. 21-24)

Su Musa, la «cultiva» Talía, consigue que sus hermanas la escuchen y cambien de preferencias. Ahora es ella quien canta y difunde el nombre del héroe, en lugar de Calíope. Se trata de afirmar que una égloga es suficiente para difundir la fama del mecenas sin necesidad de cantar sus hazañas: el clarín de Talía hace resonar el nombre del conde en todo el mundo. Así Góngora sale de la *rota Virgilii*. Estamos ante un

¹³⁴ Según el Brocense y Herrera, el latinismo viene de la *Eneida* de Virgilio, IX, v. 605: «venatu invigilant pueri siluasque fatigant» («de niños hacen vela en la cacería y fatigan bosques» (Virgilio [2011], p.161). Véanse Sánchez de las Brozas [1972] p. 281 y Herrera [2001], p. 696.

alejamiento del canon, ya que después de tantas similitudes con los versos garcilasianos, el poeta debe de ser consciente del tópico de los géneros donde juega el lírico toledano.

Con el epíteto «culto» con el que define a Talía en el segundo verso, como observa Vilanova, Góngora «alude orgullosamente a la cultura y erudición poética con que ha elaborado un tema bucólico o pastoril, considerado por los preceptistas del Renacimiento poco apto para el ornato y erudición de un poeta culto»¹³⁵. Es cierto que el verso tiene como modelo el verso virgiliano «Pollio amat nostram, quamuis est rustica, Musam»¹³⁶, pero es nuevo llamarla culta. Así el poeta empieza la desviación de la *rota*, que atribuye a la bucólica el estilo llano.

Otra desviación se observa en la presencia de tres instrumentos musicales en cada una de las tres estancias: la primera, la «zampoña»; la segunda, la «cítara»; y la tercera el «clarín». Es importante la selección de los instrumentos, porque cada uno de ellos tiene un significado simbólico relacionado con la literatura. Primero, la zampoña es un instrumento tradicionalmente relacionado con la égloga desde su legendaria invención por Pan. Al mismo tiempo, entre los filósofos griegos como Platón o los pitagóricos los instrumentos de viento se consideraban rudos y excitantes utensilios que destruyen la armonía que los de cuerda ofrecen a los hombres¹³⁷. Garcilaso también se refiere a ella en los famosos versos de la *Égloga* III con el epíteto «ruda»: «Aplica, pues, un rato los sentidos / al bajo son de mi zampoña ruda» (vv. 41-42)¹³⁸. En cambio, la cítara está vinculada con un tono elegante y sutil, ya que los instrumentos de cuerda son atributos propios de Apolo y Orfeo, hijo de Calíope o la musa de la elocuencia y la poesía épica. Góngora mismo la utiliza al comparar a un poeta extremeño con el poeta mitológico en un romance:

¡Oh cuán bien que acusa Alcino,
Orfeo de Guadiana,
unos bienes sin firmeza
y unos males sin mudanza!
Pulsa las templadas cuerdas
de la cítara dorada,
y al son desata los montes,
y al son enfrena las aguas.

(OC, nº 130 [1602], vv. 1-8)

¹³⁵ Vilanova [1992], I, p. 114.

¹³⁶ *Bucólica* III, v. 84: «Gusta mi musa a Polión, a pesar de que es musa de campo» (Virgilio [2007], p. 125).

¹³⁷ Para la idea griega sobre los instrumentos, véase Vélez-Sainz [2010], pp. 217-220.

¹³⁸ Véase Caldera [1967], pp. 228-229. Para la repetida aparición de la zampoña en la literatura áurea, véase la nota para la edición de Polifemo realizada por Jesús Ponce (Góngora [2010], p. 182).

El clarín, por último, suele acompañar a ejércitos y batallas y, simbólicamente es atributo de Clío, la musa de la historia, o de Calíope, que hacen conocer los hechos de los héroes a las generaciones posteriores. Esta impresión se refuerza con las alegorías de los géneros poéticos de Cesare Ripa en la *Iconologia*, publicada en 1593 en Roma. En la primera versión figura la alegoría de la «poesía» representada como una joven mujer con una lira y una trompa¹³⁹.



Figura 1. «Poesía»

En la segunda edición de 1603, el autor la divide en cuatro subgéneros (en la primera edición no aparece la representación del «poema lírico») y asocia un instrumento a cada uno como atributo. El «poema lírico» se representa como una mujer joven vestida de toga de varios colores con una lira, el «poema heroico» como un hombre majestoso con una trompa, el «poema pastoril» como una joven de belleza natural con una siringa y el «poema satírico» como un hombre de facción alegre y lasciva con un tirso¹⁴⁰.

¹³⁹ Ripa [1603], p. 403.

¹⁴⁰ Ripa [1603], p. 408. Como la edición de 1603 carece de sus ilustraciones, pongo aquí las imágenes de la versión francesa de Ripa [1643], II, p. 77.

POEME HEROIQUE.

POEME LYRIQUE.



Figura 2. «Poema heroico»



Figura 3. «Poema lírico»

POEME PASTORAL .



Figura 4. «Poema pastoril»

Igual que en otros muchos casos, no podemos saber si Góngora leyó el libro, así que tenemos que limitarnos a suponer que era una noción aceptada la correspondencia de los géneros y los instrumentos y puede reflejarse en la dedicatoria del *Polifemo*. Sus tres estrofas son escalones que suben de la bucólica hacia la épica.

Frente a los tres instrumentos del autor, Polifemo o el «músico jayán» tiene únicamente la siringa y se limita a ser una parte del yo poético de la obra, quien aspira a algo más. Además, en realidad el gigante ni siquiera sabe manejarla bien, como se refiere en varios sitios a lo largo del poema. Primero, la estrofa 12 está dedicada a describir su «música»:

Cera y cáñamo unió, que no debiera,
cien cañas, cuyo bárbaro ruido,

de más ecos que unió cáñamo y cera
albagues duramente es repetido:
la selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo:
tal la música es, de Polifemo.

(vv. 89-96)

Luego, en la estrofa 45, que sirve de introducción al canto se nombra la «zampoña ruda»:

Las cavernas en tanto, los ribazos
que ha prevenido la zampoña ruda,
el trueno de la voz fulminó luego:

(vv. 357-359)

Todo esto indica lo horrendo que es el sonido de la zampoña, por lo que, a mi juicio, resulta difícil suponer la identificación entre los dos. Polifemo reúne cien cañas para formar una zampoña en proporción a su gigantesco cuerpo. Su son es un «bárbaro ruido» que remueve todas las selvas y el mar de Sicilia, donde Tritón rompe el caracol movido por el espanto y el bajel huye a toda prisa «sordo», es decir, ensordecido por el ruido o, según la interpretación de Jesús Ponce, sin hacer ruido al escuchar la música que avisa de la proximidad del gigante¹⁴¹. La zampoña de Polifemo se presenta como un instrumento rudo que espanta a toda la isla.

Este carácter se quedará reforzado si recordamos que la lira de Orfeo hace lo contrario, ya que sosiega a toda la naturaleza. En la estrofa 59, que describe la suspensión del canto, se repite la misma imagen:

Su horrenda voz, no su dolor interno,
cabras aquí le interrumpieron, cuantas,
vagas el pie, sacrílegas el cuerno,
a Baco se atrevieron en sus plantas;

(vv. 465-468)

Las cabras de Polifemo interrumpen su canto comiendo uvas, las frutas consagradas a Baco. La presencia de estos glotones animales supone un fuerte contraste con las ovejas que escuchan el canto de los pastores sin pacer que aparecen en la primera *Égloga*: «cuyas ovejas al cantar sabroso / estaban muy atentas, los amores, / de pacer olvidadas, escuchando» (vv. 4-6), ya que frente al efecto órfico del canto de los dos pastores es obvio que el canto del cíclope no lo tiene. Además, no es casualidad la selección del animal, en lugar de ovejas, a las cuales tradicionalmente había cuidado el cíclope desde

¹⁴¹ Véase su comentario a Góngora [2010], p. 220.

la obra de Homero. Creo que un comentario de Herrera nos ayuda a entender el cambio:

Llamóse bucólico este género de poesía del nombre de los boyeros, que los latinos apellidan *bvbulcos*, i βουκόλους los griegos, que es el más aventajado género de pastores; porque, como escribe Elio Donato, tres son los géneros de pastores que tienen dinidad en las bucólicas: los bubulcos, los opiliones (dichos casi como oviliones), que son ovejeros, i últimos de todos los épolos, que son los cabrerizos¹⁴².

Así, la profesión de cabrero se considera la más baja entre los pastores, debido a, posiblemente, la lascivia atribuida a las cabras. Un ejemplo de la connotación sexual del animal podemos verla en el macho cabrío de la primera *Soledad*, que era «esposo» de doscientas cabras, también comilón que «no perdonó a ningún racimo aun en la frente / de Baco, cuanto más en su sarmiento» (I, vv. 155-156). En este contexto el acusativo griego «sacrílegas el cuerno» no podrá ser inocente, si recordamos que el chiste sobre el cuerno es uno de los favoritos del poeta cordobés¹⁴³.

Creo que la invocación a las Piérides que introduce el canto de Polifemo, «Referidlo, Piérides, os ruego» (v. 360), tiene la misma función de destacar el paralelismo. La invocación a las Musas es uno de los tópicos más antiguos en la literatura europea que ya aparece reflejado en las obras homéricas. Según Curtius, en la época de los primeros emperadores romanos el tópico se había convertido ya en objeto de parodia¹⁴⁴. Al mismo tiempo, el epíteto «Piérides» proviene del topónimo Pieria, región de Tracia, donde se practicaba el culto a las Musas y se utiliza como sinónimo de las diosas de las artes. Por otra parte, tenemos otra leyenda de las piérides que nos cuenta Ovidio en el quinto libro de las *Metamorfosis* (v, vv. 294-317 y 662-678). Según él, las Piérides eran las nueve hijas del rey Pierio de Macedonia, quienes, orgullosas de su arte musical, propusieron realizar una competición poética con las Musas del Helicón. Y éstas, al vencer a las hijas de Pierio, las convirtieron en urracas. Si seguimos

¹⁴² Herrera [2001], p. 690.

¹⁴³ Véase Jammes [1983], donde se analiza el chiste sobre los pequeños cuernos de un gamo, que, según el narrador, «el tálamo desdeña / la sombra aun de lisonja tan pequeña» (I, vv. 333-334).

¹⁴⁴ Curtius enseña la historia del tópico principalmente en la poesía épica y la didáctica. Véase Curtius [1976], pp. 326-348. Como ejemplos jocosos en la literatura latina, el filólogo cita los siguientes: Horacio, *Sátiras* I, 5, vv. 51-54: «nunc mihi paucis / Sarmienti Scurrae pugnam Messique Cicerri, Musa, velim memores et quo parte natus uterque / contulerit litis» («Ahora, Musa, quisiera / me recordaras brevemente la pugna de los contendientes», Horacio [1996], p. 141); Ovidio, *Arte de amar*, II, vv. 15-16: «Nunc mihi, siquando, puer et Cytherea, favete, / Nunc Erato, nam tu nomen amoris habes» («Ayudadme ahora si alguna vez queréis, tú, la de Citera, junto con tu hijo; ahora también tú, Érato, que en tu nombre al Amor llevas», Ovidio [1995], p. 43; y v. 704); «ad thalami clausas, Musa, resiste fores» («quédate, Musa, ante las puertas cerradas de la alcoba», p. 73); y *Remedios de amor*, vv. 385-388: «Thais in arte mea est: lascivia libera nostra est; / nil mihi cum vitta; Thais in arte mea est. / Si mea materiae respondet Musa iocosae, uicimus, et falsi criminis acta rea est» («Tais se halla en mi Arte: mi liviandad es franca; nada tengo que ver con ínfulas, Tais se halla en mi Arte. Si mi Musa responde a tan alegre asunto, he triunfado y ella ante el juez comparece falsamente acusada», Ovidio [1998], p. 23).

la leyenda, las piérides son humanas que aspiraban a ser Musas sin éxito.

Es Teócrito quien emplea la alusión en el género bucólico y crea un modelo: «Musas de Pieria, cantad conmigo» (*Idilio* X, v. 24)¹⁴⁵. A pesar de toda la naturalidad de su empleo en las obras, a mi parecer, Virgilio usaba la palabra con una connotación bucólica en contraste con la «Musa»¹⁴⁶. En las *Bucólicas* hallamos cinco usos de la palabra. Entre ellos, cuatro se refieren a la invocación y uno tiene valor de «Musa». Mientras tanto, la palabra «Musa» aparece nueve veces y solo en una es para invocarlas, cuatro por «musa» en sí y otras cuatro como metonimia de «canción». Aun en el único caso de la invocación, el poeta dice: «Sicelides Musae, paulo maiora canamus! / Non omnis arbusta iuuant humilesque myricae / Si canimus siluas, siluae sint consule dignae» (IV, vv. 1-3)¹⁴⁷. La epiclesis «sicelis» o siciliana no se trata de un error sino que quiere decir que son las musas pastoriles, al ser la tierra simbólica en la poesía teocritana. En el siguiente verso el poeta promete en tono humorístico a su amigo Polión que cantará sobre cosas un poco más grandes que los arbustos bajos. Entre las invocaciones a las Piérides, en las dos el poeta les pide que canten por él: la primera es una invocación corta situada entre una suerte de dedicatoria y la historia contada en boca de Sileno: «Pergite, Pierides!» (VI, v. 13); en la segunda, el mantuano les pide inspiración antes de empezar el canto del segundo pastor, Alfesibeo: «Haec Damon;

¹⁴⁵ Teócrito [1986], p. 137. Además, el nombre de «Piérides» aparece también en el XI, *El Cíclope*, como otro nombre de Musas o la música: «Ninguna otra medicina, Nicias, hay en mi opinión para el amor [...], a no ser las Piérides» (vv. 1-3, p. 145).

¹⁴⁶ En otros poetas latinos no se observa esta connotación, sino que se emplea como sinónimo de las Musas. Véanse, por ejemplo, Tibulo. *Elegías*, III, 1, vv. 5-6: «Dicite, Pierides, quonam donetur honore / Seu mea, seu fallor, cara Nearea tamen» («decidme, Musas, con qué presente puede ser obsequiada / mi Neera, ya mía o, aunque me engañe, sin embargo, querida», Tibulo [1990], p. 94); III, 8, v. 21 «Hanc vos, Pierides, festis cantate kalendis» («A ésta, vosotras, Musas, cantad en las festivas calendas», p. 122). Es claro en Propercio, *Elegías*, II, 10, vv. 9-12: «nunc uolo subducto grauior procedere uultu, / nunc aliam citharam me mea Musa docet. / surge, anime, ex humili; iam, carmina, sumite uires; / Pierides, magni nunc erit oris opus» («Ahora quiero iniciar un estilo más elevado con rostro serio, / ahora mi Musa me enseña otra cítara. / Levántate ya, alma mía, de poesías menores; tomad fuerzas, / Piérides, que un gran aliento necesita mi obra», Propercio [1989], p. 133). No es que dependa de la época, porque en Horacio y Ovidio se observa lo mismo: Horacio, *Odas*, IV, 8, vv. 19-20: «... clarius indicant / laudes quam Calabrae Pierides: ...» («mejor que las cálabras Piérides ensalzan», Horacio [1990], p. 349); Ovidio, *Tristes*, III, 2, vv. 3-4: «nec vos, Pierides, nec stirps Letoia, vestro / docta sacerdoti turba tulistis opem» («Ni vosotros, Piérides, ni tú, hijo de Latona, habéis ayudado, docta turba, a vuestro sacerdote», Ovidio [1992], p. 196); IV, 4, 9, vv. «denique vindictae si sit mihi nulla facultas, / Pierides vires et sua tela dabunt» («Y, en fin, si no tuviera ninguna posibilidad de vengarme, las Piérides me darían sus fuerzas y sus dardos», p. 283); *Póntica*, IV, 2, vv. 45-46: «quod, nisi Pierides, solacia frigida, restant, / non bene de nobis quae meruere deae?» («¿qué me queda sino las Piérides, insulso consuelo, diosas que no han merecido mucho de mí?», Ovidio [1992], p. 500); *Arte de amar*, III, v. 548: «numen inest illis Pieridesque fauent» («la gracia divina habita en ellos [poetas] y las Piérides les asisten», Ovidio [1995], p. 106), además de dos invocaciones a ellas en *Fastos* (II, vv. 269; VI, vv. 798 y 799).

¹⁴⁷ «Musas Sicélides, cosas un poco mayores cantemos. / No a todos causan placer las florestas y bajos trayes / si es que a los bosques cantamos, que sean dignos de un cónsul» (Virgilio [2007], p. 141). Esta pequeña obra está dedicada a su amigo Polión, quien llegó a ser cónsul en 40 a. C., igual que la VIII.

uos, quae responderit Alpheisiboeus, / dicite, Pierides: non omnia possumus omnes» (VIII, vv. 62-63)¹⁴⁸. Como se observa, estos versos servían de modelo a los que empleó Garcilaso en su *Égloga* I para introducir el canto de Nemoroso:

Lo que cantó tras esto Nemoroso,
decildo vos, Piérides, que tanto
no puedo yo ni oso,
que siento enflaquecer mi débil canto.

(vv. 235-238)

Lo que observamos en los ejemplos de los poetas clásicos es un juego de géneros entre la épica y la bucólica, porque si el tópico apareció para pedir ayuda a un poder sobrehumano al cantar las hazañas sobrehumanas, sería ridículo emplearlo en una bucólica, un género menor en que se hace alusión a las vidas cotidianas y humildes de los pastores. Virgilio era consciente de esta cuestión y por ello conserva la invocación a las Musas hasta su gran poema épico, donde leemos «Musa, mihi causas memora...» (*Eneida*, I, v. 8). Mientras tanto, invoca a las Piérides, las ninfas de Libetro (VII, v. 21), otro lugar de culto a las Musas, o a Aretusa (X, v. 1), la ninfa de Sicilia. En otros casos se limita a llamar a Talía. Para él la Musa de la bucólica es «nostra» (III, v. 84 y VI, v. 2), la «musa silvestris» (I, v. 2) o «rustica» (III, v. 84). En este juego, creo, las Piérides llegan a representar el papel de las musas pastoriles de las *Bucólicas* virgilianas.

Así, podemos concluir que la invocación se realiza destacando el contraste entre dos personajes, es decir, el poeta y el cíclope, porque mientras que el canto de Polifemo con siringa queda bajo el auspicio de las rústicas Piérides, la obra entera de Góngora se ofrece a Talía, ahora culta con un clarín. Los cantos de los pastores garcilasianos nacen de la inspiración de las Piérides, porque la obra es una égloga y, por eso, el poeta se muestra humilde ante las actividades venatorias del mecenas. También el canto de Polifemo, el personaje más pastoril en la historia literaria, pero, frente al cíclope, el propio autor se siente superior en la escala de los géneros y lo muestra en varios sitios.

II. 2. 1. 2. Paralelismo en las dedicatorias

Volviendo a las dedicatorias en el *Polifemo*, las tres primeras estrofas del canto de Polifemo (oct. 46-48) forman una dedicatoria del modelo bucólico en sutil combinación con los motivos polifémicos. Primero el cíclope invoca a Galatea llamándola «tú»: «¡Oh bella Galatea,...» (v. 361) o «¡Oh tú, que en dos incluyes las más

¹⁴⁸ «Esto Damón; y vosotras, las piérides, qué respondiera Alphisiboeo decidme: no todos a todo alcanzamos» (Virgilio [2007], p. 209).

bellas!» (v. 368) mezclando todo ello con las comparaciones de la belleza de la ninfa.

En la estrofa 47 le invita a que salga del mar de manera paralela al ruego al conde para que deje la caza. La posición es importante porque tradicionalmente la invitación aparece al cierre del canto, salvo, como hemos visto, en la obra de Carrillo y Sotomayor.

No me parece, sin embargo, que el joven poeta de Baena tuviera el mismo objetivo que Góngora. Se tratará de algo casual, ya que en las primeras estrofas del canto de su *Fábula de Acis y Galatea* (la invitación se sitúa en la estrofa 20, es decir, la quinta del canto) no se observa otro elemento relacionado con la dedicatoria, la invocación ni el ruego de escucharle. Carrillo tenía que ser buen conocedor de la fórmula de la dedicatoria pastoril, ya que en su propia *Égloga I* imitó de forma fiel la de la obra de mismo título de Garcilaso¹⁴⁹, pero en el canto de la *Fábula* se observa el cuidadoso juego que podemos hallar en el *Polifemo*.

Además de la combinación de la fórmula con los tópicos polifémicos, Góngora añadió otro juego para sugerir la característica rudeza de Polifemo en la estrofa 47. En primer lugar observamos la invitación a la ninfa para que salga del mar y pueda lucir así en la playa con sus ojos como si fueron dos soles (estamos en el atardecer) utilizando el antiguo tópico de la comparación de los bellos ojos con el sol. Los cuatro versos siguientes parece que siguen la misma hipérbole sobre la blancura de los pies:

Pisa la arena, que en la arena adoro
cuantas el blanco pie conchas platea,
cuyo bello contacto puede hacerlas,
sin concebir rocío, parir perlas.

(vv. 373-376)

De una cuidadosa lectura deducimos que Polifemo adora las conchas que paren perlas gracias al contacto con los pies de Galatea. Desviándose de la alabanza de la blancura hacia el deseo de joyas marinas, Polifemo nos deja entrever su carácter codicioso, ajeno a los pastores idealizados, que se destacará de nuevo en el episodio del mercader genovés al final del canto.

La estrofa 48 invoca a la ninfa empleando la repetida comparación de la roca

¹⁴⁹ Bastará citar la primera estrofa: «Dos tiernos pescadores, dos amantes, / dos pechos no igualmente agradecidos, / bien que iguales de amor, dirá mi canto; / dos ecos, cuanto dulces, encendidos, / dos de mil inconstantes bien constantes, / diré ya en dulce voz, ya en dulce llanto. / ¡Oh voz, do pudo tanto, / de la cristiana fama / la no vencida llama, / pues, con pecho más fuerte, / que el filo de la muerte, / sacáis la altiva frente victoriosa, / venciendo nuestra suerte / el negro cuello de la envidia odiosa!» (Carrillo y Sotomayor [1984], vv. 1-14).

con su dureza de corazón:

»Sorda hija del mar, cuyas orejas
a mis gemidos son rocas al viento:
o dormida te hurten a mis quejas
purpúreos troncos de corales ciento,
o al disonante número de almejas
(marino, si agradable no, instrumento)
coros tejiendo estés, escucha un día
mi voz, por dulce cuando no, por mía.

(vv. 377-384)

En la primera parte resuena un claro eco del primer verso del canto de Salicio de la *Égloga* I: «¡O más dura que mármol a mis quejas» (v. 57); o de la apertura de un canto intercalado en la *Égloga* II: «"¡O fiera", dije, "más que tигра hircana / y más sorda a mis quejas qu'l rüido / embravecido de la mar insana» (vv. 563-565)¹⁵⁰. Luego, Polifemo imagina a Galatea en el mar, dormida entre corales o bailando al son de castañetas de almejas. Las dos actividades ociosas corresponden a la caza, un ocio al fin al cabo, que el poeta pide que deje el conde de Niebla. Al mismo tiempo, enumeradas con «o..., o...», recuerdan en seguida las actividades del virrey de Nápoles, evocadas por el poeta toledano con «agora..., agora...»:

agora estés atento sólo y dado
al ínclito gobierno del estado
albano, agora vuelto a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra el fiero Marte;

agora, de cuidados enojosos
y de negocios libre, por ventura
andes a caza, [...] ¹⁵¹

Ya en los últimos versos, el ruego de que se le escuche, «escucha un día» (v. 383), corresponde al último verso de la dedicatoria de la *Égloga* I de Garcilaso: «escucha tú el cantar de mis pastores» (v. 42). Y la ironía se culmina en el último verso porque su voz es «horrenda» (v. 465) y, por eso, su ruego nunca será cumplido. Hemos citado arriba los versos que presentan el «bárbaro ruido» de la música del cíclope.

De esta manera Góngora nos muestra el canto de Polifemo como una música ruda y bárbara. Para hacerlo, el poeta no recurre a escribir un fragmento tosco en sí

¹⁵⁰ La fuente de los versos es unas de las múltiples comparaciones del canto de Polifemo en Ovidio: «his immobilior scopulis» y «surdior aequoribus» (XIII, vv. 801 y 804; «más incommovible que estos peñascos» y «más sorda que los mares», Ovidio [1990], p. 115).

¹⁵¹ Garcilaso [2001], *Égloga* I, vv. 10-17, p. 127.

como hizo Ovidio, sino que, manteniendo la perfección del propio canto, lo sugiere en las descripciones que realiza sobre él.

II. 2. 1. 3. Paralelismo en la parte narrativa

Situados en este contexto podremos entender mejor el paralelismo que existe entre el canto y la parte narrativa del poema.

Primero, si seguimos el orden del canto, en la primera estrofa Polifemo hace referencia a Aurora, Venus y Juno en comparación con la figura de Galatea:

»¡Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que troncó la Aurora;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul, de tatos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas!

(vv. 361-367)

Estas tres diosas ya han aparecido en la parte narrativa con la misma función de la alabanza de la hermosura: «Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre lilios cándidos deshoja» (vv. 105-106); «pavón de Venus es, cisne de Juno» (v. 104).

La comparación con la roca también se repite, aunque el cíclope la compara con la dureza de la ninfa, cuyas oídos «a mis gemidos son rocas al viento» (v. 378), mientras que el narrador dice que la ninfa es «roca de cristal de Neptuno» (v. 103) por su blancura.

En la estrofa 49 el cíclope anuncia orgullosamente la abundancia de sus ganados:

»Pastor soy, mas tan rico de ganados,
que los valles impido, más vacíos,
los cerros desaparezo, levantados,
y los caudales seco, de los ríos:

(vv. 385-388)

Estos versos repiten, o amplían, la segunda mitad de la estrofa 6, donde el autor hace referencia al gran rebaño de cabras que cabe en la cueva de Polifemo:

y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrío,
de los montes, esconde: [...]

(vv. 45-47)

En la siguiente estrofa, el gigante describe la miel que producen las abejas en

muchos árboles como la continuación de la ostentación de sus propiedades:

»Sudando néctar, lambicando olores,
senos que ignora aun la golosa cabra
corchos me guardan, más que abeja flores
liba inquieta, ingeniosa labra;
troncos me ofrecen, árboles mayores,
cuyos enjambras, o el abril los abra
o los desate el mayo, ámbar distilan,
y en ruelas de oro rayos del sol hilan.

(vv. 393-400)

En la parte narrativa, el autor ha dedicado media estrofa a mismo asunto al describir los regalos de Acis a Galatea:

un rubio hijo de una encina hueca,
dulcísimo panal, a cuya cera
su néctar vinculó, la primavera.

(vv. 206-208)

Podemos indicar el vocablo «néctar», la presencia de la primavera y el color dorado como motivos comunes, aunque las imágenes en el canto de Polifemo son mucho más ricas y complicadas.

La estrofa 51 amplía la ostentación del linaje del gigante, puesto que en la parte narrativa no se dice nada más que «de Neptuno hijo fiero» (v. 50). La estancia empieza con la paráfrasis del verso citado, afirmando que «Del Júpiter soy hijo de las ondas / aunque pastor» (vv. 401-402) y termina mostrando el orgullo de su propio cuerpo robusto.

El tema del cuerpo sigue en la estrofa 52. Polifemo está orgulloso de su cuerpo gigantesco y se compara con una montaña, repitiendo la comparación que se halla en las estrofas 7 y 8, «Un monte era de miembros eminente» (v. 49), en que sus cabellos mal peinados caen como corrientes de agua. Aun así, el cíclope termina lamentándose de que el tamaño de su cuerpo no sirve para curar el mal de amor.

En la estrofa 53 aparece el tópico polifémico del espejo de agua. Aquí Polifemo compara su único ojo con el sol:

miréme, y lucir vi un sol en mi frente
cuando en el cielo un ojo se veía;
neutra, el agua dudaba a cuál fe preste,
o al cielo humano o al cíclope celeste.

(vv. 421-424)

La comparación tiene su origen en las *Metamorfosis* y en la hipálage del último verso

resuena el eco de los versos de Stigliani: «Ei sotto'l mare, io nel mio scoglio il celo: / Ei Polifemo grande, io picciol cielo» (vv. 367-368). Mientras tanto, el motivo ya ha aparecido en la estrofa 7: «de un ojo ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor lucero» (vv. 51-52).

En la estrofa 54, Polifemo cuenta el cambio que le provocó el amor a la ninfa: antes tenía varias cabezas humanas colgadas en su cueva, igual que los cazadores cuelgan cabezas de los animales en su casa, pero ahora ofrece albergue a los viajeros que han perdido el camino. El motivo, que en la obra ovidiana se halla entre las palabras de Galatea y no en el canto, no tiene versos que correspondan en la parte narrativa y sirve de introducción a otro motivo nuevo, es decir, el tema del arco y la aljaba del mercader genovés que el gigante ofrece a la ninfa.

En el canto de Polifemo se hallan casi todos los motivos tradicional del tema polifémico, salvo los regalos de productos agrícolas y animales que se han sustituido por el arco y la aljaba. También vemos que Góngora, comparado con los poetas anteriores, lo realiza en breve espacio, gracias a su arte de desarrollar cadenas de imágenes combinando tópicos existentes.

Hemos analizado el paralelismo que existe entre dos «poetas»: Góngora y Polifemo. Guyler observa en Polifemo un imitador del autor quien, a su vez, imita a los autores clásicos¹⁵², pero creo que es mejor matizar su observación suponiendo que Góngora hace al gigante imitar el modelo bucólico de un amante desdeñado para superarlo en la totalidad de la obra. La superioridad, sin embargo, no se expone a través de la diferencia de la calidad, ya que el canto del gigante no carece de valor poético de ninguna manera, como hizo Ovidio al escribir el canto en tono burlesco. Al contrario, en varias ocasiones el canto de Polifemo dedica más palabras al mismo tema que se halla en la parte narrativa y muestra la misma o más brillantez. La superioridad del poeta se revela sobre todo en la dedicatoria, en la que don Luis escoge a Talía como su Musa, ahora «cultiva» y con el clarín de la épica, mientras que a Polifemo atribuye únicamente la zampoña de la bucólica. Luego, la ironía aplicada al orgulloso cíclope aparece visible en el contraste del tono entre las palabras del propio gigante y los versos narrativos. De esta manera se recupera su original carácter rudo y bárbaro que se había neutralizado (aunque nunca completamente) en las obras modernas del tema polifémico sin perder su calidad poética. También podemos confirmar el esquema análogo a la burla a la pastoril

¹⁵² Véase Guyler [1973], p. 240.

que Góngora había realizado a lo largo de su carrera creativa, porque aquí el poeta mantiene la actitud de desmentir la figura embellecida del pastor (o del Polifemo lírico) mediante la descripción de un pastor real (o el Polifemo original). Precisamente por usar el mismo tema que la primera *Égloga* de Garcilaso, aparece más destacada su intención burlesca respecto al género.

II. 2. 2. *El amor posible en la bucólica*

La relación entre el *Polifemo* y el género bucólico se manifiesta con mayor complicación si giramos la mirada al amor de Acis y Galatea, en el que se entreve esa otra cara del género representada en el romance «En un pastoral albergue» (*OC*, nº 132 [1602]). El enamoramiento de una mujer, que hasta entonces se había mantenido desdeñosa al amor, es, por eso, la clave que revela la vinculación de la *Fábula* con las obras anteriores. La importancia de la escena amorosa se puede percibir a través de, simplemente, su posición céntrica y su extensión, que ocupa de la estrofa 23 a la 42, es decir, un tercio de la obra. Además, es una novedad en la tradición, ya que antes de la creación gongorina Acis siempre había aparecido como el amado de la ninfa desde un principio. Nada separa a Polifemo del hijo de Simetis más que el amor que este puede disfrutar, y podemos decir que el peso de la escena destaca el contraste que se establece entre los dos para reproducir las dos ideas acerca del género pastoril que tenía el poeta cordobés.

Antes del análisis, recordemos el hilo narrativo del pasaje. Galatea se queda dormida a la sombra de un laurel cerca de una fuente. Al mediodía llega Acis para beber agua y la ve. Entonces el joven deposita regalos (almendras, manteca y miel) a su lado y se acerca al arroyo para refrescarse la cara y las manos. El ruido despierta a la ninfa y ella, al ver los regalos, se paraliza por el miedo pero enseguida piensa que no debe de ser el cíclope ni un sátiro ni otros pretendientes. Entonces Amor decide enamorarla y apunta la flecha dorada en dirección a su pecho. Galatea busca al joven cuya imagen borrosa tiene en la mente sin saber su nombre y lo encuentra fingiéndose dormido bajo un mirto. Acercándose hacia él poco a poco, cuanto más lo ve más se enamora. Cuando ella da un paso más, Acis se levanta e intenta besar su pie. La ninfa da un salto, no para huir, sino para ayudarle a ponerse en pie. En este momento toda la naturaleza forma un ameno refugio para los dos amantes. El joven quiere cumplir el deseo pero con pudor la ninfa lo frena. Cuando él, incapaz de resistirse más, se atreve a besarla, Amor esparce flores sobre el lugar para que se convierta en lecho nupcial de los amantes. Desde ese

momento hay un vacío significativo hasta el atardecer, cuando Polifemo sorprende a los dos con su horrendo canto.

En este episodio quiero concentrarme en dos motivos que indican el contraste entre los dos personajes: 1) los regalos que ofrecen a la ninfa y 2) el amor desdeñado frente al correspondido. Estos motivos, hay que advertirlo, tienen vinculación con el género bucólico pero aquí aparecen relacionados a los dos personajes de manera diferente para revelar la compleja idea de Góngora sobre el género.

II. 2. 2. 1. El ideal pastoril en los regalos

Los regalos que ofrendan Acis y Polifemo muestran una importante diferencia, ya que uno ofrece productos del campo y otro un arco y una aljaba que proceden de Asia. Primero, como hemos visto arriba, Acis ofrece a Galatea las cosechas del campo: almendras, mantequilla y miel:

[Acis es] rico de cuanto el huerto ofrece pobre,
rinden las vacas y fomenta el robre:

el celestial humor recién cuajado
que la almendra guardó, entre verde y seca,
en blanca mimbre se lo puso al lado,
y un copo, en verdes juncos, de manteca;
en breve corcho, pero bien labrado,
un rubio hijo de una encina hueca,
dulcísimo panal, a cuya cera
su néctar vinculó, la primavera.

(vv. 199-208)

Estas ofrendas se pueden considerar como objetos fáciles de conseguir en el campo y, como afirma Herrera, cosas humildes y sencillas que se consideraban típicamente bucólicas. El sevillano dice: «Los dones que dan a sus amadas tienen más estimación por la voluntad que por el precio, porque envían mançanas doradas o palomas cogidas del nido»¹⁵³. En realidad, como hemos visto en la historia del tema, la abundancia agrícola y su ofrecimiento es uno de los tópicos polifémicos¹⁵⁴. Así que será más cierto decir que el motivo, que se origina en la figura de Polifemo y se ha convertido en un tópico bucólico por pertenencia al personaje más bucólico, irónicamente ahora se

¹⁵³ Herrera [2001], p. 690.

¹⁵⁴ Para el tema de la abundancia agrícola en la tradición polifémica, véase Rafael Osuna [1996]. El autor indica la influencia en el *Polifemo* y las *Soledades* de la moda creada por Lope en las páginas 145-165. Además, Ponce Cárdenas [2010b] dedica un apartado a los regalos (II.4, «Pequeñas dilucidaciones sensuales», pp. 132-154), donde indica que los tres regalos estaban tradicionalmente presentes en los ritos matrimoniales antiguos y pertenecen a elementos tópicos del epitalamio.

atribuye a su rival para demostrar el valor bucólico en este. De hecho, el cíclope posee cosas casi idénticas. Entre sus propiedades no se hallan las almendras, pero sí las castañas y bellotas: «Erizo es el zurrón de la castaña» (v. 81) y «alimento, aunque grosero, / del mejor mundo, del candor primero» (vv. 87-88). La abundancia de la leche es un tópico muy repetido en la tradición y nuestra obra no supone una excepción (oct. 6 y 49). Por último, la miel es el tema de una octava entera (oct. 50). Pese a todo ello, el poeta hace que el gigante regale un arco y una aljaba.

Los regalos de Polifemo han llamado la atención de los investigadores por ser un objeto ajeno al mundo mitológico. Hallamos en la obra de Stigliani el arco, que aparece como uno de los regalos por primera vez en la tradición. En las octavas 33-37 el cíclope ofrece a la ninfa un arco en que está pintada la historia de Apolo y Dafne, además de una aljaba llena de flechas doradas como si fueran de Cupido. Dámaso Alonso opina que, indicando «la impresión de algo mal desarrollado y no conseguido», el poeta planteaba elaborar más el tema, pero lo dejó debido al cansancio¹⁵⁵. Guyler, por otra parte, afirma que el poeta eligió el lujoso objeto por su gravedad y cierta pereza para perfeccionar la estructura piramidal que llega a su clímax en la escena amorosa de los amantes al mediodía¹⁵⁶. Sin embargo, no creo que Góngora introdujera un tema relativamente nuevo, que ocupa cuatro estrofas de las trece del canto en su totalidad, si no tuviera un funcionamiento orgánico en su estructura. La clave puede ser el mar, de donde viene el mercader genovés.

La secuencia ocupa cuatro octavas (55-58). El gigante comienza cantando el episodio del mercader como ejemplo que muestra su cambio de actitud, como se lee en la obra ovidiana, en la que un cíclope homicida se convierte en un anfitrión de los naufragos. Lo que fue una mención sin ejemplo concreto en la obra de Ovidio ahora se muestra directamente a través de una persona que se aloja en la cueva y ofrece presentes como señal de agradecimiento. Por este motivo don Luis realizó una modificación al pasaje de Stigliani, quien afirma que el cíclope, utilizando la fuerza, se ha apoderado de determinados objetos de alguien cuyo nombre era Licaspes¹⁵⁷. El poeta cordobés, mostrando de nuevo su arte combinatoria, une el antiguo motivo del cambio a otro más moderno del ofrecimiento del arco y la aljaba. Pero el pasaje tiene algo más. La primera impresión que recibimos es la de riqueza y exotismo de los topónimos orientales:

¹⁵⁵ Alonso [1994], p. 607.

¹⁵⁶ Guyler [1973].

¹⁵⁷ «Che bello arco vorrei, che strali darti, / Ch'io già tolsi à Licaspes, huom che etato era / spinto dalla procella in queste parti» (Stigliani [1600], p. 164, oct. 33, vv. 2-4).

»En las tablas dividida, rica nave
besó la playa miserablemente,
de cuantas vomitó riquezas grave,
por las bocas del Nilo, el oriente.
Yugo aquel día, y yugo bien süave,
del fiero mar a la sañuda frente
imponiéndole estaba, si no al viento
dulcísimas coyundas, mi instrumento,

»cuando entre globos de agua entregar veo
a las arenas ligurina haya,
en cajas, los aromas del Sabeo,
en cofres, las riquezas de Cambaya,

(vv. 433-444)

No falta un gesto irónico de don Luis, ya que se sugiere que la zampona que tocaba Polifemo ese día causó la tempestad, pues sabemos bien que no hay nada más lejos de su música que ser «yugo» o «coyunda» (y mucho menos «suave») que calmen el mar o el viento. Por otra parte, la palabra «riquezas» se repite, además de la presencia de la «rica nave». Esta repetición refuerza la observación de Alonso, quien vio aquí un «grupo de cuatro estrofas, bajo de color poético (a pesar de las riquezas aludidas)»¹⁵⁸. No es frecuente que un poeta como Góngora no haga brillar las «riquezas» a través de tropos brillantes. La conclusión lógica sería que don Luis lo hizo con intención, en mi opinión, de crear un mundo fuera de la isla, lleno de lujo pero sin color.

Lo mismo ocurre en la octava 16, donde un dios marino, Palemo (o Palemon) de «las cerúleas sienas» (v. 121), aparece como un pretendiente de Galatea, «rico de cuantos la agua engendra bienes / del Faro odioso al promontorio extremo» (vv. 123-124). Aquí tampoco el poeta intenta dar más detalles sobre la riqueza que ofrece el mar siciliano al hijo de Leucótea¹⁵⁹. Además, resulta que sus bienes no sirven de nada para conseguir la gracia de la ninfa, «si en los desdenes / perdonado algo más que Polifemo» (vv. 125-126).

La frialdad tendrá más significado si recordamos que estamos ante una continuación de la presencia marina que ha empezado en la octava anterior. Después de dos estrofas que presentan a Galatea ante nuestros ojos, la estrofa dice que ella es:

Invidia de las ninfas y cuidado
de cuantas honra el mar deidades era;
pompa del marino niño alado

¹⁵⁸ Alonso [1994], p. 906.

¹⁵⁹ El relato que termina con la apoteosis de la madre e hijo se encuentra en las *Metamorfosis*, IV, vv. 416-542.

que sin fanal conduce su venera.
(vv. 113-116)

El arte de don Luis sirve para enumerar sin esfuerzo las figuras relacionadas con el mar en alabanza de la belleza de la ninfa, pero al mismo tiempo, los moradores marinos producen una impresión negativa: las ninfas envidiosas; los dioses marinos como Glauco y Palemon; y Cupido, orgulloso del poder atractivo de la hermosura que ha tenido numerosas víctimas. La segunda parte de la estrofa está dedicada a Glauco, «Verde el cabello, el pecho no escamado» (v. 117), quien invita a Galatea a que pise «campos de plata» (v. 120). El mar, coloreado de un tono frío, cerúleo, verde y plateado, contrasta con la viveza y los colores de la tierra siciliana.

Por eso no creo que sea casual la transición que se observa entre el mar en las octavas 15-17 y la tierra de las 18-19, donde se describe la isla bendecida por las deidades antiguas. Hallamos que la Trinacria «copa es de Baco, huerto de Pomona» (v. 138), mientras que Ceres, diosa de la agricultura, domina las vegas y Pales, diosa de la ganadería, los montes.

El dualismo entre Galatea y Palemo que se encuentra en los últimos versos de las dos estrofas (16 y 17) refuerza la distancia que existe entre la tierra y el mar, además de servir como una bisagra que une ambos campos. La octava 16 termina «calzada plumas, / tantas flores pisó como él espumas» (vv. 127-128) y la 17 «¡Oh cuánto yerra / delfín que sigue en agua corza en tierra!» (vv. 135-136). La ninfa huye pisando flores como una corza, mientras que el dios marino la sigue pisando espumas como un delfín, y los dos caminos nunca se cruzarán. En estas secuencias Galatea pertenece al campo, que la adora como deidad, a pesar de su origen marino. En cambio, el mar sirve del cerúleo engaste de la isla, que esconde tesoros ignorados y del que la ninfa tiene que huir.

Volviendo a las estrofas 55 y 56, las riquezas orientales parece que tienen más variedad que las marinas y el mundo exterior se extiende mucho más lejos hasta cubrir las Indias Orientales con topónimos exóticos (Nilo, Sabeo y Camboya). A su pesar, siguen sin ser capaces de atraer la mente de la ninfa.

Al describir el arco y la aljaba en las siguientes octavas, el poeta empieza con la imagen del elefante de la India poseedor de poderoso marfil:

Luciente paga de la mejor fruta
que en hierbas se reclina, o en hilos penda,
colmillo fue del animal que el Ganges

sufrir muros lo vio, romper falanges,
(vv. 453-456)

Esta imagen bélica de un elefante que ataca muros y destruye escuadrones no aparece en la obra de Stigliani. En este pequeño pasaje es de gran importancia la diferencia que se observa entre el modelo italiano y la obra del cordobés porque, en uno de los pocos casos de imitación tan obvia de un modelo limitado y concreto, podemos observar las modificaciones que nos pueden sugerir el plan secreto del poema. Otra modificación que añadió don Luis es la omisión de la fábula de Apolo y Dafne, que se encontraba pintada en la aljaba de Stigliani. El episodio ocupa tres octavas (34-36) y sirve de ejemplo contrario para persuadir a Galatea de que no repita el triste acontecimiento de la ninfa, quien, por rechazar al dios del Sol, se convirtió en un laurel. En el *Polifemo* no aparece este rasgo grecolatino y parece que el poeta prefiere continuar con una visión más exótica. El arco del Polifemo gongorino refleja el lujo asiático siendo «gentil» y la aljaba es «bruñida». Ambos son objetos dignos de que el rey de Malaco los ofrezca a la diosa de Java. El episodio cierra el canto con el ruego a la ninfa para que reciba los regalos y se convierta en Cupido, una deidad que apunta con la flecha al que quiere que se enamore, pues por su belleza ya iguala a su madre Venus. Con el ruego regresa la obra del poeta napolitano¹⁶⁰.

De esta manera el poeta cordobés teje un episodio con los objetos que han llegado de la India Oriental. Se repite la referencia a la riqueza oriental, pero hay que decir que carece de viveza. Podemos verlo claro cuando, por ejemplo, comparamos la secuencia con las descripciones marítimas de la primera *Soledad*, como analizaremos en el siguiente capítulo, donde el mar oriental se presenta alegre y sensual. En este contexto podemos decir que los regalos de Polifemo se oponen a los de Acis: frente a las ofrendas vivas, aunque humildes, del joven, el poeta buscó algo lujoso y lo encontró en la obra de Stigliani. La mayor diferencia, a mi juicio, reside en el hecho de que en *Il Polifemo* el gigante ofrece a la ninfa muchas cosas aparte del arco, la aljaba y las flechas, mientras que nuestro Polifemo se limita a mencionar los dos objetos de mármol. La lista de regalos del Polifemo italiano es extensa, pues ocupa doce octavas (de la 30 a la 41), donde no faltan pájaros ni animales, como se hallan en las *Metamorfosis*, además de una copa de madera con extraño ornamento de serpientes (octavas 37-39) y una zampoña (octava 40). Como hemos visto a través de las diferencias que existen entre

¹⁶⁰ Dice: «Grave è di frecce, et ogni freccia aurata, / Che con disdegnerebbe oprarle Amore» (Stigliani [1600], p. 166, oct. 37, vv. 3-4).

ambas obras, no se trata de una simple imitación de modelo sino más bien de una selección y su modificación en busca del mejor motivo para la estructura poética. Observamos con claridad que don Luis evita los motivos pastoriles, que, probablemente, el poeta napolitano había añadido a la lista precisamente con la intención de elevar el tono sin apartarse demasiado del hilo central bucólico. La zampoña es un instrumento simbólico del género y la copa de madera procede de la *Bucólica* III de Virgilio, en la que dos pastores compiten en un concurso de canto y uno apuesta las copas elaboradas por Alcimedonte¹⁶¹. Si Góngora evita los motivos pastoriles en el *Polifemo*, es más lógico pensar que lo hizo con intención de contrastarlos con otra serie de regalos.

La selección del origen del mercader, la ciudad de Génova, no debe de ser una casualidad. Como señala Miguel Herrero García, la imagen de los genoveses aparece relacionada con esa gestión financiera que normalmente llevaba aparejada un matiz negativo de la codicia y el engaño¹⁶². Es natural el sentimiento popular de buscar a los culpables de la crisis en el umbral del siglo XVII en los banqueros genoveses de los que dependía la financiación del estado. Todos los esfuerzos para liberarse de ellos por parte de Felipe II terminaron en fracaso y, después de la bancarrota de 1596, el rey se vio obligado a rectificar el Medio General en 1598 que dejó definitivamente el control económico en manos genovesas¹⁶³. Hay que admitir que Góngora no es un crítico vehemente contra los ligurinos, ya que hallamos sólo dos casos en que se burla de ellos, uno posterior al *Polifemo*¹⁶⁴, pero podemos decir que la especificación del origen del mercader refuerza la impresión de que el mar queda conectado con el mundo exterior donde viven los contemporáneos del poeta.

A manera de coda, no será muy atrevido suponer que Góngora escogió el arco y la aljaba entre todos los regalos que enumeró el napolitano convirtiéndolos en objetos con valor llegados de Oriente, el mundo fuera de la isla. Detrás de la selección podemos

¹⁶¹ Stigliani atribuye la zampoña al artífice: «Canora sì, che non più mia, ma pare / D' Alcimedonte, o mastri altri soprani.» (oct. 40. vv. 5-6). Por otra parte, encontramos su nombre como autor de un cuenco en que se sirvió leche al joven peregrino en un verso de la *Soledad* primera: «del viejo Alcimedón invención rara.» (v. 152).

¹⁶² Véanse los ejemplos citados en Herrero García [1966], pp. 352-372. Por otra parte, la ciudad también gozaba de la fama de una ciudad bella y rica.

¹⁶³ Para la historia de los conflictos entre los banqueros y Felipe II, véase Cavillac [1994], pp. 201-230.

¹⁶⁴ Se tratan del romance burlesco, «Cuando la rosada Aurora» (*OC*, n° 152 [1603]): «remedio contra extranjeros / que el oro fino español / traducen en ginovés / para pasallo mejor» (vv. 29-32); y la égloga piscatoría (*OC*, n° 293, «Perdona al remo, Lícidas, perdona» [1615]): «si ligurina dio marinería / a España en uno y otro alado pino, / interés ligurino / su rubia sangre [de América] hoy día / su medula chupando está, luciente» (vv. 35-39). Por otra parte, en la obra gongorina hay ejemplos de la imagen positiva de la ciudad.

ver la intención de destacar el contraste que se halla entre Polifemo, que ofrece regalos de lujo llegados de fuera, y Acis, quien sirve cosechas humildes de su huerta. Hasta aquí parece que el bello garzón pertenece al mundo bucólico que definió Herrera a través de sus ofrendas sencillas y rústicas que terminan conquistando el amor de Galatea.

II. 2. 2. 2. El amor más allá de la égloga

A pesar de todo, en la figura de Acis se observan muchos rasgos que no caben en el género bucólico. Pueden destacarse dos características que, a la vez, tienen su contrario en la figura de Polifemo: el silencio frente al canto o ruido y el amor correspondido frente al desdeñado. Estas cualidades se pueden atribuir a la poesía pastoril y nos recuerdan la parodia que había escrito Góngora sobre el género.

En primer lugar, es de gran importancia el hecho de que predomine el silencio en toda la secuencia, que Robert Jammes llama «una escena muda», como recientemente Jesús Ponce Cárdenas demostró indicando que el erotismo del poema nace de la combinación de la revelación y el silencio¹⁶⁵. Los dos amantes no pronuncian ninguna palabra y, sobre todo, el silencio de Acis se aleja mucho de la imagen de los pastores bucólicos, quienes están destinados a cantar sobre los amores desdichados como su razón de ser. El contraste se hace claro en comparación con la figura de Polifemo, quien, como un personaje que ha vivido toda la tradición bucólica, canta su lamento amoroso. El silencio tiene fuerte relación con el enamoramiento, porque lo que enamoró a Galatea es la cortesía silenciosa que distingue al desconocido de otros pretendientes:

No al cíclope atribuye, no, la ofrenda;
no a sátiro lascivo, ni a otro feo
morador de las selvas, cuya rienda
el sueño aflija que aflojó el deseo.

(vv. 233-236)

Como se describe en la continuación de la estrofa y en la siguiente, en este momento Amor decide enamorar a Galatea. Luego, en la estrofa 33, donde la ninfa mira al joven fingiendo sueño, se halla la expresión del «mentido / silencio retórico» (vv. 259-260). El silencio se llama «retórico» porque, como se trata del arte de convicción según la definición aristotélica, convenció en silencio a la tímida ninfa de que se acercara al joven en sueño fingido o «mentido». No fue el canto del cíclope ni el ruego del ronco Glauco, sino el silencio el que consiguió que la ninfa lo escuchase.

¹⁶⁵ Jammes [1987], p. 457, y Jesús Ponce [2010b], donde el autor analiza la función de la elipsis o el silencio a base del arte oratoria.

Quiero también detenerme en la descripción del sueño como una imagen dibujada en la «fantasía» o la «imaginación» de Galatea. La breve expresión en los versos 251-252 de la estrofa 32, donde la ninfa todavía no ha visto a Acis, se amplía en la octava 34:

ni lo ha visto, si bien pincel süave
lo ha bosquejado ya en su fantasía.
[...]
A pesar luego de las ramas, viendo
colorido el bosquejo que ya había
en su imaginación Cupido hecho
con el pincel que le clavó su pecho

(vv. 251-252 y 269-272)

Así sabemos que el «pincel suave» del verso 251 no es otro que la flecha de Amor. Dice que el bosquejo del joven que Cupido dibujó en la imaginación ahora, cuando lo ve en persona, se queda coloreado. Como han señalado los comentaristas y estudiosos, el motivo de la imagen de la amada dibujada por Amor en la mente viene de los poetas del *dolce stil novo* y en la literatura española aparece en el famoso soneto v de Garcilaso, donde el poeta dice: «Escrito está en mi alma vuestro gesto»¹⁶⁶. Con estas fuentes podemos entender que la idea del amor aquí presentada tiene origen en la esencia del petrarquismo que recuerda la poesía juvenil de don Luis. Además, si examinamos la teoría cognoscitiva de la época, en la que la «fantasía» o la «imaginación» jugaban un papel imprescindible, veremos que esta secuencia tiene un significado más concreto y positivo de lo que se pudiera imaginar por los dos términos.

Para entender la teoría, citamos a Robert Klein, quien la resume de la manera siguiente:

Una tradición arraigada, proveniente de Aristóteles y que dominó hasta el siglo XVII, consideraba a la imaginación como la facultad del conocimiento insertada entre la sensibilidad y el intelecto. Formaba parte de los «sentidos internos», grupo o, mejor, serie de funciones que comienzan con el sentido común y desembocan en la memoria, si

¹⁶⁶ Véase, como una recapitulación, p. 287 de Góngora [2010]. Para añadir, Agamben [1995], pp. 127-128, cita como el primer ejemplo del tópico un poema de Giacomo de Lentini, un poeta de la escuela siciliana del siglo XIII. Entre los poetas del *dolce stil novo*, Klein [1982], p. 49, indica las obras de Guido Cavalcanti (*Rime*, xxxii, «Quando di morte mi convien trar vita», vv. 15-17: «Amor, che nasce di simil piacere, / dentro lo cor si posa / formando di disio nova persona;»); Cino da Pistoia (*Poesie*, xxxv, «Bene é fote cosa il dolce sguardo», vv. 9-11: «Formasi dentro in forma ed in sembianza / di quella donna per la qual ei pone / lo spirito d'amore in soverchianza.») y Dante (*Rime*, vii, «La dispietata mente, che pur mira», vv. 20-22: «E certo la sua doglia più m'incende, / cuan'i' mi ponso ben, donna, che viu / per man d'Amor là entro pinta sete:»; xiii, «Volgete li occhi a veder mi tiene»; xxiv «Voi, donne, che pietoso atto mostrate»; y xx, «E m'incresce di me sì duramente», vv. 43-45: «L'immagine di questa donna siede / su en la mente ancora, / là 've la pose quei che fu sua guida»). He modificado el número para indicar las obras siguiendo las ediciones modernas.

seguimos el orden de transformaciones internas de las imágenes, o en el juicio, si seguimos el orden de abstracción creciente¹⁶⁷.

Según Aristóteles, las sensaciones recibidas a través de los sentidos pasan por el filtro del sentido común, que unifica informaciones sobre un objeto procedente de varios sentidos. La facultad de la fantasía se distingue de los sentidos por su capacidad de producir la imagen (*fantasma*) incluso en ausencia de la cosa percibida. Con las imágenes de la fantasía los hombres pueden juzgar, razonar y memorizar. Las imágenes son imprescindibles en todas las actividades intelectuales humanas, por eso Aristóteles afirma que «De ahí también que cuando se contempla intelectualmente, se contempla a la vez y necesariamente alguna imagen: es que las imágenes son como sensaciones sólo que sin materia»¹⁶⁸. Por otra parte, tenemos la famosa comparación a mano del mismo filósofo, quien equipara el proceso mental con la marca del sello en cera. Ésta tuvo que favorecer la formación de la metáfora poética:

En relación con todos los sentidos en general ha de entenderse que sentido es la facultad capaz de recibir las formas sensibles sin la materia al modo en que la cera recibe la marca del anillo sin el hierro ni el oro: y es que recibe la marca de oro o de bronce pero no en tanto que es de oro o de bronce. A su vez y de materia similar, el sentido sufre también el influjo de cualquier realidad individual que tenga color, sabor o sonido, pero no en tanto que se trata de una realidad individual, sino en tanto que es de tal cualidad y en cuanto a su forma¹⁶⁹.

De la misma manera que el intelecto o la memoria, los poetas se enamoran de la imagen pintada o, con más fidelidad al símil aristotélico, de la imagen esculpida de la dama en la fantasía o en el corazón. Es cierto que las palabras «fantasía» e «imaginación» tienen cierta ambigüedad ya que pueden significar las imágenes figuradas en la mente, como interpretó Pellicer¹⁷⁰. Pero me parece claro que Góngora, autor también de un soneto en torno al sueño representado en la «varia imaginación»¹⁷¹, se refiere a esta facultad

¹⁶⁷ Klein [1982], p. 60. Véase también Garin [1988] para la evolución de la teoría en los siglos XV y XVI. En *Acerca del alma*, Aristóteles [1978] define la fantasía de la manera siguiente: «la imaginación será un movimiento producido por la sensación en acto. Y como la vista es el sentido por excelencia, la palabra «imaginación» (*phantasia*) deriva de la palabra «luz» (*pháos*) puesto que no es posible ver sin luz. Y precisamente porque las imágenes perduran y son semejantes a las sensaciones, los animales realizan multitud de conductas gracias a ellas, uno animales –por ejemplo, las bestias– porque carecen de intelecto y otros –por ejemplo, los hombres– porque el intelecto se les nubla a veces tanto en la enfermedad como en el sueño.» (429a, p. 229).

¹⁶⁸ Aristóteles [1978], 432a, p. 242.

¹⁶⁹ Aristóteles [1978], 424a, p. 211.

¹⁷⁰ Pellicer dice que «es la fantasía una imagen de las cosas que asisten en el ánimo». Mientras tanto, parece que Salcedo Coronel se refiere a la facultad mental, aunque queda alguna ambigüedad: «que comúnmente significa una ficción que concibe el entendimiento, incierta casi siempre, por faltar el objeto verdadero» (ambos citados en p. 279 del comentario de Jesús Ponce Cárdenas en Góngora [2010]).

¹⁷¹ Vamos a citar el soneto entero (*OC*, nº 43 [1584]) para encontrar la teoría cognoscitiva que aparece

mental. Por eso me gustaría parafrasear el pasaje de esta manera: Cupido dibuja la cara de Acis en el lienzo de la fantasía sin que ella lo haya visto o, repitiendo la expresión aristotélica, en ausencia del objeto, por lo cual el dibujo no deja de ser un bosquejo en espera de su presencia; más tarde, cuando lo ve en persona, el bosquejo queda coloreado con la sensación venida del objeto presente. Estamos ante una combinación de dos tópicos del enamoramiento, es decir, la imagen de la dama amada y la flecha de Cupido ya que, si Galatea se enamoró sin ver al garzón, su imagen ha tenido que entrar por otra vía distinta de la vista que será la flecha clavada en el pecho que se relaciona con el

concentrada en unos términos:

Varia imaginación, que en mil intentos,
a pesar, gastas, de tu triste dueño,
la dulce munición del blando sueño,
alimentando vanos pensamientos,

pues traes los espíritus atentos
solo a representarme el grave ceño
del rostro dulcemente zahareño,
gloriosa suspensión de mis tormentos:

el sueño, autor de representaciones,
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de vulto bello.

Síguelo; mostraráte el rostro amado
y engañarán un rato tus pasiones
dos bienes, que serán dormir y vello.

En la teoría cognoscitiva citada, el «espíritu» es vehículo del «fantasma» o una capa sutil que la envuelve (véase Klein [1982], pp. 29-59). El sueño es la actividad de la fantasía por excelencia. El filósofo lo define en *Acerca del sueño* como cierta especie de fantasmas que aparecen cuando uno duerme, ya que los movimientos producidos por la sensación permanecen en los órganos de los sentidos aún cuando los objetos son ausentes. Y cuando los sentidos están suspendidos por el sueño, estos movimientos muy pequeños se perciben. Es Marcilio Ficino, traductor de *De insomnis* de Sinesio de Cirene, quien desarrolló el pensamiento en torno al sueño y su contribución a la visión divina. En el capítulo II del libro XIII de la *Teología Platónica* el florentino argumenta:

Talibus insomniis hominis illi solent illud qui voluptuosae vitae dediti ad ea quae movent sensum vehementer afficiuntur, et phantasiam ad haec vel tanquam bona adsciscenda vel tanquam mala reiicienda affigunt acerrime. Quo fit ut eorum reliquiae phantasiam turbent in somnis. [...] In iis quoque propter vini calorem, incitata virtute genitalis seminis expultrice, moventur imagines amatae personae quas servat phantasia, unde cogitatur emplexus.

(The people who are deluded by such dreams are usually those who are devoted to the life of pleasure and vehemently attracted to the things that move the sense, and who sharply focus the phantasy on these either as goods to be acquired or as evils to be rejected. Hence it is that the vestiges of such things disturb their phantasy in dreams. [...] In these men too, because of the heat of wine and the stimulation of the power to ejaculate generative seed, images of the person they love are set into motion and preserved by the phantasy and they think, accordingly, of sexual intercourse (Ficino [2004], pp. 152-153).

Los elementos son comunes: la imaginación turbada o «varia» produce un falso sueño para su dueño enamorado. La diferencia, no pequeña, reside en la reacción del poeta, quien busca consolación en la falsa imagen en el sueño.

pincel.

Hemos llegado a las últimas cuatro octavas del episodio (oct. 39-42), donde aparece el amor unido con el erotismo, lo que raramente se puede hallar en el género bucólico. En la segunda mitad de la octava 39 y la siguiente el narrador nos presenta la naturaleza que forma el marco de la escena amorosa: una roca hacía un dosel, verdes sarmientos formaban la cortina, hierbas la alfombra y en las ramas del mirto cantaban dos palomas como si fueron «trompas de Amor» (v. 320). El motivo de toda la naturaleza bendiciendo a los amantes con todos sus componentes está en la misma serie que hemos visto en el apartado sobre el romance de Angélica y Medoro.

Pero Góngora quiere ir más lejos, a través de la afirmación del deseo sin ninguna burla ni vulgarismo. Como indica Colin Smith, «The love of Acis and Galathea has an animal quality which would have profoundly shocked any readers resurrected from Garcilaso's day»¹⁷². El canto de palomas, en la octava 41, «al joven solicita» (v. 321), pero Galatea lo esquiva con suavidad. En la siguiente octava, al final Acis se atreve a besarla y, entonces, las brisas esparcen flores sobre ellos:

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa, carmesíes.
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,
negras violas, blancos alhelíes,
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis ya, y de Galatea.

(vv. 329-336)

Por mucho que fuera el impacto que sintiesen los lectores de la época, la expresión sensual del amor no carece de fuentes. La naturaleza que celebra a los amantes, el deseo del novio ante la timidez de la novia y el cumplimiento del amor: estos motivos que se encuentran en estas cuatro estrofas, como con razón Jesús Ponce identifica, pertenecen a la tradición del epitalamio o canto de boda. Con más precisión, son los componentes de una parte especial del epitalamio, que se conoce como el *kateunastikòs lógos* o «discurso del lecho nupcial». Para su definición, escuchemos a Menandro el Rétor, un maestro de la retórica del siglo III, quien abre una sección dedicada a él de esta manera:

El discurso del lecho nupcial es muy conciso, ya que toca los puntos fundamentales; y fundamentales son los imprescindibles; e imprescindibles, cuantos son adecuados al

¹⁷² Smith [1965], p. 235.

tálamo, a la unión del novio, a las alcobas, a Amores e Himeneos y a la ceremonia de la boda. Así, los poetas desarrollan los poemas de esta clase mediante la exhortación e incitación a retirarse al tálamo¹⁷³.

El autor tomó como modelo a los poetas latinos (Catulo, Estacio y Claudiano), quienes invocaban a los dioses, describían el tálamo e incitaban a los novios a la unión sexual, exhortando al novio a que se enfrentase valiente y viril con la empresa y aconsejando a la novia para que no temiera¹⁷⁴. En consecuencia, el tono tenía tendencia a resultar erótico y a veces jocoso, aunque al fin se ha convertido en un tópico. Por esta razón no es extraño que Giulio Cesare Scaligero incluya un capítulo dedicado al género en su obra *Poetices libri septem* (lib. III, cap. CI), donde se enumeran los seis elementos que debe contener un epitalamio. Naturalmente, en ellos figuran «los juegos lascivos», que consisten en el miedo de la novia, la victoria en la batalla de amor y el placer esperado¹⁷⁵.

El epitalamio en su sentido más amplio tiene una historia prolija, ya que se practicaba entre los griegos de manera folclórica, como se observa en las obras de Safo. Por otro lado, en las obras de Homero y Teócrito (o Pseudo-Teócrito) podemos hallar cantos para las bodas de dioses. Más tarde, los poetas latinos escribieron obras en ocasión de las bodas de sus amigos o mecenas y la fórmula que se ha convertido en un tópico renació en el siglo XV italiano gracias a los humanistas y los poetas italianos (Pontano en su obra latina y Bernardo y Torquato Tasso en la lengua vulgar) antes de llegar a la Península Ibérica¹⁷⁶. No será muy atrevido suponer que en la literatura española el primer poema que pertenece al género es un fragmento de la *Égloga* II de Garcilaso (vv. 1401-1418), donde el pastor Nemoroso describe la boda de don Fernando con doña María para contar uno de los episodios que han enriquecido la historia de la

¹⁷³ Menandro [1996], p. 205. Para la teoría sobre el epitalamio de los rétores, véanse Tufte [1979], pp. 127-135 y Russell [1979].

¹⁷⁴ Para el tema, véase Serrano Cueto [2003]. Los poetas latinos escribieron cantos para las bodas de sus amigos y mecenas, como en el caso del poema 61 de Catulo (el 62 no especifica la ocasión), «Epitalamio en honor de Estela y Violentila», (Silvas, I, 2) de Estacio, «Epitalamio en honor de Honorio y María» (Poemas, 9-14) y «Epitalamio» (Poemas menores, 25) de Claudiano, que llegaron a ser objeto de la imitación de los poetas posteriores.

¹⁷⁵ Escalígero [1561], p. 150: «Quarti lasciuia lususque est totius, alterutrum aut utrumque blande appellando: modestius virgine, haud modestissime tamen obiiciendo quaedam, puta praelii futuri metum, victoriam e lacrymis risum e spe laetitiam certem». Otros cinco elementos son 1) las virtudes de los novios; 2) la alabanza de los dos; 3) los bienes materiales; 5) la futura descendencia; 6) la exhortación al lecho: a los invitados a dormir y a los novios a mantenerse despiertos.

¹⁷⁶ Para la historia del género, véanse Ponce Cárdenas [2007], especialmente los capítulos I y II (pp. 31-116), Ponce Cárdenas [2010a] y Tanabe [2011]. La obra de Homero (un fragmento de la *Ilíada*, XVIII, vv), el Idilio XVIII o «Epitalamio de Helena» de Teócrito y el poema 64 de Catulo tratan de las bodas de personajes mitológicos. Mientras tanto, existía una tradición popular de componer y cantar cantos nupciales, como podemos observar en las obras de Safo, quien los escribió para las doncellas que conocía (los fragmentos 27, 30 y 103-117a).

casa de Alba. En sentido riguroso no se trata de un epitalamio, ya que el pastor no lo recitó en la ceremonia, pero por lo menos en él podemos hallar varios tópicos que habían utilizado los poetas anteriores. Después del poeta toledano, varios españoles y portugueses escribieron cantos para eternizar las bodas de, en la gran mayoría de casos, los grandes nobles¹⁷⁷.

A pesar de los no pocos ejemplos que tenemos a nuestra disposición, en ninguna de las obras castellanas encontramos el *kateunastikòs lógos*. La ausencia del motivo en la poesía castellana se puede entender, por una parte, a través del tono que los poetas quisieran evitar al dedicar sus obras a los mecenas. Otra causa posible, creo, es la fuerte vinculación entre el epitalamio y el género bucólico, que en España había perdido la jocosidad antigua. De hecho, todas las obras citadas en la nota tienen alguna relación con el género, salvo la canción de Juan Rufo y la obra de Rey de Artieda. La relación entre dos géneros, que empezó con el *Idilio* XVIII de Teócrito, aparece reforzada en la literatura española a través del uso del campo pastoril como escena de la poesía de circunstancias¹⁷⁸. Por un lado, tenemos los fragmentos cantados por los personajes frecuentes del género (ninfas, aldeanos o pastores) y por el otro, hay poemas cuya escena está situada en el campo pastoril, donde salen los cortesanos disfrazados de pastores¹⁷⁹. Nos da la impresión de que a los poetas españoles les parecía inconcebible

¹⁷⁷ Analicé en mi artículo [2011] las obras que pertenecen al género. Entre ellas, el *Epitalamio pastoral* de Sá de Miranda (hacia 1545), cuyo texto reproduce Ponce [2007], pp. 339-355, y que no es escrito para alguna ocasión concreta, sino para una boda inventada de novios aldeanos. Lo mismo ocurre con un poema cantado en el libro cuarto de la *Diana enamorada* de Gil Polo (1564). Las «Algunas octavas a la pastoral hechas recitar en unos desposorios de un hermano suyo» de Francisco de Aldana (¿1565?) son un canto cómico y familiar, pronunciado por el poeta disfrazado de pastor bobo. Más tarde, Juan Rufo escribió en 1584 la «Canción al duque de Pastrana sobre su casamiento». Hallamos tres cantos de boda en *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* de Andrés Rey de Artieda (1605), dedicados respectivamente al duque de Alburquerque, al marqués de La Bañeza y al marqués de Cuéllar. En 1608 Lupercio Leonardo de Argensola compuso el «Epitalamio a doña María Clemente y Enríquez, que casó con don Juan de Villalpando...», donde el novio se disfraza de pastor y la novia de ninfa seguidora de Diana que, antes desdeñaba el amor y ahora está enamorada del novio. Lope de Vega tampoco pierde ocasión para versificar ceremonias en «Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia» (1599) en ocasión de la doble boda del rey Felipe III con Margarita de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto; y «En las bodas de don Fernando Jacinto de Toledo, duque de Huéscar, y doña Antonia Enríquez, marquesa de Villanueva» (1612), además de dos sonetos («Al casamiento del duque de Saboya y doña Catalina de Austria, infanta de España» (1585) y «Al casamiento de Filipo tercero y Margarita de Austria nuestra señora»). Por el último, en el auto intercalado en *El peregrino en su patria* bajo el título de «Bodas entre el Alma y el Amor Divino» también se observan varios tópicos del género. Se puede suponer que en España los epitalamios dedicados a los nobles empezaron a componerse en la década de 1580 y luego se puso de moda alrededor de 1600.

¹⁷⁸ Para la relación de la égloga y la poesía de circunstancias, véase Inmaculada Osuna [2002]. Por lo que respecta a la relación de los dos géneros en la literatura italiana y española, véase Ponce Cárdenas [2010], pp. 117-132. La literatura neolatina tampoco carece de epitalamios en el ámbito bucólico. Véase Grant [1965], pp. 294-305.

¹⁷⁹ Al primer grupo pertenecen el fragmento de la *Égloga* II de Garcilaso, el canto coral en el

el erotismo en el campo.

Por esta razón tenemos que buscar al heredero del «discurso del lecho nupcial» en Italia. La figura más importante es la de Pontano, quien escribió varios epitalamios con ocasión de las bodas de sus hijas, además de la «Pompa septima» de *Lepidimia* (1496), una obra pastoril. En ellos encontramos varios motivos eróticos basados en la tradición. Los poetas italianos siguieron su modelo al escribir cantos nupciales en honor de sus mecenas, sin miedo al tema erótico.

Podemos decir que el primer poeta que lo versificó en español fue Góngora, porque, como hemos anticipado en el capítulo anterior, la canción «¿Qué de invidiosos montes levantados» (*OC*, nº 119 [1600]) tiene elementos que pertenecen a la tradición del «discurso del lecho nupcial»: la descripción de la pareja en el lecho y la bendición de los dioses, además de la sensualidad que predomina en la obra. Es cierto que no se trata de un canto presentado en las bodas, pero se hereda con claridad la afirmación del deseo que en la época se permitía solamente bajo la condición del matrimonio (recordemos que el sujeto poético va imaginando el lecho de un matrimonio noble).

El romance de Angélica y Medoro, «En un pastoral albergue» (*OC*, nº 132 [1602]), muestra más similitud con la escena amorosa de Galatea y Acis, porque debido al carácter narrativo se hallan tanto la descripción del enamoramiento de la princesa como el casamiento. El enamoramiento se realiza en silencio, cuando la bella ve la cara del galán limpiándole la sangre: «Límpiale el rostro, y la mano / siente al Amor que se esconde / tras las rosas» (vv. 21-22). La piedad que nace en ella se compara con el veneno de los escorpiones, mientras que el primer amor en la ninfa es el veneno de una serpiente escondida en la maraña. En cuanto al casamiento, se evita la descripción de la pareja en el lecho y el poeta se limita a decir que Angélica dio a Medoro «su beldad y un reino en dote» (v. 78), aunque sí se hallan la naturaleza que forma el nido del amor y la presencia de los cupidillos.

Si el romance, como hemos visto en el capítulo anterior, expone el esquema en el que el amor se contrapone ante el furor de Orlando y para el primero se emplean los tópicos del epitalamio, podremos encontrar el mismo esquema en el *Polifemo*. El tálamo se traslada de la pequeña choza de un pastor al terreno siciliano alrededor de una fuente y en ocasiones se extiende a casi toda la isla.

La importancia de la sensualidad que se origina en la tradición del epitalamio

Epitalamio pastoril de Sá de Miranda y los poemas intercalados en *Diana enamorada* y *El peregrino en su patria*. Al segundo pertenecen dos poemas de Rey de Artieda y las obras de Argensola y de Lope.

reside en el hecho de que separa del género bucólico la escena amorosa del *Polifemo*. A diferencia de las lamentaciones con que los pastores idealizados cantan el amor desdeñado o la muerte de la amada, el amor de Acis y Galatea es correspondido mutuamente sin necesidad del uso de palabras y culmina en la descripción erótica del tálamo, no frecuente en el género bucólico español.

De aquí podremos entender la complejidad de la idea de la pastoril en la poesía gongorina. En el mundo del poeta cordobés la pastoril muestra dos caras: la primera aparece bajo el signo de los pastores lamentándose por el amor impotente; y la segunda viene acompañada de la inocencia y el amor indiferente al mundo ajeno. La primera la ha practicado el poeta desde la etapa juvenil, como hemos visto en el capítulo I, mientras que la segunda debe de ser un descubrimiento relativamente nuevo, que probablemente ocurrió alrededor de 1600. Podemos observar que en la figura del gigante está concentrada la primera y en la de Acis se cristaliza la segunda. Primero, los regalos de Acis ponen en relieve el ideal de la inocencia, con la que hacen contraste el arco y la aljaba como símbolos del lujo. Por otra parte, la revisión de la historia del epitalamio nos revela el contraste en cuanto al tema del amor.

A través de esta observación podemos confirmar la hipótesis sobre el mar que presentamos al principio de este capítulo: que Polifemo pertenece al mar frente a Galatea y Acis, quienes tienen más vinculación con la tierra, a pesar de sus orígenes. Hemos visto que los lujosos regalos del cíclope se han traído en una nave genovesa y que entre los pretendientes de la ninfa se alude con especial atención a los dioses marinos, quienes tienen las joyas acuáticas y comparten con Polifemo la pasión vana hacia la bella. El mar acompaña la idea de la pastoril como su sombra, que le forma el marco y a veces la amenaza.

II. 3. Recapitulación

Después del examen de varios temas a lo largo del capítulo, podremos resumir las ideas opuestas que se hallan a lo largo de la obra:

Polifemo	Acis
mar	campo
lujo	sencillez
palabras	silencio
desdén	amor

La historia del tema polifémico revela la figura original del cíclope, quien se consideraba como un personaje rudo y vulgar que merece el desdén de la persona amada. Desde el principio, su figura ha sido arraigada fuertemente con el género bucólico. De aquí podemos obtener unas observaciones relacionadas con el género no por casualidad. Primero, es extraño que un conocedor de la literatura como Góngora se identificara con un personaje tan despreciado, por lo tanto, la lectura a través de la «clave bucólica» no tendrá mucha precisión. En segundo lugar, teniendo en cuenta la mirada crítica del poeta hacia el género, que había mostrado don Luis en sus obras paródicas desde su época juvenil, podemos suponer el mismo esquema burlesco en la *Fábula* para relativizar las convenciones literarias de la pastoril, a través de la representación de la figura original frente a la imagen idealizada en la égloga moderna.

La figura de Polifemo, en comparación con la del autor, aparece como un mal imitador de este, quien se estima un poeta renovador de la poesía más allá de los géneros, mientras que el cíclope canta únicamente en clave bucólica y ni siquiera sabe hacerlo bien. En cambio, en comparación con Acis, se muestra como un representante de la idea de la pastoril que criticaba don Luis mientras que el hijo de Simetis encarna otra idea de la misma en la que el campo pastoril es un reino de Amor inocente e indiferente a la fortuna del mundo exterior. Al versificar el ideal del amor, Góngora introduce los elementos que no caben en la tradición bucólica, que son el silencio, el amor correspondido y la expresión sensual suya utilizando otra tradición del epitalamio.

Si es cierto que el *Polifemo* declara el fin del mundo pastoril, no es solamente porque en su fábula se cuenta la destrucción del *locus amoenus* de Galatea y Acis, sino porque pone en cuestión el canon del género a través del retorno al Polifemo clásico y, además, introduce un ideal harto diferente para superar el ideal pastoril.

En todos los aspectos, el mar tiene una función fundamental en el poema. El campo de cristal rodea la coloreada isla, donde «arde la juventud», como un marco monótono y frío. Los moradores del mar se enamoran de Galatea en vano. El mar es también el camino al mundo exterior desde donde entran los tesoros marinos y el lujo asiático. En todas sus connotaciones, podríamos decir, el mar es Polifemo, quien, desdeñado y humilde, nunca conseguirá la cosa más querida a la que sigue como su sombra.

III
EL MAR EN LAS SOLEDADES

Hemos llegado a la obra mayor de Góngora, en la que todos los conceptos posibles forman un laberinto poético. No es excepción el caso de las imágenes del mar, ya que las tradiciones literarias acerca del campo de cristal que hemos considerado previamente vuelven a aparecer en la gran silva tejiendo cadenas o, mejor dicho, complejas redes de imágenes.

La presencia del mar en las *Soledades* es inmensa, incluso más que en el *Polifemo*, ya que no sólo la obra comienza con la escena de la playa, a donde el joven protagonista naufrago llega en una tabla, sino que también la segunda parte se desarrolla principalmente en regiones cerca del mar. Pese a ello, los estudios sobre el mar en las *Soledades* han sido parciales, por cuanto, por una parte, unos tratan la historia de las navegaciones que se halla en la primera *Soledad* y, por otra, varios analizan la segunda parte con un enfoque filológico acerca de la tradición piscatoria¹⁸⁰. La dificultad principal para la búsqueda de la unidad reside en, a mi parecer, la diferencia que existe entre las dos partes de la obra a propósito de la función del mar. Da la impresión de que en la primera parte el mar ocupa la misma posición que en el *Polifemo*, es decir, el mundo exterior que rodea el campo ideal para hacer contraste con él, mientras que, entrando en la segunda, su ambiente marítimo como lugar de los acontecimientos hace más compleja la presencia y significado del mar, porque esto significa que el campo acuático deja de ser la frontera del escenario para conseguir un valor positivo del escenario mismo. En la gran silva aparecen varias funciones del mar, a veces separadas y otras veces mezcladas, y nos impiden saber a primera vista cuál es cada función y a qué apuntan finalmente. Este capítulo es un ensayo para entender la variada figura del mar en las *Soledades* desenredando las cadenas de imágenes heredadas de tradiciones literarias.

Para este fin hemos escogido cuatro fragmentos en estilo directo relacionados fuertemente con el mar: 1) el monólogo del serrano anciano acerca de la historia de las navegaciones (I, vv. 366-502); 2) el canto del peregrino al mar (II, vv. 116-171); 3) la pesca de dos de las hijas del anciano isleño (II, vv. 413-511) y 4) el canto amebeo de dos pescadores (II, vv. 542-611). En el primero se relatan y critican parcialmente las navegaciones; el segundo y el cuarto representan la cima del género piscatorio y, por

¹⁸⁰ A la bibliografía detallada de cada tema me referiré en los apartados siguientes. Quiero citar como casos más representativos de los primeros a Jammes [1987], pp. 504-507 y la introducción de Beverley a las *Soledades* de Góngora [1979], pp. 25-26, quienes ofrecen una lectura en un ámbito más amplio de la socioeconomía. Mientras tanto, sobre el segundo grupo destaca la única monografía sobre la *Soledad* II por parte de Callejo [1986] y el estudio sobre la historia de la piscatoria de Ravasini [2011].

último, en el tercero se halla la variación marítima de la figura de la bella cazadora. Por todo ello no reduzco el análisis a un estudio parcial, no solo para evitar la pérdida de enfoque ante la vasta *Soledad II*, sino también porque tengo la certeza de que los fragmentos representan dicho esquema de mejor manera. Como se observa, el primer pasaje, el «Discurso» sobre la historia de navegaciones, tiene un carácter distinto de los otros tres, porque, mientras que en los tres el problema es principalmente literario, girando en torno al juego de géneros y tópicos, el «Discurso» hace referencia al mundo contemporáneo del poeta. Hay que utilizar, por eso, un distinto método de estudio y tratarlo en un apartado distinto.

III. 1. El mar como marco de una historia amorosa

Antes de interpretar estos fragmentos, tenemos que recordar que ya en los primeros versos de la *Soledad I* el mar presenta su función básica, que es formar el marco de una fábula amorosa. En el principio del poema leemos:

náufrago y desdeñado, sobre ausente,
lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar, [...]

(I, vv. 9-11)

Junto con el mismo primer verso de la dedicatoria, «Pasos de un peregrino son errante», un lector intelectual de las primeras décadas del siglo XVII sería capaz de reconstruir una historia amorosa que había obligado al personaje a salir al mar debido a un amor imposible¹⁸¹. Como indica Antonio Vilanova, los primeros lectores como Juan de Jáuregui o Francisco Fernández de Córdoba detectaron la estructura novelesca que existía (o debería existir) al fondo del poema¹⁸². En el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, Jáuregui criticó la imperfección de la fábula, pero esto significa que se supuso que debería haber una. El Abad de Rute, en el *Examen del antídoto*, escrito en defensa de la obra gongorina frente a la crítica del sevillano, vio suficiente la información dada para reconocer la fábula arraigada en la tradición del tema de la soledad¹⁸³.

¹⁸¹ El estudio de Roses Lozano [2007a], que analiza principalmente el canto del peregrino en la *Soledad II*, relaciona los primeros versos con el canto para reconstruir el valor general de la obra en su totalidad.

¹⁸² Véase Vilanova [1989a y b]. Este importante artículo, además de citar a los primeros lectores de la obra, traza la historia del tema del «peregrino del amor» en los siglos XV-XVII italianos y españoles.

¹⁸³ Fernández de Córdoba dice: «Conforme a esto bien podrá i aun deberá intitularse Soledades, Poema, cuiu sujeto principal es un pobre mancebo náufrago ausente de su Patria, de sus deudos, de sus amigos, de lo que tiernamente amaba» (Fernández de Córdoba [1925], p. 403). La discusión entre los dos

El marco tiene su origen lejano en el género bucólico, si no en la novela bizantina. Como hemos visto en el capítulo I, los poetas griegos y latinos crearon el campo de la bucólica como el refugio en el que un amante desesperado busca consolación. Bajo la influencia de las novelas caballerescas y bizantinas¹⁸⁴, el mar también aparece vinculado a la función de refugio para alejarse del lugar del amor. La idea, que se observa en la *Historia de Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso (Valencia, 1552) se parece a la de la obra gongorina, aunque se trata de una pequeña parte intercalada en una novela de considerable extensión (el título volverá a aparecer al analizar el canto amebio de los pescadores de la segunda parte). En el capítulo II, los protagonistas llegan a la Isla Deleitosa, donde vive una princesa con sus damas y algunos pastores, que son en realidad nobles disfrazados. La isla ofrece a los personajes el sosiego alejado de los acontecimientos novelescos que los atormentan a lo largo de la obra. Por otra parte, hay que referirse a *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, publicada en 1604. Esta novela compleja, que se puede calificar como bizantina pero contiene varios elementos de otros géneros, se inicia con la llegada del protagonista, separado forzosamente de su amada, a la playa de Barcelona después de sufrir un naufragio. Podemos ver aquí la combinación del tema pastoril de la muerte y el del «peregrino de amor».

A pesar de la similitud, sobre todo la taxonomía del «peregrino» que tiene indiscutible valor en ambas obras, el hilo narrativo de cada una muestra gran diferencia. Frente a varias adversidades, a la manera costumbrista, que el «peregrino» de Lope va experimentando a lo largo de la obra, el «peregrino» de las *Soledades* se encuentra con los habitantes, que lo reciben con amabilidad, y con unos acontecimientos agradables. La imagen del mar como refugio que se halla en los dos versos y medio arriba citados desaparece cuando el joven protagonista desembarca para convertirse en la de la horrenda frontera del campo pastoril y no vuelve hasta la segunda parte, donde el mar tendrá complejas funciones, porque en los siguientes versos el peregrino, aunque sale al mar con intención de morir, agradece a la playa y a la tabla el haber salvado su vida. A diferencia de los versos anteriores, podemos decir que aquí la tierra se identifica con la salvación.

gira en torno, en realidad, a la justificación del título «Soledades» y su género, por eso el Abad de Rute insiste en la presencia de la fábula novelesca y su origen épico. Para la importancia de la definición del género de la silva véase Roses Lozano [1994], especialmente pp. 129-135.

¹⁸⁴ El capítulo II de *La novela pastoril española* de Avallé-Arce [1974] señala las apariciones de los elementos bucólicos intercalados en las novelas del siglo XVI, antes de la *Diana* de Montemayor (véanse especialmente pp. 42-46).

La playa abre el umbral hacia una utopía, si Góngora recogió el modelo del séptimo *Discurso* de Dion Crisóstomo, titulado «Euboico o el cazador», como indica Lida de Malkiel¹⁸⁵. Se trata de un relato didáctico, en el que el autor cuenta su experiencia (no tiene que ser real) de que, tras haber naufragado, un cazador lo invitó a su casa; en el camino le contó su historia; y, al llegar, el autor se quedó impresionado por la felicidad de la vida humilde pero autosuficiente que disfrutaba la familia. Si esa no es la fuente directa, Lara Garrido apunta que en la segunda mitad del siglo XVI italiano se escribieron varios tratados a imitación del *Discurso*, como *Il padre di famiglia* (1582) de Torquato Tasso para citar el ejemplo más célebre, donde se dan forma a las teorías aristotélicas de la comunidad natural, cuyo fundamento se halla en la familia dirigida por un prudente padre¹⁸⁶.

Si giramos la vista a los textos literarios, la metáfora del mar como fuente de sufrimientos humanos es tradicional y Góngora la había empleado desde su etapa temprana. En el soneto amoroso «No destrozada nave en roca dura» (*OC*, nº 42 [1584]) la nave naufragada se utiliza como metáfora del poeta pesaroso del amor por una ninfa bella y, lógicamente, el mar representa el dolor amoroso: «No destrozada nave en roca dura / tocó la playa más arrepentida» (vv. 1-2). Aún así, la imagen no dura más de dos versos y parece que carece de unidad con el contenido en sí, donde el yo poético declara que va a huir del prado, donde se encuentra la amada. En cambio, en el soneto del año siguiente, «Aunque a rocas de fe ligada vea» (*OC*, nº 53 [1585]), el poeta desarrolla la imagen del amor como mar peligroso a lo largo de catorce versos en imitación de Torquato Tasso¹⁸⁷. En los cuartetos se describe la apariencia serena y apacible del mar, insinuando lo contrario con la repetición de «aunque», para que en los tercetos el mar aparezca como «el mar de Amor» (v. 11), donde han perdido la vida muchos enamorados¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Lida de Malkiel [1975].

¹⁸⁶ Véase Lara Garrido [2003], especialmente pp. 9-16. Estamos ante otra investigación que busca el ideal fundamental de la gran silva, que, según el autor, consta de «la ideación de un contenido utópico comprometido con la “real cadena” del estamento nobiliario, o, más en concreto, con los ideales de esa parte del mismo identificable como nobleza señorial» (p. 26).

¹⁸⁷ Se trata del soneto «Ben veggio avvinta al lido arnata nave» (*Rime*, II, 4).

¹⁸⁸ Después, la metáfora del mar agitado se emplea para señalar la vida cortesana en el soneto «Oh marinero, tú que, cortesano» (*OC*, nº 195 [1609]), dedicado al duque de Feria. En el año siguiente, Góngora escribió otro soneto, «En tenebrosa noche, en mar agitado» (*OC*, nº 217 [1610]), para un certamen poético con el motivo de la beatificación de San Ignacio de Loyola celebrado en Sevilla en 1610. En esta obra, el mar se compara con la vida en general, llena de seducciones, de las que salvará San Ignacio como si fuera la estrella polar que guía a los marineros. Este uso de la metáfora tampoco carece de fuentes, ya que en el *Canzoniere* de Petrarca podemos hallar la comparación del mar agitado con la vida mal guiada de los deseos (véanse CLI y CCLXXII). Para otros ejemplos, véase el apartado dedicado al

En el romance burlesco «Noble desengaño» (*OC*, nº 48 [1584]) se observa una referencia a la costumbre clásica del exvoto que los marineros salvados ofrecían al templo, que aparece en Horacio y, por imitación, en Garcilaso¹⁸⁹:

por tan gran milagro
colgaré en tu templo
las graves cadenas
de mis graves yerros,
las fuertes coyundas
del yugo de acero
que con tu favor
sacudí del cuello.

Las húmidas velas
y los rotos remos
que escapé del mar
y ofrecí en el puerto
ya de tus paredes
serán ornamento,
gloria de tu nombre,
y de Amor descuento.

(vv. 5-20)

En un tono festivo el joven poeta enumera a lo largo de dieciséis versos los objetos relacionados con la esclavitud amorosa y con la técnica náutica¹⁹⁰.

Creo que tiene más importancia la imagen que se halla en el soneto cuatrilingüe «Las tablas del bajel despedazadas» (*OC*, nº 117 [1600]), escrito en español, latín, italiano y portugués, que se abre con el motivo de exvoto:

Las tablas del bajel despedazadas

tema en Manero Sorolla [1990], pp. 200-210.

¹⁸⁹ El exvoto que aparece en Horacio (*Odas*, I, 5) y Garcilaso (soneto VII) consiste en ropas, en lugar de tablas como se observa aquí.

¹⁹⁰ En las obras, llamaríamos, serias también aparece el motivo. Primero, en el romance «Según vuelan por el agua» (*OC*, nº 131 [1602]), el español salvado de los piratas africanos da gracias al marqués de Denia empezando:

«Oh puerto, templo del mar,
cuya húmida pared
antes faltará, que tablas
señas de naufragios den;

(vv. 49-52)

En la canción «En rocas de cristal serpiente breve» (*OC*, nº 223 [1610]), escrita en ocasión de la toma de Larache, se exalta la libertad que disfrutarán ahora los cristianos:

La libertad, al fin, que, salteada,
señas o de cautiva o despojada
dio un tiempo de Neptuno a las paredes,
hoy bálsamo espirantes cuelga ciento
faroles de oro al agradecimiento.

(vv. 64-68)

(signum naufragii pium et crudele),
del templo sacro con le rotte vele,
ficaraon nas paredes penduradas.
(vv. 1-4)

Luego se revela que se trata de un pastor enamorado, quien se convirtió en marinero debido a «questa canna, già selvaggia donna» (v. 13), pero ha decidido volver al oficio anterior. Estos versos son importantes porque señalan que el motivo del exvoto, que, en realidad, el poeta había utilizado en obras precedentes, le fue tan familiar que pudo hacer un juego literario sobre él. Es relevante la similitud con los primeros versos de la *Soledad* I:

Besa la arena, y de la rota nave
aquella parte poca
que lo expuso en la playa dio a la roca:
que aun se dejan las peñas
lisonjear de agradecidas señas.
(I, vv. 29-34)

El contraste de vida/tierra frente a muerte/mar queda más claro cuando el joven sube la cumbre de la sierra para ver el mar y el campo que la flanquean. Entonces, ya en el crepúsculo, descende a la vista de una luz de alguna cabaña que para él es un faro que señala el puerto más que la playa real donde desembarcó:

con pie ya más seguro
declina al vacilante
breve esplendor de mal distinta lumbre,
farol de una cabaña
que sobre el ferro está, en aquel incierto
golfo de sombras anunciando el puerto.
«Rayos – les dice – ya que no de Leda
trémulos hijos, sed de mi fortuna
término luminoso.» [...]
(I, vv. 56-64)

Como indica Robert Jammes, «el náufrago percibe este paisaje nocturno como una visión marítima» y para el peregrino el naufragio sigue hasta que se encuentra con alguien¹⁹¹. Se trata de un naufragio sobre todo psicológico o amoroso, del cual necesita con ansiedad una consolación, como aclara con sus palabras.

Ya en los primeros versos el mar muestra un atisbo de las complicadas funciones que se desarrollarán a lo largo de la obra. No quiero adelantar mucho, pero podemos exponer la mínima observación de que la imagen del refugio, que pertenece a la

¹⁹¹ Comentario al verso 61 en Góngora [1994], p. 208.

tradición novelesca o narrativa, y el motivo del mar agitado, están asociados fuertemente con la imagen de la muerte. Bajo este signo el anciano contará la historia de las navegaciones.

III. 2. Las grandes navegaciones: acusaciones maravilladas

El «Discurso del político serrano» es un fragmento que demuestra de forma ejemplar la función del mar en la *Soledad* I. Se trata de un largo monólogo que ocupa 156 versos (I, vv. 366-502) de la primera parte, donde un anciano serrano, a quien conoce el joven protagonista en el camino, le cuenta la historia de las navegaciones desde los argonautas hasta la circunnavegación de Magallanes¹⁹². Hay que notar el tono de acusación que cubre todo el monólogo, en el que la codicia aparece como el motivo que estimula a los hombres a cruzar los océanos. Salvo los primeros versos, se halla poca referencia al mar en la primera parte, cuya mayor parte se desarrolla en el monte y la aldea. El «Discurso» es uno de los pocos ejemplos y el único que tiene una extensión considerable.

Podemos anticipar la conclusión afirmando que la posición que el mar ocupa en el «Discurso» es análoga a la del *Polifemo*, porque el océano forma el margen del mundo ideal de la tierra, aquello que el protagonista alabó el día anterior en un fragmento que empieza y termina «¡Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora» (I, vv. 94-95 y *passim*). Para este motivo, primero los personajes son trasladados a un tiempo concreto de la modernidad desde la intemporalidad del campo arcaico y, en segundo lugar, se contraponen la codicia, que, según el anciano, estimula a los navegantes, a la inocencia y el desinterés de los serranos y aldeanos. Los dos contrastes son similares a los del *Polifemo*, sobre todo en el episodio del arco y la aljaba, aunque en el «Discurso» se exponen de forma más directa.

En este sentido, el mar en la *Soledad* I no muestra tanta complejidad como en la segunda. No obstante, quiero dedicar un apartado al fragmento por la importancia de su contenido, que, a mi parecer, es una de las pocas expresiones de la postura intelectual del poeta ante el mundo. Digo la intelectual porque podemos encontrar en el pasaje no solo la postura política de don Luis, como algunos investigadores han demostrado, sino una actividad intelectual arraigada en su mundo cercano que consigue expresarse solo en una creación poética. El «Discurso» tiene un lugar especial para este objetivo por la

¹⁹² En Tanabe [2013] analicé el mismo pasaje, con un enfoque específico en la relación de la ideología con la creación poética.

cantidad de las referencias a los acontecimientos reales. Este apartado es largo y me detendré en algunos asuntos que tal vez parezcan poco relacionados con la obra, porque es el resultado de un ensayo de reconstrucción de la figura de don Luis en su contexto no solo literario, sino socioeconómico, a diferencia de la otra parte del estudio.

El punto de partida de este ensayo ha sido el aspecto en el que muchos de los comentaristas contemporáneos de la obra y los investigadores han discutido sobre el «Discurso». Lo podemos llamar político o ideológico, porque la acusación a las grandes navegaciones se ha interpretado como una crítica a la política nacional de la conquista y la colonización de América.

Entre los comentaristas contemporáneos del poeta, Salcedo Coronel fue quien se escandalizó por la acusación del serrano y dijo en sus comentarios de 1636:

no dejaré de culpar a don Luis, pues atribuye a la codicia, y no a una ambición prudente la dilación de la Monarquía Española. ¡O España! cuánto menos debes a tus naturales, que a los extranjeros, pues aquéllos aunque envidiosos, confiesan tu grandeza, y éstos maliciosamente deslucen tus victorias. ¿Qué mucho, pues, nos llamasen bárbaros, si nuestro estudio mayor es la propia ignominia¹⁹³?

El comentarista expresa su preocupación por la reputación de la patria, atacada por los autores extranjeros que cuestionaron la legitimidad de la conquista inventando a veces la llamada «leyenda negra». Por eso el comentarista habla de «la ciega vanidad de tantos Autores como han procurado obscurecer, o envidiosos, o ignorantes su mayor gloria» y se lamenta de que el «Discurso» pueda ayudar a su difusión¹⁹⁴.

Por otra parte, parece que Pellicer, quien escribió comentarios un poco antes de Salcedo en 1630, también fue consciente de la crítica por parte de los extranjeros. Su solución consiste en evitar la referencia directa y atribuir a la divina providencia el motor del descubrimiento. Dice, después de contar con prolijidad la historia de la primera navegación de Colón, que:

Según lo cual estando este descubrimiento dedicado por la divina providencia, ¿por qué nos ladran los herejes, diciendo no poseer justamente los Reyes de España las Indias? habiéndoselas Dios adjudicado por el celo de la Religión por sus grandes virtudes, por la obediencia que tienen al Pontífice Sumo, y a la Iglesia Romana como cabeza suya, atendiendo a que las llaves de Pedro ni se vean falseadas del hereje, ni estragadas al protestante¹⁹⁵.

La crítica de Salcedo Coronel ha sido punto de partida para muchos

¹⁹³ Góngora [1636], f. 97. Mientras tanto, como resume Romanos [1992], otros comentaristas se limitan a indicar las fuentes.

¹⁹⁴ Góngora [1636], f. 97.

¹⁹⁵ Pellicer [1630], cols. 457-458.

investigadores modernos quienes han examinado el pasaje. Dámaso Alonso, en su «Góngora y América», considera la acusación contra el poeta como una «injusticia» e indica que tal vez el interés de Góngora no era muy profundo y que se trata de un «ejercicio retórico con evidentes modelos clásicos»¹⁹⁶. Robert Jammes, al contrario, concede gran importancia al pasaje para entender el ideal poético en general del poeta, porque ve en él la muestra del anti-conformismo frente al pensamiento oficial. El gran gongorista francés dice: «Góngora asume un papel de denigrador de un aspecto importante de la política española»¹⁹⁷. Por otra parte, John R. Beverley profundiza en la idea destacando el hecho de que Pedro de Valencia, a quien don Luis confía tanto que le pidió opinión sobre las *Soledades*, escribió varios documentos en los que realizó críticas parecidas a la que se observa en el «Discurso» del serrano¹⁹⁸. Sin embargo, como Gómez Canseco indica, sería «arriesgado» pensar que la condenación se origina en los principios del humanista zafrense, ya que sus escritos socioeconómicos no se han publicado hasta el siglo XX y no es cierto que don Luis tuviera ocasión de leerlos¹⁹⁹.

Hoy en día la interpretación de Jammes queda modificada por el estudio sobre el *topos* de la navegación de Lía Schwartz, que me sirvió como el punto de partida²⁰⁰. La autora empieza su artículo indicando que los autores que practican la *imitatio* no solamente imitan o repiten los modelos, sino que reciben los textos y eligen de ellos el objeto de la imitación según el momento de la acción. Así, los temas, motivos o figuras clásicos están re-semantizados en nuevas obras. Y la tarea más importante del análisis de la *imitatio* es saber qué tema elige el autor y cómo lo recibe. Ahora bien, la autora, siguiendo esa teoría, señala que Góngora, junto a Quevedo, elige dentro del tema de la navegación los motivos relacionados directamente con la codicia, fiel al código de la filosofía moral (particularmente el estoicismo). Y que esta elección viene de la época en

¹⁹⁶ Alonso [1978], p. 611.

¹⁹⁷ Véase Jammes [1987], pp. 504-507 (la cita es de la p. 506).

¹⁹⁸ Véase la introducción de Beverley a las *Soledades* de Góngora [1979], pp. 25-26. El análisis del poema en relación con el ambiente social continúa en su libro [1980], aunque el «Discurso» no se estudia con más profundidad. Bultman [2002] se basa en la lectura de Beverley para establecer una interpretación más general de la obra a través del fragmento, en que la investigadora observó la imposibilidad de la épica en la época de Góngora. El estudio de Sasaki [1995] muestra una trayectoria similar, que, basándose en la teoría de Beverley, analiza el «Discurso» como ejemplo de la innovación poética del poeta cordobés, que, según la autora, consiste en la invitación al lector a la participación en la creación del sentido. Chemris [2014] apoya la lectura de Beverley, señalando que el género bucólico y la fórmula «silva» conllevan en sí una crítica al poder nacional; además, basándose en la interpretación feminista, indica la postura contradictoria que muestra el poeta entre el erotismo y la violencia.

¹⁹⁹ Gómez Canseco [1993], p. 251.

²⁰⁰ Véase Schwartz [1984], además de Schwartz [1993], en el que la autora profundiza el estudio anterior. Hay más estudios sobre el fragmento que no puedo citar en este apartado debido a la diferencia de enfoque: Rivers [1992], Rico García [1998] y Roses Lozano [2007b].

que el poeta vivía, es decir, el tiempo de la movilidad social, en que los burgueses enriquecidos por el dinero de América pretendían subir a la clase social más alta.

Concluye:

Es precisamente la coincidencia en la elección de tema, modelos y su lectura lo que acerca significativamente estos textos de Góngora y Quevedo. Lexemas del código de la filosofía moral entran en estructuras poéticas que ofrecen un modelo del mundo semejante: corrupto porque antiguos privilegios de la nobleza se ven amenazados por desplazamientos sociales que la posesión de dinero acelera²⁰¹.

Sin embargo, es difícil aplicar el pensamiento de Quevedo a la interpretación de Góngora, una persona que tiene un diferente fondo cronológico, social e intelectual. Precisamente, en cuanto a la idea sobre los mercaderes, como Robert Jammes señala, «la sátira de los oficios, que tanta importancia tiene en Quevedo, es prácticamente insignificante en Góngora»²⁰². Además, Ysla Campbell indica que, examinando *Las firmezas de Isabela*, la mayoría de cuyos personajes pertenecen a la clase de comerciantes, la actitud de don Luis frente a la clase social nueva es algo más compleja:

El texto de Góngora [*Las firmezas de Isabela*] tiene dos niveles de significación: uno que expresa la reivindicación de la burguesía a través de procedimientos mercantiles adecuados y continuidad laboral, otro que manifiesta, dentro de la marginación, la reproducción de la ideología dominante. La perspectiva del autor consiste en justificar, bajo ciertas condiciones, el derecho a la honra de los grandes burgueses²⁰³.

Podemos observar que Góngora no niega categóricamente el desplazamiento social, sino más bien lo acepta si la riqueza burguesa viene acompañada de una asimilación al estilo de vida de la aristocracia.

Si aceptamos la conclusión de Schwartz, tendremos que buscar la clave de la *imitatio* propia de Góngora. Para esta búsqueda, quiero acudir a la revisión del estado económico de España en la época y las reflexiones en torno a ella, porque la crítica contra las navegaciones, que no fue invención del poeta, nació de la aquella situación histórica y ocupaba un cierto lugar en el pensamiento social. Un poeta no puede vivir sin esa influencia, sobre todo una persona como don Luis, quien se encargaba del mantenimiento de una familia grande y nunca dejó de luchar por la mejora de ella. Pero antes, es preciso realizar un análisis del «Discurso» para aclarar el enfoque que

²⁰¹ Schwartz [1984], p. 325.

²⁰² Jammes [1986], p. 41. Véanse también las pp. 66-68 y 77.

²⁰³ Campbell [1989], p. 144. La honra, hay que notar, no es un concepto absoluto en Góngora, como afirma Laura Dolfi acerca de la otra obra dramática, *El Doctor Carlino*: «La concepción de la honra se confirma pues, incluso para el médico (igual que para los demás), como totalmente secundaria en comparación con el interés individual y el juego de embelecos» (Dolfi [2011], p. 50).

ofrecemos.

III. 2. 1. El campo acuático de batalla

Antes de empezar el análisis, quiero detenerme a señalar las obras o las alusiones que comparten el carácter épico con el fragmento. Se trata del tema bélico que se desarrolla en el mar.

Es natural que esta imagen del mar se observe en las obras laudatorias sobre las batallas marítimas o dedicadas a los nobles que han participado en ellas. Pero antes es necesario referirme a las obras narrativas que se desarrollan en el campo de cristal, es decir, una serie de dos romances juveniles en las que se narra la historia de un español cautivo en una galera turca: «Amarrado al duro banco» (*OC*, nº 37 [1583]) y «La desgracia del forzado» (*OC*, nº 38 [1583]).

Volviendo a la poesía laudatoria, tenemos la canción «Levanta, España, tu famosa diestra» (*OC*, nº 72 [1588]), dedicada a la Armada Invencible antes de salir a la famosa batalla de 1588. Luego, la serie de obras escritas con ocasión de la toma de Larache, un puerto africano importante que hasta entonces estaba ocupado de los holandeses. Un soneto con tono irónico («¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?», *OC*, nº 182 [1608]) fue escrito antes del triunfo y se refirió al coste y trabajo que estaba costando al reino; y después de la toma el poeta compuso otro soneto, «La fuerza que infestando las ajenas» (*OC*, nº 222 [1610]), dos décimas, «Larache, aquel africano» (*OC*, nº 224 [1610]) y «Esta bataya forrada» (*OC*, nº 225 [1610]) y una canción «En rocas de cristal serpiente breve» (*OC*, nº 223 [1610]).

En los poemas cortesanos en los que el poeta elogió a los nobles también aparece el mismo mar. En el soneto dedicado al marqués de Santa Cruz (*OC*, nº 66, «No en bronces, que caducan, mortal mano», [1588]), que describe un retrato del difunto capitán general del mar de Océano, el mar se convierte en tablas en las que sus hazañas están escritas:

El un mar, de tus velas coronado,
de tus remos, el otro, encanecido,
tablas serán de cosas tan extrañas.

De la inmortalidad el no cansado
pincel las logre, y sean tus hazañas
alma del tiempo, espada del olvido.
(vv. 9-14)

El mismo motivo se repetirá en el canto del peregrino en la *Soledad* II (vv. 163-171) y

en la *Égloga piscatoria* de 1615.

El romance «Según vuelan por el agua» (*OC*, nº 131 [1602]) aparentemente tiene carácter novelesco, ya que en él cuenta la huida de un bergantín genovés perseguido por tres galeotas del pirata argelino Morato. Sin embargo, en realidad estamos ante una obra laudatoria, ya que el español consiguió huir de los piratas gracias a la presencia de las naves armadas dirigidas del marqués de Denia, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas o el duque de Lerma, y le dedica palabras de agradecimiento, que ocupan casi un tercio del romance alabando su virtud (vv. 49-72 de 72 versos en total).

La *Égloga piscatoria en la muerte del duque de Medina Sidonia* (*OC*, nº 293, «Perdona al remo, Lícidas, perdona» [1615]) es una poesía fúnebre escrita en ocasión de la muerte de don Alonzo Pérez de Guzmán, capitán general del mar Océano y Costas de Andalucía, y también una obra piscatoria en la que dos pastores conversan sobre las hazañas del noble andaluz. En los cuarenta y ocho versos que dejó don Luis sin terminar se halla una fusión de la poesía laudatoria y la piscatoria a través de las imágenes del mar, ya que, por una parte, el cargo del duque obligaba a mencionar los acontecimientos en el mar y, por otra, la figura de dos pescadores que se lamentan de la muerte de una persona fue invención de Sannazaro, en la *Ecloga piscatoria* I, aunque sí hay una clara diferencia en que los pescadores del poeta napolitano se dolían por la muerte de una ninfa y sus palabras comparten más características con la poesía amatoria que con la laudatoria. El motivo del mar como sepulcro vuelve a aparecer, en el que resuena el eco de la crítica a la osadía de los navegantes que vamos a encontrar en el «Discurso»:

[...] ¡Oh cuánto
sella esplendor, desmiente gloria humana,
esa el margen del agua constrüida,
si no índice mudo desta vida,
pompa aun de piedras vana,
urna hecho dudosa jaspe tanto,
de poca tierra, no de poco llanto!

(vv. 6-12)

La descripción de América (vv. 29-39) está formada de imágenes majestuosas y coloridas, pero se cierra con la crítica al «interés ligurino» (v. 37) que estaba acabando con el oro indiano de España. En cambio, en la referencia a los árabes de África que se encuentra en la última estrofa, el poeta no muestra ninguna reserva ante la exaltación de la patria:

Esotra naval siempre infestadora
de nuestras playas, África es, temida,
si no por los que engendran sus arenas,
por los, que visten púrpura, leones,

(vv. 40-43)

Por último, en el *Panegírico al duque de Lerma* (OC, nº 313, «Si arrebatado merecí algún día» [1617]), octavas con 632 versos, don Luis intentó versificar la vida y los logros políticos del valido de Felipe III, aunque lo dejó incompleto, llegando hasta los acontecimiento de 1609²⁰⁴. En la obra aparecen varios topónimos que suelen asociarse con el mar: Valencia, donde el conde pasó tres años en su juventud (octavas 21-14), las ciudades mediterráneas por las que pasó la nueva reina Margarita en el viaje a Ferrara (oct. 36-43), Argel (oct. 45-46), el Ternate (islas Molucas) atacado por los holandeses (oct. 67-68), Venecia (oct. 69-73), Inglaterra (oct. 74-77) y Holanda (oct. 78-79). A pesar del considerable número de versos, no se halla descripción propiamente dicha del mar ni de la batalla, debido probablemente al hecho de que el conde, un político, no participó en ningún acontecimiento.

En las obras citadas se observan menos o pocas imágenes negativas acerca del mar. Esto se deberá, en cierta medida, al carácter cortesano de las obras que impediría al poeta expresar su pensamiento con total libertad, pero, como veremos en este apartado, incluso en la crítica a las navegaciones don Luis no cesa de crear imágenes bellas y seductoras. La exaltación del mar, podemos decir, muestra una de las varias caras del mar en la poesía gongorina, que sí convive con las otras más negativas.

III. 2. 2. La estructura del «Discurso»

Volviendo al «Discurso» del anciano serrano, nuestro análisis consiste, inicialmente, en la propuesta de una nueva estructura del fragmento²⁰⁵. Se pueden observar en él cuatro partes de longitud desigual ordenadas según la cronología del

²⁰⁴ Esta obra fue estudiada por Jammes [1987], pp. 240-256, mientras Martos Carrasco [1997] ofreció una visión más específica sobre su género, métrica y contexto histórico, además de la edición anotada y una versión en prosa. Recientemente ha recibido la atención merecida por su importancia gracias a Blanco [2011] y Ponce Cárdenas [2012].

²⁰⁵ Schwartz [1984], p. 322, a la que sigue Romanos [1992], dividió de manera diferente, considerando que su estructura cronológica es parecida a la que se emplea en el coro de la *Medea* de Séneca (I, vv. 301-379):

1. El pasado remoto: las navegaciones en el Mediterráneo (I, vv. 366-402).
2. El presente: la navegación contemporánea (I, vv. 403-412).
3. El pasado inmediato: el primer viaje de Colón y siguientes descubrimientos (I, vv. 413-498).
4. El presente: la situación personal del serrano afectada del comercio marino (I, vv. 499-502).

contenido:

1. Las navegaciones en el Mediterráneo (I, vv. 366-402).
2. Los descubrimientos de las Indias Occidentales (I, vv. 403-442).
 1. Introducción (I, vv. 403-412).
 2. Descripciones (I, vv. 413-442).
3. Las navegaciones en las Indias Orientales (I, vv. 443-498).
 1. Introducción (I, vv. 443-446).
 2. Descripciones (I, vv. 447-498).
4. El episodio personal del serrano, a manera de coda (I, vv. 499-502).

Las secciones segunda y tercera se dividen de nuevo en los versos que sirven de pequeña introducción y los de la historia en sí. La cuarta parte es breve, ya que tiene sólo tres versos, y se trata de la alusión a la muerte del hijo del anciano serrano para traer de vuelta al lector al mundo contemporáneo.

Es el tono lo que quiero destacar a lo largo del análisis. El tono, sobre todo, con el que se alude a la navegación y al mar. Cada sección muestra diferente inclinación a las imágenes positivas o negativas del mar. Es cierto que la totalidad del «Discurso» está marcada por una visión negativa relacionada con la muerte, ya que el serrano lo abre con la maldición al primer navegante y lo cierra lamentándose de la muerte de su hijo, quien naufragó con la fortuna del anciano. Pese a ello, como señala Jammes, se observa una vacilación de imágenes positivas y negativas²⁰⁶.

III. 2. 2. 1. Sección 1: las navegaciones en el Mediterráneo

En la sección 1, el anciano cuenta los episodios en torno al Mediterráneo. Primero, maldice al primer navegante, afirmando que lo amamantó la cruel tigresa de Hircania (I, vv. 366-373) y acusa a las naves por trasladar las armas de los griegos a Troya (I, vv. 374-378). Después de un pasaje sobre la brújula (I, vv. 379-396), termina la sección con la sugerencia de los futuros descubrimientos, con los que el mar donde viajaron Tifis y Palinuro (es decir, los Argonautas y Eneas) se quedará como un estanque (I, vv. 397-403). Como muestra Lía Schwartz, la fuente clásica más importante es el canto coral en *Medea* de Séneca, que ocupa los versos 301-379, y, entre sus imitadores modernos, es preciso señalar un pasaje de *Los lusíadas* de Camoens (IV,

²⁰⁶ Véase Jammes [1990], especialmente pp. 59-60.

estancias 95-104)²⁰⁷.

El primer pasaje repite el tópico de la «maldición al primer navegante», que nació en la literatura griega como crítica contra la osadía que aspira a cruzar el límite humano, correspondiendo a los primeros ocho versos de Séneca. Góngora abre la sección, a través de la tradicional maldición combinada con la referencia a la tigresa de Hircania, que es imagen de la crueldad que aparece en la acusación de Dido a Eneas²⁰⁸, con una visión negativa de la navegación. El navegante es «labrador fiero» (I, v. 370) y la nave es «mal nacido pino» (I, v. 371) y, sobre todo, en los cinco versos sobre la guerra de Troya, el barco aparece como un monstruo:

Más armas introdujo este marino
monstro, escamado de robustas hayas,
a las que tanto mar divide playas,
que confusión y fuego
al frigio muro el otro leño griego.

(I, vv. 374-378)

Es significativa la imagen, ya que el poeta pone de relieve el aspecto horrendo de las naves, mientras que en las obras clásicas los monstruos suelen ser los que esperaban a los navegantes en el mar.

La inclinación se afloja en el pasaje de la brújula, que, siendo una referencia a la técnica náutica, podemos considerar que corresponde a los versos de Séneca donde el coro recuerda la antigua ignorancia sobre las constelaciones y los vientos (I, vv. 309-317) y, luego, nombra a Tifis como el inventor del arte de manejar los vientos (I, vv. 318-328). El imán toma la figura de una mujer que quiere el Norte apasionadamente:

Náutica industria investigó tal piedra,
que, cual abraza yedra
escollo, el metal ella fulminante
de que Marte se viste, y, lisonjera,
solicita el que más brilla diamante
en la nocturna capa de la esfera,
estrella a nuestro Polo más vecina,
[...]
En esta pues fiándose atractiva
del Norte amante dura, [...]

(I, vv. 379-385 y 393-394)

Aunque es indudable la contribución de la invención a las grandes navegaciones, el tono del serrano muestra la tendencia a tratarla como una maravilla, en lugar de una

²⁰⁷ Véanse Schwartz [1984] y [1993], donde se citan varios autores antiguos y modernos.

²⁰⁸ Se trata de *Eneida*, IV, vv. 365-367.

maldición. Se halla la figura femenina «lisonjera» quien «solicita» a su amante, que forma un contraste revelador con los hábitos del poeta cordobés en comparación con los antecedentes de la misma metáfora. Primero, es la *Divina comedia* de Dante, donde podemos hallar una comparación de la aguja imantada con la voz que atrae al poeta:

del cor dell'una delle luci nove
si mosse voce, che l'ago alla stella
parer mi fece in volgermi al suo dove²⁰⁹

Luego, en el siglo XV, Angelo Poliziano comparó la atracción de su amada con la estrella polar:

Sempre'l fren della mia vita
terra' sol tu, donna bella,
ch'io son fatto calamita,
tu se' fatta la mia stella²¹⁰.

La figura femenina del imán concuerda con las mujeres enamoradas de las obras anteriores (además de «Clicie del viento», I, v. 372, como la metáfora de la vela que se dirige siempre al viento, que aparece en el mismo «Discurso») en la visión positiva y cierta sensualidad²¹¹.

El último pasaje es neutro y resume en seis versos el resto del canto en *Medea*, en el que el coro cuenta la historia de los Argonautas y afirma que los hombres ya han domado el mar, a través de una breve referencia a los pilotos mitológicos. Estos versos sirven a su vez de introducción a la siguiente sección acerca de las navegaciones fuera del Mediterráneo.

III. 2. 2. 2. Secciones 2 y 3: la era de los descubrimientos

En las secciones 2 y 3 el anciano cuenta las historias de las navegaciones en la era de los descubrimientos. Entre las dos existe cierta simetría y, al mismo tiempo, claro contraste. La simetría consiste en la estructura de las descripciones de los viajes con una breve introducción donde se halla la figura de la codicia personificada. La segunda sección, que gira en torno a los viajes y los descubrimientos de América, se abre con la afirmación de que «Piloto hoy la Cudicia» (I, v. 403), mientras que la tercera, que cuenta los acontecimientos en el Oriente, comienza con el clamor de «Tú, Cudicia, tú,

²⁰⁹ Alighieri [2004], III, p. 140. Se tratan de vv. 28-30 del canto XII del *Paraíso*.

²¹⁰ Poliziano [1984], p. 188 (Ballate I, vv. 21-24).

²¹¹ Propuse, en Tanabe [2014], una humilde interpretación del pasaje apuntando que el movimiento de la aguja se refiere a la variación magnética, cuya causa era el centro de atención tanto de los marineros como de los intelectuales de los siglos XVI y XVII.

pues, de las profundas / estigias aguas torpe marinero» (I, vv. 443-444). El énfasis en la codicia marca la diferencia que existe entre la obra de don Luis y otras anteriores, ya que el coro de Séneca acusa a la osadía de los hombres que han violado el límite humano y el anciano de Camoens critica la sed de gloria, fama y honra de los que aventuran la vida en el mar²¹².

En cambio, forma el contraste la inclinación de cada conjunto a las imágenes positivas o negativas: en la segunda sección con las metáforas relacionadas con la muerte y la violencia, frente a la tercera, que aparece marcada por el lujo y la sensualidad. Merecerá detenernos a examinar las imágenes que componen los pasajes:

Sección 2

(El primer viaje de Colón).

413-415: tres naves de Colón: tridente que viola al reino de Neptuno.

416-418: el Atlántico: las cortinas turquesas del lecho del sol.

(La conquista de Centroamérica hasta el istmo de Panamá).

419-420: flechas de los caribes: áspides volantes.

423-424: los indígenas en Centroamérica: fieras aladas.

425-429: el Istmo de Panamá y dos Océanos: impide juntar la cabeza y la cola de una serpiente de cristal.

(El descubrimiento del océano Pacífico).

430-431: las naves de Balboa: segundos leños.

432: perlas: hijas de conchas bellas.

433-434: el oro: metal homicida que el rey Midas deseó de manera equivocada.

435-442: obstáculos inútiles para la codicia: orcas y ballenas; grandes olas; y playas llenas de huesos.

²¹² De la estancia 95 a la 104 del canto IV, un anciano «de aspecto venerando» dirige palabras a la tripulación de Vasco de Gama. A través de la primera estrofa, se puede observar que la posición de la fama en Camoens es similar a la de la codicia en Góngora:

»¡Oh gloria de mandar, vana codicia
»de aquesta liviandad que llaman fama!
»¡Oh fraudulento gusto, oh gran malicia,
»atizada del ser que honra se llama!
»¿Qué castigo tan grande, qué justicia
»en el pecho ejecutas que te ama?
»¿Qué muertes, qué peligros, qué tormentas
»le pones con trabajos, con afrentas?

(Camoens [1913], p. 129)

Sección 3

(El viaje de Vasco de Gama hacia el Oriente a través del Cabo de Buena Esperanza).

447-452: Cabo de Buena Esperanza: almacén de vientos.

453-456: la zona meridiana: más cercana al Sol, cuya expedición la consideraron imposible la astronomía y la teoría geográfica de la época anterior.

457: el Oriente: reino de Aurora.

458-460: perlas y oro: perlas y su engaste.

461-465: Fénix en las selvas de Arabia.

(La circunnavegación iniciada por Magallanes y concluida por Elcano).

466: los mares después de la circunnavegación: Zodíaco de cristal.

467-472: naves de Magallanes: émulo del carro del sol.

473-476: Estrecho de Magallanes: bisagra de dos mares.

477-480: la Victoria: exvoto a Neptuno.

481-490: las islas orientales: ninfas de Diana.

491-498: las especies de las Molucas: vicios introducidos en Grecia y Roma.

Los rasgos de la violencia y la muerte que se hallan en la sección 2 son los siguientes: los verbos «inculcar» (I, v. 412) y «conculcado» (I, v. 415); las tres naves de Colón que «violan» al reino de Neptuno (I, v. 414); los caribeños que atacan con las flechas venenosas; el oro «homicida», con la referencia a la leyenda del rey Midas²¹³. El epíteto «homicida» se referirá también a la muerte que se producía en la conquista de Sudamérica estimulada por la sed de metales preciosos.

Estas imágenes negativas aparecen intercaladas con las positivas: las naves van «besando» (I, v. 416) al Atlántico, que, a su vez, sirve de azules cortinas del lecho del sol; los dos Océanos como un animal vivo y reluciente, es decir, una serpiente de cristal con brillantes escamas de estrellas; y las perlas en el Pacífico²¹⁴, que se hallan combinadas con la imagen del oro.

Aunque las imágenes positivas no son menos impresionantes (sobre todo la bella figura de la serpiente), podemos decir que en la presente sección prevalecen las

²¹³ Se refiere a la figura mitológica griega que, según una versión, murió de hambre por el poder que se le había concedido de convertir en oro cualquier cosa que tocara, o, según otra, logró librarse del poder al arrepentirse de corazón (la recoge Ovidio en las *Metamorfosis*, X).

²¹⁴ La referencia a las perlas del Pacífico nos recuerda que Balboa nombró «Archipiélago de las Perlas» las islas situadas en el Golfo de Panamá, donde se encontró la mítica Perla Peregrina, ofrecida al rey alrededor de 1580. Podemos verla en los retratos de Felipe III y de varias reinas españolas como Margarita de Austria o Isabel de Borbón.

negativas, ya que la misma termina con un largo pasaje donde la amenaza de la muerte se representa de manera directa²¹⁵:

No le bastó después a este elemento
conducir orcas, alisar ballenas,
murarse de montañas espumosas,
infamar blanqueando sus arenas
con tantas del primer atrevimiento
señas, aun a los buitres lastimosas,
para con estas lastimosas señas
temeridades enfrenar segundas.

(I, vv. 435-442)

Estos versos, que destacan la enorme cantidad de los muertos, se pueden leer como un resumen de la sección, donde se han hecho referencias a los indígenas que atacaron a los conquistadores y al oro «homicida».

En cambio, en la sección 3 desaparece la vacilación, con una inclinación clara hacia una vertiente más positiva, salvo la comparación de la codicia con Caronte que se halla en el pasaje que sirve de introducción. De hecho, la imagen de la muerte no vuelve a aparecer hasta la siguiente sección que sirve de *coda* del «Discurso», en que se menciona la muerte del hijo del anciano. Si el poeta hubiese querido, su evocación no le hubiese sido muy difícil, ya que estamos ante las dificultades en el viaje de Vasco de Gama y la trágica muerte de Magallanes. Sin embargo, el primero queda como una mención a la teoría astronómica y el conocimiento de vientos que hizo posible la empresa y no se refiere de ninguna manera al sangriento destino del capitán portugués²¹⁶.

En contraste, las descripciones se realizan a través de una serie de imágenes vivas y sensuales. Incluso en los viajes difíciles, la codicia dobló «alegre» (I, v. 451) el cabo y besó «los reinos de la Aurora» (I, v. 457). Luego las perlas y el oro encontrados en el Oriente aparecen sin amenaza de muerte (comparemos con el oro «homicida» de América) y Arabia es simbolizada por la «aromática selva» (I, v. 461) donde muere y renace el Fénix, reluciendo sus plumas coloridas como el arco iris. El mar también se muestra brillante y risueño convirtiéndose en el «Zodiaco [...] cristalino» (I, v. 466) y el Atlántico besa las columnas de Hércules mientras que el Pacífico asiático se compara

²¹⁵ Aunque casi todos los comentaristas áureos y modernos consideran los versos 435-442 como comienzo de la historia sobre la navegación de Vasco de Gama, sigo a Pellicer y a Jammes, quienes interpretan el pasaje como continuación de la descripción de la conquista de América, evocando a los seguidores de Colón y Balboa.

²¹⁶ Recordemos que el mismo motivo aparece en el canto coral de *Medea* de Séneca (vv. 309-317).

con una tela escarlata, que sirve de tapete a la Aurora. La serie culmina con la aparición de las islas Molucas, a las que llegaron los sobrevivientes de la tripulación de Magallanes:

cuyo número, ya que no lascivo,
por lo bello, agradable y por lo vario
la dulce confusión hacer podía
que en los blancos estanques del Eurota
la virginal desnuda montería,
haciendo escollos o de mármol pario
o de terso marfil sus miembros bellos,
que pudo bien Acteón perderse en ellos.

(I, vv. 483-485)

Las imágenes brillan por su sensualidad: las blancas islas se comparan con los blancos miembros de las desnudas ninfas que turbaron a Acteón. La figura del cazador, que murió devorado por sus propios perros como castigo por ver a Artemisa bañándose, puede evocar la muerte del navegante portugués, matado por los aborígenes. Pero la referencia es mínima. Al mismo tiempo, estas islas nos llevan hacia la decadencia moral con una sutil cadena de imágenes:

El bosque dividido en islas pocas,
fragrante productor de aquel aroma
que, traducido mal por el Egipto,
tarde lo encomendó el Nilo a sus bocas,
y ellas más tarde a la gulosa Grecia,
clavo no, espuela sí del apetito,
que cuanto en conocello tardó Roma
fue templado Catón, casta Lucrecia,

(I, vv. 491-498)

Primero, se vinculan las islas a las especias cultivadas allí. Las especias fueron llevadas a Egipto y, aunque tardó tiempo, pasando por Grecia, llegaron a Roma. Dice que el clavo, una de las especias principales, no detiene el apetito como un clavo, sino que lo provoca como una espuela. El significado de «apetito» no está vinculado solo a la voracidad, sino a otros deseos carnales, los cuales sugieren las alusiones a Catón y Lucrecia, quienes simbolizan la modestia y la castidad antes de las conquistas de los reinos orientales. Por eso este pasaje se puede leer como una crítica de la decadencia moral en Roma debido a la introducción del lujo.

A través del análisis de las descripciones de cada sección, podemos observar que la inclinación a las imágenes positivas en la sección 3 a pesar del marco general negativo es fruto de una estructura bien calculada. Las dos secciones forman un fuerte

contraste, porque mientras que la sección 2 gira en torno a la muerte producida para obtener oro y plata, la sección 3 muestra la seducción de la riqueza y la decadencia por conseguirla. Por eso, la descripción suave y sensual de las islas Molucas no supone una desviación del tono general, sino que es necesaria para reforzar el gran peligro de la riqueza, que seduce a los hombres por su belleza y amenidad. La historia de los descubrimientos está llena de sangre y belleza exótica, pero para Góngora no había nada más natural que atribuir la belleza y la lucidez al Oriente, que siempre había sido el reino de Aurora en su mapamundi.

III. 2. 2. 3. Sección 4 y recapitulación

La sección 4 consiste en un breve pasaje de cuatro versos, al que podemos añadir los siguientes cuatro versos narrativos para formar un conjunto que sirve de *coda* del «Discurso». El anciano aconseja al joven peregrino que se quede en la tierra y confiesa que su hijo murió en una travesía de carácter comercial en que el serrano había invertido el dinero. Vuelve el tema de la muerte y la codicia, esta vez desde una perspectiva más personal.

Podemos decir, a manera de recapitulación, que es la presencia de la codicia la que separa el «Discurso» de las obras que lo preceden. Por eso esta no se acentúa en la sección 1, en la que se describen las navegaciones anteriores a los descubrimientos y que parte del canto de la *Medea* de Séneca, mientras que sí protagoniza las secciones siguientes, que giran en torno a los acontecimientos de su época. El poeta critica la codicia como la autora de la muerte de los cristianos y la decadencia de la patria: parece que nos encontramos de nuevo con la teoría de Lía Schwartz, quien halla el miedo al cambio social por parte de los mercaderes, pero no se debe ignorar la importancia de la sensibilidad seductora en el pasaje gongorino que, sin valorarla en su justa medida, se escaparía como si fuera un mero ornamento poético.

Es preciso, repito, reconstruir un pensamiento que abarque todos los componentes de la obra, para lo cual quiero recorrer el estado social y económico, además de las ideas sobre el mismo.

III. 2. 3. El marco social e ideológico

La época que le tocó vivir a don Luis fue la de la decadencia de España tanto política como económica. En busca de la causa y la resolución del declive aparecieron abundantes documentos sobre los peligros del reino, a través de cuales podremos

entender las opiniones corrientes entre los intelectuales. Hay dos temas de importancia en relación con la vida y la obra de nuestro poeta.

El primer tema es el alza de precios que sufrió España a lo largo del siglo XVI, ya que pensaban que la brusca inflación tenía su causa en los metales preciosos americanos. El asunto está más asociado con la vida del poeta que su obra y nos ofrece la ocasión de revisar la situación económica de la familia Góngora y Argote para ver hasta qué medida el alza de precios afectó al poeta y, por lo tanto, preguntar si es lícito buscar el origen de la crítica a las navegaciones en las adversidades personales del poeta.

El segundo tema se puede llamar social y moral. Se trata de la ociosidad, cuya causa se atribuía, de nuevo, a la riqueza introducida procedente de las Indias. Cronológicamente, este tema fue tardío en comparación con el primero y consecuencia de la decadencia definitiva de la economía española del fin del siglo. Debido a su índole moral, el tema tenía tendencia a asociarse con la crítica más aguda a la riqueza y su origen. Precisamente esto es, a mi parecer, el contexto que hizo posible el «Discurso» del serrano, pero empecemos por el primer tema, que no carece de relación con el segundo.

III. 2. 3. 1. América como causa del alza de precios

A lo largo del siglo XVI los precios subieron como nunca en España²¹⁷. A mediados del siglo, los españoles fueron conscientes del fenómeno y su peligro²¹⁸. Como referencia, pongo aquí dos figuras que visualizan el movimiento de los precios en el siglo XVI, una de Hamilton, que muestra el movimiento absoluto de los precios, y otra de Nadal, que expone el movimiento relativo²¹⁹:

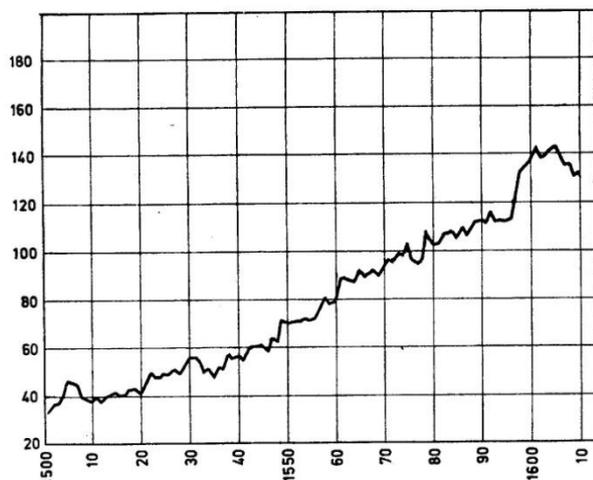
²¹⁷ Podemos conocer el ritmo y la cuantificación de la subida del precio en España después del descubrimiento de América gracias al estudio de Hamilton [2000] (originalmente publicado en 1934), quien examinó los precios de varias materias guardados en los libros de contabilidad de distintos establecimientos, tales como los conventos u hospitales, para demostrar la evolución del precio en general. Más tarde Jordi Nadal [1959] lo modificó indicando que el índice logarítmico es más apto que el aritmético que emplea Hamilton para calcular la evolución del poder adquisitivo. Nadal muestra que el alza más intensa se produjo en la primera mitad o, exactamente, hasta los años sesenta del siglo XVI y luego se ralentizó, aunque el índice general de precios siguió subiendo hasta desembocar en el quinquenal de 1596-1600, época en la que se alcanzaron cotas máximas debido a la mala cosecha de trigo y a la peste bubónica.

²¹⁸ Como señala Vilar [1982], p. 219, se realizaron varias reclamaciones a las Cortes por tomar medidas, en las que atribuían el origen del alza a la exportación de los productos alimentarios y las materias primas a los países europeos. Esta acusación se entiende por una parte porque en esta época, debido a la prohibición de la saca de metales preciosos, los mercaderes extranjeros compraron lanas y cueros brutos.

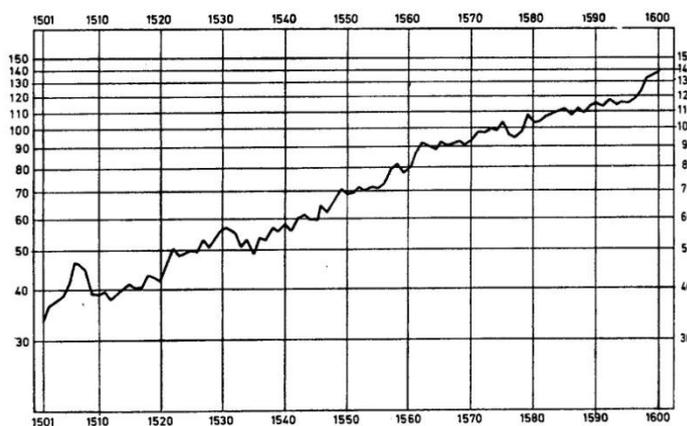
²¹⁹ Cito las figuras elaboradas de Vilar [1982], p. 108, quien unificó la fórmula de las gráficas de dos

FIG. 3. — *Movimiento de los precios en España*

Precios nominales
(índice base: 1571-1580 = 100)



1. — Escala aritmética (Hamilton).



2. — Ordenadas logarítmicas (J. Nadal).

Observación: el gráfico 2 muestra que el movimiento relativo de los precios ha sido mucho más vigoroso a principios que a fines de siglo.

Además, las reacciones desde otro punto de vista sobre los precios nacieron en la reflexión teórica de los teólogos, reunidos sobre todo en la Universidad de Salamanca, que relacionó de manera clara la inflación y el descubrimiento de América. Este aspecto hoy en día recibe el nombre de «teoría cuantitativa del dinero», que consiste en la idea de que el nivel general de precios sube como resultado del aumento previo en la cantidad de dinero en circulación.

El primer manifiesto de la idea se halla en el *Comentario resolutorio de cambios* (1556) de Martín de Azpilcueta, un teólogo vasco-navarro, quien lo publicó como anexo para aclarar las dudas que surgieron del *Manual de los confesores y penitentes* (1553). Como se sabe por el título, el *Manual* fue escrito para que los párrocos o confesores sin conocimiento específico supieran si era lícito o ilícito cada trato comercial, ya que hasta entonces los tratos habían llegado a ser tan complicados que era virtualmente imposible entenderlos sin dedicarse en práctica a ellos. Más tarde, el teólogo profundiza en el tema del cambio en el *Comentario*. La cuestión central se puede simplificar de la manera siguiente: ¿es lícito cobrar alguna cantidad de dinero por servicio de cambio o se trata de hurto, lo cual prohíbe el séptimo mandamiento? El doctor navarro establece ocho razones por las cuales el valor de moneda se modifica e indica que los cambistas no cometerán pecado si se limitan a cobrar la diferencia²²⁰. Dentro de las ocho razones,

autores, para facilitar la comparación.

²²⁰ Dice: «Si empero se los quería prestar sin tal pacto y intención, de que se obligase a le pagar en Medina precisamente, sino o en Lisboa, tanto por tanto, o en Medina con aquella ganancia, para recompensa de lo que el dinero más valía allá, que en Medina, lícitamente podía llevar aquella demasía, si tanto más valían allí, que aquí los ducados, por lo arriba dicho» (Azpilcueta, [1556], p. 102. He

hallamos «el séptimo respecto que hace subir o bajar el dinero, que es de haber gran falta, y necesidad, o copia de él, vale más donde, o cuando hay gran falta de él, que donde hay abundancia»²²¹. Juzgando por el hecho de que el autor cita seis autoridades (Calderino, Laurencio, Rodulfo, Silvestro, Cayetano y Domingo de Soto) y afirma que «éste es el común concepto de casi todos los buenos y malos de toda la Cristiandad, y por eso parece voz de Dios, y de la naturaleza»²²², es claro que el concepto del valor de dinero que depende de la cantidad era bien conocido por los teólogos y los mercaderes. Luego, Azpilcueta relaciona el aumento de precios con los metales preciosos americanos:

en las tierras, do hay gran falta de dinero, todas las otras cosas vendibles, y aun las manos y trabajos de los hombres se dan por menos dineros, que do hay abundancia de él, como por la experiencia se ve, que en Francia, do hay menos dinero, que en España, valen mucho menos el pan, vino, paños, manos, y trabajos de hombres: y aun en España, el tiempo, que había menos dinero, por mucho menos se daban las cosas vendibles, las manos y trabajos de los hombres, que después, que las Indias descubiertas la cubrieron de oro y plata²²³.

Así sabemos que según la teoría había experiencia de ello en América. Por lo menos, una parte de los intelectuales compartían la idea, aunque se limita a realizar un análisis e interpretación teológica sin alabar ni criticar la política nacional.

Doce años después, en 1569, el dominico Tomás de Mercado publicó *Tratos y contratos de mercaderes y tratantes* en Salamanca. La segunda edición aumentada salió con el conocido título de *Suma de tratos y contratos*, en Sevilla en 1572. El dominico vivió en una circunstancia muy cercana al comercio trasatlántico y no es nada sorprendente que se tratara de un gran conocedor del tema: nació en Sevilla, probablemente en una familia de mercaderes, y se trasladó joven a México, donde se ordenó; luego, habiendo vuelto a la metrópoli, estudió y enseñó teología en Salamanca hasta que volviera a su ciudad natal; parece que planteó visitar de nuevo las Indias, pero falleció enfermo sin llegar al destino. Utilizando sus conocimientos escribió su libro con el mismo objetivo que Azpilcueta, pero destaca su intención de ser la suya una obra lo más práctica y actual posible.

También para él el problema del cambio tiene gran importancia y ocupa el libro cuarto en su totalidad. Igual que el doctor navarro, el dominico señala «la diversa

modernizado la ortografía.)

²²¹ Azpilcueta [1556], p. 84.

²²² Azpilcueta [1556], p. 84.

²²³ Azpilcueta [1556], pp. 84-85.

estimación de la moneda» como la única razón que justifica el cobro por el cambio y se refiere a la diferencia del precio que existe entre América y España:

Ejemplo clarísimo es esto: que en Indias vale el dinero lo mismo que acá, conviene a saber, un real treinta y cuatro maravedís, un peso de minas tres reales, y lo mismo vale en España. Mas, aunque el valor y precio es el mismo, la estima es muy diferente en ambas partes, que en muchos menos se estima en Indias que en España²²⁴.

Y afirma que esta diferencia viene de la abundancia o penuria del dinero, además de la demanda de otras mercancías. Se observan con claridad ambas razones en las Indias:

La cual estima y apreciación se causa, lo primero, de tener gran abundancia o penuria de estos metales, y como en aquellas partes [América] nace y se coge, tiénese en poco, que aun los hombres, según el refrán, no se honran ni se estiman comúnmente en su patria. [...] Hace también mucho al caso haber mucho que comprar y vender, aunque la primera causa es la principal. Vemos que en Indias hay mucho que comprar y se compra por precios excesivos, como cosa que va tan lejos de acarreo²²⁵.

Así, Tomás de Mercado establece una jerarquía de los países y provincias en cuanto a la estimación de la moneda: en América la moneda es menos estimada que en España; también dentro de América, en Santo Domingo la moneda vale más que en Nueva España y en Nueva España vale más que en Perú; en Flandes, Roma, Francia, Alemania etc. se estima más que en España; y aun en España, en Castilla se estima más que en Andalucía, donde llegan casi todos los metales preciosos y se compran las mercancías destinadas a América. En cuanto a esto, el autor describe cómo la carga de naves hacia la colonia causa subidas de precio, con lo que previó la futura decadencia económica del Imperio:

No puede dejar de ser esto en conciencia muy mal hecho, de do viene esta disolución que pobres y ricos cargan, y, cargando, destruyen ambas repúblicas, a España y a las Indias. A España, haciendo subir el precio con la gran demanda que tienen y con la multitud de mercaderes que acuden a los extranjeros y aun a los naturales; que yo vi valer en Granada los terciopelos a veinte y ocho y a veinte y nueve reales, e ir un necio de gradas y darse a mercar y atravesar tan indiscretamente para la carga de una carabela que en espacio de quince días los hizo subir a treinta y cinco y a treinta y seis, en el cual estilo se quedaron los terciopelos y tejedores y así también pedían después a los vecinos²²⁶.

En realidad, la crítica citada está dirigida a la costumbre de compra al fiado con interés muy alto que emplean los mercaderes para adquirir las mercancías que llevarán a América, porque saben perfectamente que en el otro lado del océano estos productos se

²²⁴ Mercado [1977], t. II, p.388.

²²⁵ Mercado [1977], t. II, p. 389.

²²⁶ Mercado [1977], t. I, p. 208.

venden a un precio tan alto que podrán soportar cualquier interés a la vuelta de la navegación. El dominico sevillano lo considera como una usura disfrazada y se lamenta de la codicia de los mercaderes y el sistema económico que los empuja, utilizando la metáfora de una nave con velas de la codicia:

Hemos ya allegado al océano y mare mágnam de los mercaderes, do a velas tendidas de su codicia navegan, que es al fiado, do, como en golfo, no hay suelo, ni pie, ni precio justo, ni regla que se siga, ni ley que se guarde²²⁷.

Volviendo a la teoría cuantitativa de la moneda que hemos visto, se puede decir que hasta la década de 1590 la relación entre el alza de precio y los metales americanos se había convertido en un lugar común entre los teólogos y los doctores de derecho. Por eso la hallamos en los libros de autores fuera de la escuela de Salamanca, como el *Memorial* de Martín González de Cellorigo (1600), quien afirma:

Y lo mismo es respecto de las mercadearías, y contrataciones de fuera del Reino: que por la razón general del mucho dinero están subidas, lo cual tendría fácil salida si se quisiese dar. Pero fuera de estos casos, lo mismo se hace con el poco dinero, que con el mucho, de que dan suficiente fe los contratos de ahora cien años: porque lo que entonces se hacía con un real, ahora no se hace con cincuenta. Esto vieron los Romanos en más breve tiempo: cuando Paulo Aemilio, como cuentan las historias, trajo el oro y la plata del Reyno de Macedonia, con que la estimación de las cosas, subió (según Plinio, y Plutarco, y otros lo refieren) la tercera parte. Y cuando Julio César hizo traer a Roma, los despojos de Aegypto, la usura y cambios dieron gran baja, y el precio de las cosas subió mucho²²⁸.

III. 2. 3. 2. *La situación económica de don Luis*

La siguiente cuestión es, entonces, ¿supone todo lo anterior la base de la crítica a las navegaciones por parte de Góngora? Mi respuesta es que no, porque, antes de nada, en el «Discurso» no se halla ninguna referencia ni sugerencia al tema.

Existe otro aspecto, además, que hay que examinar con más cuidado. Me refiero al problema de la difícil situación económica del poeta, que, según la interpretación de Robert Jammes, fue causada en parte por la baja del poder adquisitivo:

pero el trigo y la cebada, que constituían la mayor parte de sus rentas, valían

²²⁷ Mercado [1977], I, p. 164. Además, Tomás de Mercado hace referencia a los navegadores que, agitados de la posible ganancia, sobornan a los cortesanos para obtener la licencia para salir hacia América en invierno y naufragan por tempestades: «este año se partieron seis naos por noviembre y diciembre y todas seis se perdieron en Gran Canaria y Cabo Verde, y sesenta se perdieran si sesenta partieran» (pp. 247-248). Y añade que la navegación en invierno «muestra estar dados a su codicia que aun de lo natural que tienen antes los ojos se descuidan cuanto más de lo divino y espiritual. Y como el vicio es ciego, en su mismo camino yerra y do más enciende el apetito de ganancias, allí causa mayores pérdidas y muertes desafortunadas» (p. 249).

²²⁸ Cellorigo [1600], f. 22r.

respectivamente 12 y 6 reales la fanega en 1595-1596, mientras que a partir de 1607 valen corrientemente 18 y 9: de forma que, aun admitiendo que sus rentas hayan conservado su valor nominal de 2.500 ducados, se puede decir que su poder adquisitivo real ha disminuido, en 1607, en la proporción de un tercio aproximadamente²²⁹.

De este texto surgen varias preguntas: ¿cómo fue la situación económica del poeta en la época de la redacción de las *Soledades*?; ¿es verdad tanta baja del poder adquisitivo?; y, la más importante, ¿Góngora relacionaría su dificultad con el alza de precios y, precisamente, con el nuevo continente?

Para contestar a la primera pregunta, resulta engañosa la imagen de un acomodado contento con sus «Córdoba y tres mil ducados de renta, y mi patinejo, mis fuentes, mi breviario, mi barbero y mi mula», como el poeta mismo dijo en la carta en respuesta a los que atacaron las *Soledades*²³⁰. Podemos consultar los documentos que demuestran el balance de la familia Góngora y Argote, porque, afortunadamente, quedan los informes precisamente de los años de las grandes obras. Para ver la evolución he elaborado una tabla. Las cifras que aparecen en el documento están sin paréntesis, mientras que las cifras en paréntesis son aproximación calculada para facilitar la comparación:

Fecha	1596-1597 ²³¹	1607 ²³²	1610 ²³³
Deuda	373.944 mrs. (10.998 rs.)	1.182.180 mrs. ó 34.770 rs.	(818.142 mrs.) 24.063 rs.
Ingreso ²³⁴	938.782 mrs. (27.611 rs.) (dos años)	16.000 rs.	544.000 mrs. ó 16.000 rs.
Alimentos		8.000 rs. / año	100 rs. / semana

1613a ²³⁵	1613b ²³⁶	1617 ²³⁷	1618 ²³⁸	1619 ²³⁹
----------------------	----------------------	---------------------	---------------------	---------------------

²²⁹ Jammes [1987], p. 18.

²³⁰ Góngora [2000a], p. 298.

²³¹ La cuenta del cobro de la ración, el beneficio de Cañete y prestameras de Guadalmazán y Santaella de los años 1595 y 1596 por parte de Bartolomé Gutiérrez Busto, con fecha del 4 de junio de 1597, recogida en Artigas [1925], pp. 345-357.

²³² El contrato del arrendamiento de frutos de la ración y los beneficios a Luis Sánchez Pardo para los siguientes seis años, con fecha del 14 de febrero de 1607, recogido en Alonso y Galvarriato [1962], pp. 205-219.

²³³ El balance del mismo arrendamiento, con fecha del 3 de abril de 1610, donde el administrador propuso cambios del plan para los tres años que quedaron (sobre todo, en la estimación de la cosecha de la ración etc. y la cantidad del dinero que recibiría don Luis). Recogido en Alonso y Galvarriato [1962], pp. 252-262.

²³⁴ La cifra de la cuenta del 1597 es del ingreso real, mientras que el número de los otros documentos es estimado.

950.576 mrs. (27.958 rs.)	1.076.376 mrs. (31.658 rs.)	918.001 mrs. (27.000 rs.)	1.208.280 mrs. (35.538 rs.)	1.584.915 mrs. (46.615 rs.)
	544.000 mrs. (16.000 rs.)			544.000 mrs. (16.000 rs.)
	450 rs. / mes			

Sobre estos documentos se pueden apuntar varias observaciones. Primero, hay que darse cuenta de que el documento de los años 1596-1597 es un informe de la cosecha y su venta real, mientras que los otros son contratos y cuentas del arrendamiento, la ración de la catedral y los otros «beneficios». Con estos contratos don Luis otorgó el poder de recibir todos los frutos de la renta al administrador, quien, por su parte, sobre la base de la estimación previa de las rentas, pagaría una parte de ellas en dinero al racionero y percibiría el resto como devolución de la deuda. Esto, además de una venta de una renta firmada en el día siguiente²⁴⁰, significa que la situación económica de la familia era tan crítica que Góngora se vio obligado a someterse a un serio plan financiero. En el contrato de 1607 la cosecha anual estaba estimada en 16.000 reales y don Luis iba a percibir 8.000 reales al año en metal además del trigo y cebada para su consumo, con el fin de que se librara de la deuda en seis años que duraría el contrato. En 1610, tres años después, la deuda había disminuido, aunque no como se había planteado inicialmente, y el administrador decidió apretar el cinturón en los siguientes tres años, pues don Luis iba a disponer de 100 reales a la semana, es decir, 5.200 reales al año (la condición de los cereales para consumo familiar se queda prácticamente sin cambio en todos los contratos). A pesar del esfuerzo, la deuda se aumentó en los siguientes tres años. Podemos ver que los años de la redacción de las grandes obras coinciden con un cambio importante y difícil en la vida del poeta.

Entonces, ¿la baja del poder adquisitivo será la causa de la situación? Primero, hay que tener en cuenta que, como indica Hamilton, la tasa del trigo no se puede

²³⁵ El balance del mismo arrendamiento, con fecha del 16 de septiembre de 1613, recogido en Alonso y Galvarriato [1962], pp. 289-300. Debido a la muerte de Luis Sánchez Pardo, firmó Andrés de Mesa, su administrador.

²³⁶ El contrato del arrendamiento de frutos de la ración y los beneficios a Cristóbal de Heredia, con fecha del 16 de septiembre de 1613, recogido en Alonso [1962], pp. 301-314.

²³⁷ El balance del arrendamiento, con fecha del 17 de abril de 1617, recogido en Alonso y Galvarriato [1962], pp. 361-377.

²³⁸ La cifra que aparece como «alcance acumulado» en el balance siguiente.

²³⁹ El balance del arrendamiento (del 16 de julio de 1618 al 6 de marzo de 1619), con fecha del 3 de abril de 1619, descubierto por Amelia de Paz en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Como don Luis se encontró en Madrid, firmó Francisco de Corral en su nombre. Recogido y analizado en Paz [2014].

²⁴⁰ La familia vendió un censo de 13.393 maravedís (unos 394 reales) a Lucía de Villalón por 500 ducados (5.515 reales). El documento es recogido en Alonso y Galvarriato [1962], pp. 223-229.

considerar como índice representativo de los precios generales, ya que fue fijada por el gobierno. Los administradores aplicaron simplemente la tasa oficial del precio del trigo, por no contar la de la cebada para evitar mayor complicación, que subió de 14 reales a 18 reales la fanega en septiembre de 1605 hasta que volvieron a bajar a 14 reales en octubre de 1608²⁴¹. Según los datos recogidos del investigador americano, los precios generales tuvieron tendencia a bajar a partir de 1605, después de la brusca subida en los últimos años del siglo XVI, que tuvo la clara causa de la mala cosecha y la peste bubónica que arrasaron España. Por eso no hubo razón para relacionar las dificultades económicas con el alza de precio, ya que, la crisis del fin del siglo, que seguramente afectó a don Luis y le obligó a buscar solución en el arrendamiento de la renta, no fue considerada resultado de la afluencia de los metales americanos y no se repitió la inflación en la década de 1610, cuando la deuda de la familia aumentó de nuevo.

La lectura de los documentos económicos, podemos decir, refuerza la impresión que se percibe al leer la obra poética de que el alza de precios no fue el tema central de la crítica a las navegaciones.

III. 2. 3. 3. América como origen de la ociosidad

A partir de mediados del siglo XVI, la ociosidad se convirtió en la palabra clave para quienes escribieron sobre los temas sociales y, no sin matiz despreciativo, recibieron el nombre de «arbitristas». Como indica Maravall²⁴², el tema de la ociosidad es una de las muestras de que hubo no pocas mentes lúcidas que advirtieron que los problemas no residían en los individuos, sino en la estructura de la sociedad y la ideología que nació de ella. El nuevo continente quedó asociado con la ociosidad porque fue el impacto más grande que empujó a la sociedad al cambio.

Fue Luis Ortiz, contador de Castilla y vecino de Burgos, quien identificó el

²⁴¹ Al examinar los documentos, podemos ver que en 1597 el administrador de don Luis calculó una fanega de trigo entre 10,5 y 14 reales dependiendo del año y lugar, mientras que en el documento de 1610 una fanega fue estimada a 18 reales, luego 10,5 ó 11 reales en 1613 y, finalmente, 18 reales en 1617. Lo que hay que tener en cuenta es que en el primer contrato el precio sirve para calcular la cantidad de dinero que el administrador, Gutiérrez Busto, iba a entregar al racionero, mientras que en los siguientes los administradores, Sánchez Pardo y Heredia, propusieron el precio como índice que sirviera para calcular el descuento por los «alimentos» del ingreso anual fijo. Así que uno podría imaginar que los administradores habrían intentado poner el precio más bajo posible en el primer caso y el más alto en el segundo, para sacar de don Luis lo más posible. Pero, al contrario de la imagen de los mercaderes codiciosos, los administradores se mostraron bastante honestos, ya que Heredia bajó la cotización en el año 1613, cuando el trigo era barato por los anteriores años estériles (Hamilton calcula que costaba 452,6 maravedís o 13,3 reales en 1612 en Andalucía) y en otros años siguieron a la tasa oficial, más baja que la tasa real en general.

²⁴² Véase Maravall [1986].

origen de la crisis del reino con la ociosidad. Su obra, titulada *Memorial al Rey para que no salgan dineros de España* (1558) es una propuesta de soluciones a la gran recesión que duró de 1550 a 1562, cuando el oro americano se había agotado y las nuevas técnicas mineras para aumentar la producción de plata no se habían instalado. 1557 es una fecha simbólica, ya que ese año el Estado se vio obligado a declarar una especie de bancarrota, debido a la mayor crisis financiera del siglo.

Ortiz vio la mayor causa de la crisis en el abandono del sector productivo en España, es decir, la ociosidad, porque los españoles tuvieron la tendencia de vender materias primas al extranjero y comprar productos manufacturados. Así, según él, subieron los precios y salió el dinero del país. La asociación de la ociosidad con América, en realidad, no aparece de manera lógica, sino como un ejemplo o una caricatura de lo que sucedía. Dice que los extranjeros «nos tratan muy peor que a indios»²⁴³, porque los españoles toman el oro y la plata de los indios por poca cosa, pero los extranjeros, a su vez, se llevan los metales preciosos de los españoles por baratijas. Aunque no es probable que la obra de Ortiz se convirtiera en fuente de los escritores posteriores, ya que parece que la obra no gozó de gran reputación y quedó inédita hasta el siglo XX, es una muestra temprana de una idea que se repetirá en varios pensadores en torno al tema de la ociosidad y, además, es interesante la presencia en ella del Nuevo Mundo como símbolo del vicio.

En la década de 1560, la plata americana (primero la mexicana y luego la de Potosí), gracias a las innovaciones técnicas, aumentó en cantidad y bajó en coste. Como señala Pierre Vilar, el enriquecimiento aparente ocultó los verdaderos problemas que llevaría a España a la crisis de fin de siglo²⁴⁴.

En 1600, la ociosidad volvió a ser el tema de otro *Memorial*, esta vez por parte de Martín González de Cellorigo, abogado de la cancillería y vecino de Valladolid. La crisis que experimentó el vallisoletano fue más seria que la del burgalés, ya que, además de la bancarrota reclamada en 1596 que firmó la sentencia definitiva del comercio nacional, la peste bubónica arrasó Castilla a partir de 1599 y, al mismo tiempo, la mala cosecha de trigo causó el hambre en la misma zona. Por estas razones los castellanos se enfrentaron entonces a la falta de servicios y productos de primera necesidad.

Bajo esa situación, Cellorigo observó que la carestía tenía su causa en el descenso de la población, debida principalmente a la guerra y la peste (de hecho, la

²⁴³ Ortiz [1970], p. 30.

²⁴⁴ Véase Vilar [1982], p. 224.

mayoría de la primera parte de su escrito está dedicada al análisis del efecto de la enfermedad) y, además, en el abandono del sector productivo, que era la riqueza «verdadera y cierta»²⁴⁵. Cellorigo coincidió con Ortiz al atribuir la tendencia a la aspiración de los españoles a vivir mediante las rentas, considerándolo honrado y digno. Además, el vallisoletano añadió su opinión de que la ociosidad nacía de la condición histórica del país: los españoles han pasado siglos combatiendo contra los musulmanes; por eso, cuando los echan de la península, empiezan a pelearse entre sí en honra, autoridad o riqueza, queriendo igualarse en todo a todos. Así, según sus palabras, España se había convertido en «una república de hombres encantados, que vivían fuera del orden natural»²⁴⁶. Cellorigo nombró con claridad la riqueza que había entrado de América como la causa que les había ofrecido la oportunidad de seguir esa tendencia:

De esto se puede temer serán causa las herencias de los recién heredados [de los muertos de la peste], como lo ha sido hasta aquí, y lo es el dinero, que ha venido de Indias, con que los nuestros han salido tan de madre, que no siguiendo la ordenación natural, han dejado los oficios, los tratados y las demás ocupaciones virtuosos, y dádose tanto a la ociosidad, madre de todos los vicios. Y no solo han hecho a sí este daño, sino a otros muchos, que sacan de sus buenas inclinaciones, y los traen consigo sirviéndose de ellos, haciendo como tenemos dicho, de la multitud de sirvientes, gran pompa y aparato de su grandeza. Esta soberbia y vana presunción, ha de destruido esta república: y de rica y poderosa más que otra ninguna, la ha hecho pobre, y falta de gente, mucho más que la peste que ha corrido, porque ninguna cosa la ha puesto en mayor necesidad²⁴⁷.

Por eso, el autor llegó a maldecir el descubrimiento escribiendo que: «si todo el oro, y plata, que sus naturales en el nuevo mundo han hallado, y van descubriendo le entrase no la [España] harían tan rica, tan poderosa, como sin ello ella sería»²⁴⁸.

Para nuestro propósito es importante la referencia histórica que señaló el abogado vallisoletano a continuación. Se hallan los ejemplos de Esparta, que gozaba de paz mientras que se prohibía el uso de moneda de metales preciosos, y de Roma, que perdió las virtudes por culpa de la riqueza oriental:

²⁴⁵ Cellorigo [1600], f. 1r. Otro punto de vista curioso que se encuentra en Cellorigo es su preocupación por la baja natalidad en términos modernos. Afirma que la gente no se casa porque las mujeres, si viciosas, se dedican a la prostitución y, aunque honradas, si son pobres, no pueden pagar la dote, que el futuro marido requiere aspirando a vivir sin trabajar, y se ven obligadas a entrar a conventos, aunque tampoco es libre de dotes (ff. 17v-20r). Ambas cosas, según el autor, vienen de la codicia, que empieza a contaminar a los españoles con la aparente riqueza. Estamos ante un resumen del ambiente común de la época, al que pertenecía la familia Góngora, ya que las sobrinas de don Luis fueron obligadas a ser monjas y, aun así, la familia tenía dificultad de pagar la dote al convento (véase el documento con la fecha de 21 de marzo de 1616, recogido en Alonso y Galvarriato [1962], pp. 326-330).

²⁴⁶ Cellorigo [1600], f. 25v.

²⁴⁷ Cellorigo [1600], f. 15r.

²⁴⁸ Cellorigo [1600], f. 15v.

y por entenderlo así Licurgo, que dando leyes a sus lacedemonios, no consintió que los suyos usasen de moneda. Por cuyo respeto dice Plutarco, que se sustentó Grecia quinientos años en su felicidad: mas en comenzando entre los griegos a trocarse dinero, y a regalarse con él, comenzó a declinar su república, y a dar en un miserable estado, hasta que se perdió y acabó. Lo mismo se dice de los romanos²⁴⁹.

La comparación de la decadencia de los estados antiguos con la de España no fue, naturalmente, original de Cellorigo, sino un lugar común de la crítica social de la época, pero el texto no deja de ser significativo siendo una muestra, porque podemos encontrar aquí el contexto que hizo posible la crítica contra el descubrimiento.

Otro ejemplo del ataque a la ociosidad y su vinculación con el nuevo continente se halla en los escritos de Pedro de Valencia, a quien don Luis sentía tanto aprecio que le pidió la opinión sobre sus grandes obras²⁵⁰. Se trata de dos documentos: *Acerca de la moneda de vellón* (posiblemente escrito en 1605); y *Discurso contra la ociosidad* (1608).

En el primero, en el que, en realidad, el humanista discutió más temas de los que se podrían imaginar a través del título, encontramos la acusación a la riqueza como la fuente de vicios. Estamos ante una de las numerosas críticas a la subida del valor de la moneda de cobre al doble, reduciendo el peso en la mitad, lo que se llevó a cabo en 1602. Naturalmente, esta política causó una inflación que afectó especialmente a los pobres, cuya economía solía basarse en la moneda menuda y a quienes el humanista mostró una sincera simpatía²⁵¹. En este discurso se hallan de nuevo los motivos de la

²⁴⁹ Cellorigo [1600], f. 15v.

²⁵⁰ Hay muchos estudios sobre la relación del poeta con el humanista a través del análisis de las dos versiones del «Parecer» de Pedro de Valencia. Para la historia del estudio, véase Roses Lozano [1994], pp. 10-14.

²⁵¹ Por ejemplo, en la carta «Sobre la generalidad e igualdad en el repartimiento...» (1606), se citan las palabras de un campesino que vino a pedirle préstamo para pagar el censo. Valdrá la pena citar sus palabras en su totalidad, ya que se trata de un testimonio vivo de la situación de los agricultores de la época:

Con todo, no puedo dejar de referir ahora, en materia de precio de trigo, lo que me pasó con mi labrador honrado de aquí de los Santos, pueblo rico de labradores [a] media legua de Zafra. Venían a buscar dinero a censo; dijéronme: «Señor, por no vender ahora el trigo, que le hemos menester para sembrar para comer el invierno, y, si ahora que nos aprietan deudas lo vendemos a 24 reales, como vale, después entre año lo compraremos a cuarenta o a cincuenta, porque se han levantado unos hombres, que no son hombres de heredades ni de labor, sino tratantes, que tenían cuál quinientos cuál mil ducados en dinero: ya los han cuatrodoblado empleando en trigo. A uno de éstos llevo yo u otro labrador abonado y le digo que me venda fiado hasta otra cosecha un cahíz de trigo, que me falta; dice que me lo dará, pero que ha de ser al mayor precio que valiere en todo el año, porque entonces y no antes lo había él de vender. Yo digo que sea así, forzado de la necesidad, y, después, en llegando un día por mayo a venderse una fanega por cincuenta reales, viene a mí o hace testigos para que le pague a aquel precio. Esto es lo que nos tiene destruidos a los labradores, que si yo lo vendiera ahora a 18 y después el invierno lo hubiera de hallar al mismo precio, venderíalo ahora, y fuera como tomar prestado el dinero» (Valencia [1994], p. 135).

abundancia de dinero como origen del mal y la comparación de España con Roma. Aunque no nombra a América con claridad, es obvia su implicación:

El mucho dinero en las repúblicas, siendo así que no puede los frutos de la tierra y cosas necesarias de la vida, antes daña para las costumbres de los ciudadanos, como lo experimentaron los romanos, luego que se hicieron señores de las riquezas del Asia, y como lo experimenta y siente España²⁵².

La crítica se repite en el *Discurso contra la ociosidad*, que fue escrito en Madrid, donde Pedro de Valencia se había instalado como cronista real desde 1607²⁵³:

Porque no hace cada uno en medrando en algún trato o granjería, sino dar su dinero a censo, luego queda hecho ocioso aquél: sus herederos para siempre, si no son perdidos: gastadores. El daño vino del haber mucha plata: mucho dinero, que es y ha sido siempre (como yo lo probaré en otro papel) el veneno que destruye las repúblicas: las ciudades. Piénsase que el dinero mantiene, i no es assí: las heredades labradas i los ganados i pesquerías son lo que da mantenimiento²⁵⁴.

Pedro de Valencia coincide con Cellorigo en tantos aspectos que, en realidad, su razonamiento se puede considerar como un resumen del *Memorial* para que el destinatario de las escrituras supiera la opinión del vallisoletano sin tener que leer el libro entero, aunque no falta su matiz propio²⁵⁵. En los textos del humanista se hallan

No sabemos si el humanista le prestó el dinero (ni siquiera si fue una historia real), pero, juzgando por los ejemplos muy concretos acerca de la agricultura y el comercio del trigo, es claro que hablaba a menudo con los campesinos de su tierra.

²⁵² Valencia [1994], p. 116.

²⁵³ Pedro de Valencia, quien vivía en su pueblo natal en estado no muy acomodado después de la muerte de su maestro Arias Montano, fue nombrado para el puesto probablemente por la recomendación de fray Diego de Mardones, el confesor de Felipe III desde 1604. Según lo que el humanista dice en una carta, conoció en 1603 a fray Gaspar de Córdoba, entonces confesor real y miembro del Consejo de Hacienda (véase la «Carta al R. P. M. fr. Gaspar de Córdoba, confesor de Felipe III, sobre el segundo tributo de la Octava de Vino y Aceite y sus inconvenientes y sobre los pronósticos de los astrólogos», recogida en Valencia [1994], pp. 17-23). En 1605, después de la muerte de fray Gaspar en 1604, Pedro de Valencia mandó a fray Diego el *Discurso sobre el precio del pan* acompañado de una carta en la que afirma que su predecesor le «tenía mandado le escribiese advirtiéndole de las cosas que entendiese pertenecer al bien de estos Reinos, y, a la conciencia de Su Majestad» (Valencia [1994], p. 75). El nombre de fray Diego es familiar para nosotros, ya que, debido a un enfrentamiento con el duque de Lerma, fue mandado a Córdoba como obispo. Parece que Góngora mantenía buena relación con el nuevo obispo, ya que le dedicó el soneto «Un culto Risco en venas hoy süaves» (*OC*, nº 285 [1615]) utilizando un juego de palabras: «Si armonioso leño silva mucha / atraer pudo, vocal Risco atraya / un Mar, dones hoy todo a sus arenas» (vv. 12-14). Además, existe un documento de préstamo de 3.600 reales entre fray Diego y don Luis en octubre de 1616 (recogido en Sliwa [2004], II, pp. 644-645) y una carta del poeta dirigida al obispo con fecha de 4 de julio de 1617, donde el poeta se quejó del trabajo que le estaba costando sacar el favor de los poderosos (Góngora [2000], pp. 301-302). Para la vida de fray Diego de Mardones véase Martínez Peñas [2007], pp. 382-388 y para la vida de Pedro de Valencia, véase Gómez Canseco [1993], pp. 68-73.

²⁵⁴ Valencia [1994], p. 168.

²⁵⁵ Una de sus particularidades se halla en la importancia que dio Valencia a la agricultura y la artesanía frente al comercio, mientras que los igualó Cellorigo, para quien la circulación de las «cosas necesarias» también era necesaria. En este sentido, el humanista parece más radical e idealista, aunque es natural que haya diferencia de idea entre un erudito maestro de latín en un pueblo extremeño y un

temas como la importancia del sector productivo o el aumento de la población no productiva, debido a la idea de los españoles, quienes consideraron no trabajar como signo de honra: «Viendo, pues, el vulgo que los nobles i principales biven regaladamente i sin trabajo, tomaron por onra el no trabajar»²⁵⁶. Y el abandono, es decir, la ociosidad, se origina en la riqueza aparente.

Por lo que hemos visto, podemos decir que la relación entre América y la crisis era bien conocida entre los intelectuales que se preocupaban de la dura situación de España. La resume bien el título de un capítulo de *Restauración política de España* (1619) de Sancho de Moncada: «La pobreza de España ha resultado del descubrimiento de las Indias Occidentales». El autor, catedrático de la Universidad de Toledo, recapitula argumentos ya familiares para nosotros: el alza de precios debida a la introducción de metales preciosos americanos, la falta de sectores productivos nacionales, la ausencia de dinero debida a la importación de productos extranjeros y el aumento de la población ociosa. El capítulo empieza así:

El año de mil quatrocientos noventa y dos las descubrieron los Españoles, conquista de inmortal gloria, si hubiera servido sólo de llevar el Evangelio a tan remotos Provincias, sin que en España se hubieron visto sus metales. El daño de ella no puede atribuirse al dicho descubrimiento, porque las Indias antes han sido muy útiles, pues sólo han dado su oro y plata, mercaderías muy provechosas, han gastado las de España, y los frutos que sobran. Pero es llano que el daño ha resultado de ellas, por no haber usado bien de la prosperidad en España²⁵⁷.

Creo que hemos encontrado la clave del pasaje gongorino en el tema de la ociosidad, en el que caben los elementos que componen el «Discurso», sobre todo la sección 3. En el contexto, la crítica contra las navegaciones no es contradictoria con el lujo seductor, sino que la riqueza misma es la causa de la decadencia. Sin embargo, como hemos analizado en el apartado anterior, Góngora no versificó la idea de manera explícita, sino que la adaptó a su mapamundi poético, en el que el Oriente había sido siempre el reino de Aurora, dotado de luz, frescura y alegría. El poeta comparte con los arbitristas el marco general que vincula la riqueza con la decadencia, pero, mientras que para estos la riqueza había nacido en América, el poeta la atribuyó a Asia a través de las imágenes que sugerían la sensualidad seductiva de las ninfas y las especias.

funcionario que trabajaba en una ciudad industrial y comercial. Otro aspecto curioso en el pensamiento del humanista es su idea sobre lo que podríamos llamar el destino de los intelectuales. Al principio del discurso, el autor muestra sentido de culpabilidad por ser uno de los ociosos que iba a criticar tanto y dice que la persona más adecuada para el trabajo sería un labrador viejo o un soldado retirado.

²⁵⁶ Valencia [1994], p. 165.

²⁵⁷ Moncada [1974], p. 150-151.

Además, la crítica no tiene que suponer el rechazo de la empresa nacional de los descubrimientos y la colonización, ya que, como indica Moncada con claridad, el fallo no está en el descubrimiento, sino en el uso de su producto por parte de los españoles. La historia del pensamiento económico a lo largo del siglo XVI no pudo ser ajena a un hombre intelectual que, al mismo tiempo, fue un responsable de los bienes de la familia, aunque él no tuviera intención de utilizar los versos como vehículo del pensamiento.

III. 2. 4. Recapitulación

La dificultad de la interpretación del pasaje radica en el hecho de que Góngora no es un poeta que versifique una idea, sino quien tiene la capacidad de manejar los pensamientos como si fueran materiales para los versos. El «Discurso» del serrano anciano es un caso ejemplar, porque se trata de un conjunto de conceptos literarios y sociales.

En la sección 1, que gira en torno a las navegaciones en el Mediterráneo, podemos decir que el concepto principal es literario y que se heredó del tópico antiguo. En las secciones 2 y 3, en cambio, las imágenes literarias aparecen mezcladas con los motivos que se arraigan en los problemas sociales del mundo moderno. Dentro del marco general de la codicia como motor de los navegantes, Góngora dedicó la sección 2, en la que se cuenta la historia de las aventuras en América, a la muerte por conseguir la riqueza, mientras que la sección 3, en la que se destaca la presencia de Asia, representa la decadencia después de conseguirla. El tema de la sección 2 puede ser heredado del canto de *Los lusíadas*, pero tanto la imagen de la codicia como la de la decadencia tienen su base en los pensamientos sociales de la época.

El largo apartado, tenemos que decir, no añade mucho a la conclusión que adelantamos de que el mar en la primera parte de las *Soledades* forma el margen del campo ideal, aunque hemos podido concretar las malicias que el poeta contrapuso ante el mundo arcaico y confirmar que el «Discurso» es un fragmento bien calculado en el que cada componente cumple su función. Por otra parte, en cuanto a la relación de la creación poética con la sociedad que rodea al poeta, hemos observado que don Luis escribió la obra bajo la influencia de su época, sin que ello supusiera rechazar el privilegio de la poesía.

III. 3. Cantos en la segunda *Soledad*

En la segunda parte de las *Soledades*, el mar y la playa se convierten en escenario de acciones y abandonan, al menos hasta cierto punto, la función que hemos visto en el apartado anterior. No podemos decir que la abandonen por completo, sino mejor que se añaden otras funciones y la figura del mar se muestra más compleja. Para obtener una visión general de todo ello y reconocer dicha complejidad, es oportuno proponer primero un resumen de la obra que consta de 979 versos.

A la mañana siguiente de la boda aldeana celebrada en la primera *Soledad*, nos situamos en una ría, donde el mar y un arroyo se encuentran en conflicto, aunque el mar termina ganando (II, vv. 1-26). En la misma playa está el peregrino con los habitantes de una isla cercana que han participado en la boda (II, vv. 27-32), frente a los cuales pasa una barquilla con dos pescadores que cantan dulcemente (II, vv. 33-41). Los isleños cogen un barco grande y se despiden del protagonista, quien sube a otro pequeño con dos pescadores (II, vv. 42-72) que practican la pesca con redes (II, vv. 73-106). A la vista de la humilde casa de los pescadores (II, vv. 107-111), el joven canta sobre su triste amor (II, vv. 112-171, el canto propiamente dicho empieza en el v. 116) y se describen las reacciones del mar y del aire (II, vv. 172-189). Al llegar a la casa en una isla, el padre y las seis hermanas de los pescadores reciben al protagonista (II, vv. 190-147) y el anciano le enseña toda la isla, donde tiene muchos especies de animales y plantas (II, vv. 248-327). En un cercado rodeado de chopos las hijas ponen la mesa de una comida copiosa (II, vv. 328-360). Cuando terminan de comer, el joven agradece y ruega al anciano que no salga al mar nunca más (II, vv. 361-387). Contestándole, el anciano le cuenta su vida en la isla como pescador jubilado (II, vv. 388-417) y la pesca de dos de sus hijas, Filódoces y Éfire (II, vv. 418-511). Ya está atardeciendo, cuando un aire les trae un canto amebeco de dos pescadores, Lícidas y Micón (II, vv. 512-611; el canto empieza en el v. 542), quienes cantan desde el barco su amor hacia otras dos hijas del anciano. Salen las estrellas (II, vv. 612-625) y se describe cómo el canto enamora a las hijas y el peregrino, conmovido, pide al anciano que acepte a los pretendientes, lo que termina concediendo (II, vv. 626-676). A la mañana siguiente, el peregrino se aleja de la isla en el barco de los pescadores desde el cual observa un castillo y una escena de cetrería (II, vv. 677-979).

Como puede verse, se halla aquí la representación del mar que venía de la primera parte, sobre todo en la descripción de la isla como un pequeño mundo autosuficiente y en la conversación entre el pescador jubilado y el protagonista. Por otro lado, los cantos que vamos a analizar en este apartado pertenecen al género de la

piscatoria, cuya perfección había buscado Góngora desde la primera etapa de su creación poética. Si nos fijamos en este aspecto, hay que decir que la función del paisaje marítimo puede ser análoga a la del campo y la aldea que forman un mundo ideal en la primera *Soledad* o en el *Polifemo*.

Es esta la primera razón por la que escogimos en este apartado los tres fragmentos en estilo directo: 1) el canto del peregrino (II, vv. 116-171); 2) el canto amebeo de los dos pescadores (II, vv. 542-611); y 3) la escena de pesca de las dos hijas del anciano isleño (II, vv. 413-511). Suponen, a mi parecer, la culminación del género piscatorio en Góngora, quien tuvo ocasión de desarrollarlo con una libertad total en dos fórmulas tradicionales de la égloga, es decir, el soliloquio y el canto amebeo. Además, en la figura de las dos pescadoras puede observarse la huella de las cazadoras sobre las que el poeta había escrito a lo largo de su carrera.

Esto, sin embargo, no significa que las dos funciones del mar en la segunda *Soledad* no lleguen a formar una unidad. Al contrario, un análisis del tema y el efecto de los dos cantos, que seguramente forman una pareja, revelará un contraste que el poeta propuso entre el peregrino y los pescadores, la muerte y la vida, la corte y la aldea y, al final, el fracaso y el casamiento. De nuevo estamos ante un esquema familiar de dos amantes (y una mujer o mujeres, con la presencia de las pescadoras). Comentaremos a continuación los tres fragmentos para, en primer lugar, determinar los valores atribuidos a cada grupo de personajes a través del análisis de las imágenes tradicionales o inventadas y, luego, reconstruir el esquema triangular que parece simple, pero que no podría haber sido conseguido de otra manera.

III. 3. 1. La muerte en el «métrico llanto»

El canto del peregrino, que ocupa los versos 116-171 de la *Soledad* segunda, es mencionado como un «métrico llanto» (II, v. 115)²⁵⁸. Forma parte de un bloque junto con cuatro versos que sirven de introducción (II, vv. 112-115) y otros que describen las reacciones que muestran los personajes imaginarios en el mar (II, vv. 172-189). El propio canto es uno de esos fragmentos de las *Soledades* que poseen una estructura estrófica; en este caso, puede considerarse una canción alirada, dividida en ocho estancias de siete versos cada una, con la siguiente estructura: 7a, 11B, 7b, 11C, 7c,

²⁵⁸ El pasaje ha sido estudiado por Roses Lozano [1997a], desde aspectos tanto métricos como semánticos. Es importante, además, su indicación sobre la relación del fragmento con la dedicatoria y, en consecuencia, la fábula de la obra en su totalidad.

11A, 11A.

Si nos fijamos en el esquema que adelantamos arriba, el soliloquio pertenece a un conjunto que se compone de la muerte, la corte y el fracaso. De hecho, en los siguientes versos se dan más informaciones sobre la causa del viaje del protagonista que revelarán lo que se ha sugerido en los primeros versos de la primera parte: una desesperación amorosa por una dama de la corte.

En cuanto a la muerte, podemos decir que existía cierta relación entre ella y el mar, que es una de las cadenas de imágenes que forman la compleja red de las *Soledades*: la muerte en el mar como remedio del mal de amor. Primero, el tópico de la muerte como remedio se puede remontar al *Idilio* XXIII de Teócrito, y en la literatura española formó un componente importante del hilo narrativo de la *Égloga* II de Garcilaso. Para encontrar la vinculación del mar con la muerte, por otro lado, hay que esperar a la primera *Ecloga piscatoria* de Sannazaro, aunque no se trata de la huida de un amante desdeñado, sino del deseo de suicidio para seguir a la difunta amada. En ella, uno de los dos pescadores que estaban enamorados de Phyllis canta en su túmulo:

nunc iuvat immensi fines lustrare profundi
perque procellosas errare licentius undas
Tritonum immistum turbis scopulosaque cete
inter et informes horrenti corpore phocas,
quo numquam terras videam. Iam iam illa tot annis
culta mihi tellus, populique urbesque valete,
litora cara valete, vale simul optima Phylli²⁵⁹.

Después, en la primera canción piscatoria de Luigi Tansillo, podemos leer una imagen más parecida a la de la segunda *Soledad*, en la que la muerte se compara con un puerto, otro tópico marítimo que metaforiza un final feliz después de las dificultades:

E poi che la mia luce altri m'invola,
voglio che morte sola
sia porto ai miei tormenti²⁶⁰.

Si buscamos en la obra gongorina, el tema aparece en un romance juvenil que empieza «Aquí entre la verde juncia» (*OC*, nº 47 [1584]), donde el narrador, que es un triste amante, se compara a sí mismo con un cisne y busca la muerte en la orilla del

²⁵⁹ Sannazaro [2009], p. 108, vv. 72-78. Quiere decir: «Ahora me complace recorrer por el lugar más remoto del inmenso abismo y errar libremente por las ondas tormentosas y entre los innumerables Tritones acompañados de rocosos monstruos marinos y feas focas de cuerpo bruto; donde no veré la tierra nunca más. Adiós, tierra donde he vivido tantos años, gente y ciudades. Adiós, dulces playas. Adiós, al mismo tiempo, ilustrísima Filis». La traducción es mía.

²⁶⁰ Tansillo [2003], vv. 111-113.

Guadalquivir, pero no se desarrolla como un tema orgánico, sino que se limita a ser un motivo escogido del temario pastoril. Como la época de imitación de los temas petrarquistas de Góngora terminó pronto, el poeta no volvió a utilizar el motivo, que requería gran seriedad y que no encajaba con la tendencia burlesca al versificar el mundo de los pastores. En la piscatoria, que mantenía el tono serio en comparación con la pastoril, tampoco se halla el motivo de forma original²⁶¹.

La muerte relacionada con el mar da un paso más con *El peregrino en su patria* de Lope, ya que con esta novela bizantina el autor hizo posible combinar los dos mares: el escenario de la piscatoria, en el que los pescadores se lamentan queriendo la muerte, con el otro, del que salvan la vida. El primero trata del futuro y el segundo del pasado, mientras que nuestro peregrino habla de su muerte no conseguida en el pasado como el personaje de Lope y sigue queriendo morir como los pescadores de las obras italianas.

La primera estrofa del «métrico llanto» sirve de presentación general. El protagonista declara que los versos se identifican con las lágrimas y la sangre y que son dirigidos al mar:

«Si de aire articulado
no son dolientes lágrimas süaves
estas mis quejas graves,
voces de sangre, y sangre son del alma.
Fíelas de tu calma,
¡oh mar!, quien otra vez las ha fiado
de tu fortuna aun más que de tu hado.
(II, vv. 116-122)

Parece que estamos ante la pareja de imágenes que Góngora utilizó en unas de sus primeras obras piscatorias que hemos comentado en el primer capítulo²⁶², en las que los suspiros y las lágrimas salen del personaje (pastor o pescador enamorado) y desaparecen mezclándose con el aire o el agua respectivamente, lo que es cosa natural. Sin embargo, la idea que se halla en el canto es más compleja, ya que, a través de la hipálage, los objetos aparecen con atributos cruzados: aquí las lágrimas no son líquidas, sino hechas «de aire articulado», mientras que las palabras nacen de la sangre. Se observa el intercambio entre el carácter líquido y el aéreo. En consecuencia, el joven puede pensar fiar estas «quejas» al mar que ahora se mantiene sereno, porque sus voces, ahora

²⁶¹ La excepción se encuentra en el romance «Sin Leda y sin esperanza» (OC, nº 106 [1595]), donde un pescador pobre no teme la muerte en el mar (causada por «enemigas velas, / o de renegado griego / o de extranjero pirata» vv. 19-21), porque sin la amada, que es su alma, es un cuerpo sin vida.

²⁶² Véase I. 1. 1., donde vimos el resumen del romance «En el caudaloso río» (OC, nº 10 [1581]) y el soneto «Suspiros tristes, lágrimas cansadas» (OC, nº 19 [1582]).

líquidas, pueden someterse a la profundidad del mar de la misma manera que las lágrimas de los pastores o pescadores llegaron al morador de los dioses marinos en los poemas anteriores. En la primera estrofa del canto, por eso, podemos ver la técnica característica de Góngora para escoger una imagen poética establecida y modificarla para crear una nueva.

Además, se puede añadir que la mención a los dos destinos del canto tiene su consecuencia también en los versos que sirven de epílogo:

Espongioso pues bebió y mudo
el lagrimoso reconocimiento,
de cuyos dulces números no poca
concentiosa suma,
en los dos giros de invisible pluma
que fingen sus dos alas, hurtó el viento;
(II, vv. 179-184)

El mar «bebió» los versos como si fueran líquidos, mientras que el viento se llevó no poca cantidad de las voces, que no han perdido su carácter aéreo. Es un hurto o, como indica Jammes, una estafa con la que se roba el «reconocimiento» que el peregrino dirigió solo al mar²⁶³, que cierra el canto con una ironía.

Desde la segunda estrofa hasta la octava y última, el canto gira en torno a la historia amorosa del peregrino, donde queda destacada la imagen de la muerte. Su presencia es más llamativa en la segunda estancia, ya que el peregrino evoca al mar considerándolo un remedio de sus dolores:

¡Oh mar!, oh tú, supremo
moderador piadoso de mis daños!,
tuyos serán mis años,
en tabla redimidos poco fuerte
de la bebida muerte,
que ser quiso, en aquel peligro extremo,
ella el forzado y su guadaña el remo.
(II, vv. 123-129)

La muerte aparece vinculada estrechamente con el mar, formando una metáfora extraña en que la muerte quiso ser un forzado que rema con su guadaña para ponderar el control de la tabla. Probablemente la imagen viene de otra similar de Amor, a quien Góngora había representado como un barquero sobre un barco de concha, porque el ciego niño y la Muerte tienen la fatalidad en común.

²⁶³ Para el doble sentido de la palabra «reconocimiento» y el chiste relacionado con la contabilidad véase el comentario de Jammes a estos versos (Góngora [1994], pp. 444-445).

El tercer verso de la estancia siguiente es similar al de la segunda: «tuya será mi vida» (II, v. 132). Aunque aparece la mención a la vida, en futuro, esta será confiada al mar con indiferencia, porque, en el pasado, una dama le ha dejado hacerlo. La vida no tendrá valor si la amada no la estima. Luego se precisa la historia amorosa: ella le obligó a alejarse y él ha viajado por el mar sin poder olvidarla.

En la cuarta estrofa hallamos la figura mitológica de Ícaro, otra imagen relacionada con la muerte:

Audaz mi pensamiento
el Cenit escaló, plumas vestido,
cuyo vuelo atrevido,
si no ha dado su nombre a tus espumas,
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento.

(II, vv. 137-143)

Su amor hacia la dama fue «audaz» y se compara con el vuelo de Ícaro, aunque no se puede saber si es así porque ella misma fuera imposible de alcanzar para un joven cortesano o si solamente significa que ella no quiso corresponderle. Además, a diferencia del hijo de Dédalo, quien dio nombre a un mar²⁶⁴, el amor del peregrino se desvanecerá sin dejar ninguna huella en la memoria, ya que su nombre, que nunca llegaremos a conocer, queda escrito solamente en el aire.

La imagen de Ícaro sigue presente en la quinta estrofa, contribuyendo a elaborar una cadena de imágenes para representar el mar como una tumba, lo que perdurará hasta la última estrofa. También, dos imágenes se cruzan cuando el peregrino dice: «solicitando en vano / las alas sepultar de mi osadía / donde el Sol nace o donde muere el día» (II, vv. 148-150).

El deseo de tener el mar como sepultura alcanza un tono casi heroico cuando el peregrino declara en la séptima estancia que:

Naufragio ya segundo,
o filos pongan de homicida hierro
fin duro a mi destierro,
tan generosa fe, no fácil onda,
no poca tierra esconda:
urna suya el Océano profundo,

²⁶⁴ En realidad el nombre de Ícaro se conserva en la isla Icaria en el Egeo. Al mismo tiempo, la identificación con el mar se puede remontar hasta Ovidio (*Tristes*, I, I, v. 90) y se observa, por ejemplo, en el soneto XII de Garcilaso: «d' aquel que con las alas derretidas, / cayendo, fama y nombre al mar ha dado» (Garcilaso [2001], p. 33, vv. 10-11).

y obeliscos los montes sean del mundo.

(II, vv. 158-164)

Posee clara inclinación a la épica este tópico de que el mundo sea el sepulcro de una gran persona, ya que se puede remontar a la famosa frase en el discurso fúnebre de Pericles recogido en la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides y fue empleado en varias obras heroicas²⁶⁵. Góngora mismo lo había utilizado en un contexto elogioso desde su temprana etapa de creación²⁶⁶.

²⁶⁵ El historiador griego transcribe un discurso dedicado al gran político: «Puesto que los héroes tienen toda la tierra para su tumba; y en tierras lejanas a la suya, en donde la columna con su epitafio lo declara, hay brillante en el pecho de los hombres un grabado no escrito sin una placa que lo preserve, excepto la del corazón» (2, 43, 3). Díaz de Rivas enumera como ejemplo los nombres de Lucano, Séneca, Sannazaro, Bernardo Tasso y Marino. El primero gira en torno a la muerte de Pompeyo y su humilde tumba lejos de la patria, que hallamos en la *Farsalia*, 8, vv. 795-800:

... Temeraria dextra,
Cur obicis Magno tumulum, manesque vagantes
Includis? Situs est, qua terra extrema refuso
Pendet in Oceano. Romanum nomen et omne
Imperium Magno est tumuli modus. Obrue saxa,
Crimine plena deum...

«Oh temeraria diestra, ¿por qué empujas a Magno a la tumba y encierras en ella a sus manes errantes? Yace donde la más apartada tierra queda limitada por el océano al que rechaza; la medida del sepulcro de Magno es el nombre romano y el imperio entero; cubre esa piedra que reclama la culpa de los dioses» (Lucano [1974], pp. 41-42).

²⁶⁶ En 1588 Góngora dedicó el soneto «No en bronce, que caducan, mortal mano» (*OC*, nº 66) al difunto marqués de Santa Cruz, quien servía al rey como «capitán general del mar Océano» y asistió a la batalla de Lepanto. En él leemos:

El un mar, de tus velas coronado,
de tus remos, el otro, encanecido,
tablas serán de cosas tan extrañas.

De la inmortalidad el no cansado
pincel las logre, y sean tus hazañas
alma del tiempo, espada del olvido.

(vv. 9-14)

La combinación del tópico con la figura de Ícaro no es invento de Góngora, sino que entre los sonetos de Sannazaro sobre su figura hallamos uno que termina con tono elogioso afirmando que su nombre resuena a todo el mundo y el mar entero es su sepulcro:

Icaro cadde qui: queste onde il sanno,
che in grembo accolser quelle audaci penne;
qui finì il corso, e qui il gran caso avvenne
che darà invidia agli altri che verranno.

Aventuroso e ben gradito affanno,
poi che, morendo, eterna fama ottenne!
Felice chi in tal fato a morte venne,
c'un sì bel pregio ricompensi il danno!

Ben pò di sua ruina esser contento
se al ciel volando a guisa di colomba,

Pero el poeta no para aquí, sino que a continuación vincula la imagen de la tumba con otro motivo, que es el del amante como mercenario de Amor en que este le debe el sueldo. La comparación del amante con un militar o *militia amoris* es un tópico antiguo que se observa desde la poesía lírica griega. Luego los poetas romanos como Tibulo, Propercio y sobre todo Ovidio lo establecieron como un tópico clásico, debido al contraste entre la vida idealizada de los ciudadanos que cumplían deberes de servicio a la patria y la de los autores de elegías que vivían de ocios y amores con mujeres dudosas²⁶⁷. La comparación consiste en la oposición de dos actitudes tan diferentes, una heroica frente a otra privada y ociosa. Por eso, la batalla nunca será sangrienta, como Ovidio declara con orgullo en el poema 12 del libro 2 de *Amores*. El Amor como general que manda al amante es, precisamente, invención de los latinos, ya que se puede decir que aquel le dio la forma definitiva con la elegía que empieza «*Militat omnis amans et habet sua castra Cupido*»²⁶⁸. Mientras tanto, la idea de que Amor debe al

per troppo ardir fu esanimato e spento;

et or del nome suo tutto rimbomba
 un mar sì spazioso, uno elemento!
 Chi ebbe al mondo mai sì larga tomba?

(Sannazaro [2003b], n° 79)

Don Luis escogió la misma imagen en una fecha muy cercana a la redacción de las *Soledades*, no sin modificación, ya que el poema, «Por más daños que presumas» (*OC*, n° 244 [1611]), está dedicado a un poeta amigo, que se llamaba Diego Páez de Castillejo, para estimularlo a escribir poesía. Parece que don Diego era también de Córdoba y Góngora dice que si su esfuerzo no hace fruto el Guadalquivir le servirá de tumba, en lugar del mar de Icaria:

Por más daños que presumas,
 vuela, Ícaro español,
 que al templo ofreces, del Sol,
 en poca cera tus plumas.
 Blanco túmulo de espumas
 haga el Betis a tus huesos,
 que tus gloriosos excesos,
 si de mi musa los fías,
 los venerarán los días
 en los álamos impresos.

(vv. 1-10)

Aquí la actividad literaria se compara con el hecho de Ícaro, considerándola heroica y digna de hacer resonar su fama y nombre en la memoria de las futuras generaciones. Como señaló Robert Jammes, la originalidad de don Luis consiste en aplicar este tema heroico a un fragmento sobre el amor.

²⁶⁷ Para la historia del tópico en la literatura clásica véanse Thomas [1964] (sobre Ovidio), Murgatroyd [1975] y Gale [1997] (con enfoque en la obra de Propercio).

²⁶⁸ *Amores*, 1. 9: «*Milita todo enamorado y tiene Cupido sus propios cuarteles*» (Ovidio [1991], p. 25). Según Murgatroyd, la primera aparición en la elegía romana del motivo se halla en la obra de Tibulo: «*Hic ego dux milesque bonus*» o «*Aquí soy buen soldado y jefe*» (1. 1. v. 75, Tibulo [1990], pp. 8-9). Y con más precisión en otra elegía, donde el poeta cuenta que un amigo suyo se ha ido a la guerra abandonando sus juegos amorosos: «*Vre, puer, quaeso, tua qui ferus otia liquit, / Atque iterum erronem sub tua signa uoca*» o «*Quema, niño, te ruego, a quien feroz abandonó tus gozos y llama nuevamente al*

amante un pago por su servicio parece una modificación moderna que nació con los mercenarios²⁶⁹. Se observa una ligera modificación en el caso del peregrino de la segunda *Soledad*, ya que él dice al dios que un general tendrá la obligación de hacer una tumba para su soldado que murió en batalla. Podemos decir que aquí la muerte consigue una nueva variación, gracias a la combinación con este motivo antiguo.

En este breve comentario hemos visto que en el «métrico llanto» aparecen varios motivos tradicionales escogidos bajo dos signos: el mar y la muerte. El mar como un remedio final del mal de amor y la referencia a Ícaro tienen vinculación con los dos y, por eso, sirven de eje de otros motivos. El primero, que ocupa las estrofas 2 y 3, nos ofrece la imagen de la Muerte como un barquero y la del amante como un prisionero. Luego, la figura de Ícaro, que se halla en las estrofas 4-8, hace posible la sorprendente cadena de imágenes que conecta el mar como tumba con el tópico de la *militia amoris*. La vinculación del mar con la muerte, que puede percibirse en el marco de la piscatoria, se hace cada vez más intensa.

Puede que estas conexiones no llamen la atención de los lectores acostumbrados a la égloga moderna o a la piscatoria moderna, géneros que se consideran serios y tristes. Sin embargo, con la lectura del canto amebeo en la misma *Soledad* segunda, que presenta un claro contraste con el «métrico llanto», veremos que no es casual la asunción del tema grave y que don Luis no pertenece al tipo de poetas que aceptan los tópicos sin mirada crítica alguna.

III. 3. 2. El canto amebeo de dos pescadores

El canto amebeo de dos pescadores ocupa los versos 542-611 de la *Soledad* segunda y forma otro fragmento con estructura estrófica que consta de diez estrofas de

que se marcha bajo tu enseña» (2. 6. vv. 5-6, Tibulo [1990], pp. 88-89). En la obra ovidiana, *Amores*, los 2. 9. y 2. 12 giran en torno a la misma metáfora. Véase Murgatroyd [1975], pp. 68-70.

²⁶⁹ Utilizó Góngora este motivo en una de las obras más tempranas, el romance «Ciego que apuntas y atinas» (*OC*, nº 4 [1580]):

Baste el tiempo mal gastado
que he seguido, a mi pesar,
tus inquietas banderas,
forajido capitán;
perdóneme, Amor, aquí,
pues yo te perdono allá,
cuatro escudos de paciencia,
diez de ventaja en amar.

(vv. 11-18)

Aquí el joven poeta se compara a sí mismo con un soldado que ha servido a su capitán a lo largo de diez años (v. 31).

siete versos cada una, con el esquema métrico 7a, 11B, 11B, 11C, 7c, 11A, 11A. Por los versos que describen la escena previa al canto (II, vv. 512-541) sabemos que los pescadores se llaman Lícidas y Micón y cantan dulcemente declarando su amor a dos de las hijas del anciano, Leusipe y Cloris respectivamente.

Podemos decir incluso que este pequeño canto es el más arraigado en la tradición bucólica entre otros fragmentos pronunciados en primera persona. Primero, la fórmula del canto amebeo es muy característica del género bucólico. Entre las variaciones que se observan, el presente fragmento pertenece al grupo de los cantos que consisten en un conjunto de estrofas no muy largas, cantadas alternativamente en boca de dos personajes²⁷⁰. En cuanto al contenido, podemos decir que cada poeta-cantante dirige el canto a su amada y el segundo poeta-cantante suele repetir el mismo tema del primero con cierta modificación. El origen de este grupo será el *Idilio* VIII de Teócrito, en el que el narrador nos transcribe los debates poéticos que mantuvieron un día dos pastores. El mismo esquema lo imita Virgilio en la *Bucólica* VII, donde el narrador se llama Melibeo y recuerda una competición de cantos entre dos pastores de Arcadia, Coridón y Tirsis. El primero venció a su rival y convirtió su nombre en el más legendario y repetido en el género pastoril.

Ya en la era moderna, la *Ecloga piscatoria* III de Sannazaro adapta a este esquema la situación del *Idilio* XXI de Teócrito. El narrador, Mopso, cuenta a su amigo Celadón el canto amebeo de dos pescadores, Cromis e Iolas, quienes cantaban sus amores (una de las amadas se llama precisamente Cloris) cuando se sentaban juntos esperando que amainara la tempestad. Los pescadores ya no son los pescadores humildes del poeta griego, quienes se quejan de la dura vida a que les obliga su profesión, sino seres idealizados que dirigen sus palabras a las bellas ninfas. En este punto se puede observar un cambio importante que aleja la obra de las clásicas, ya que en el *Idilio* VIII de Teócrito el tema amoroso no ocupa el lugar central, sino uno de los variados temas relacionados con la vida rústica. Virgilio dedica más versos al amor (ocho estrofas de doce en total), pero enuncia tantos nombres de ambos sexos (Galatea, Alexis y Filis en boca de Coridón; Filis y Lísida por parte de Tirsis) que al final pierde sinceridad sentimental.

²⁷⁰ Otra variación es la que está formada de bloques más pequeños (normalmente sólo dos versos) y el tono es menos literario con cierta inclinación hacia una chistosa pelea. Sus modelos son el *Idilio* V de Teócrito y la *Bucólica* III de Virgilio. Por otra parte, aunque no se puede llamar “amebeo” exactamente, encontramos algunas obras en que cada uno de los dos pastores pronuncia versos en un único bloque grande: el *Idilio* VI de Teócrito, la *Bucólica* VIII de Virgilio y, sobre todo, la *Égloga* I de Garcilaso.

Otro ejemplo, tal vez el más importante para la obra gongorina, es un fragmento de la *Égloga* III de Garcilaso. Se trata de un canto amebeo, formado de ocho estrofas de ocho versos cada una, que cantan dos pastores, Tirreno y Alcino, en las orillas del Tajo al atardecer. El primero está enamorado de Flérída y el segundo de Filis. La estructura en la que el primer cantante propone un tema y el segundo su variación aparece más esquemáticamente: Tirreno empieza con las imágenes positivas y Alcino le corresponde con las negativas.

La estructura del canto de Lícidas y Micón sigue este modelo, formando parejas de dos estrofas que se corresponden mutuamente con el tema, aunque no muestran un contraste tan claro como en Garcilaso, sino que parece que uno continúa al otro. Otra característica importante es el tono triste y la autorepresentación de los pescadores como fracasados en amor, porque esto revela que el canto comparte con el «métrico llanto» la idea moderna de la pastoril.

En segundo lugar, los nombres de los pescadores también señalan características bucólicas, ya que ambos aparecen en varias de las *Bucólicas* de Virgilio, de las cuales se trasladaron a la piscatoria²⁷¹. Primero, Lícidas (Lycidas en las obras virgilianas) es el protagonista de la *Bucólica* IX, una de las obras que refleja las situaciones actuales de manera directa, donde aparece como un pastor joven que conversa sobre sus duras experiencias con otro pastor maduro. Además, el mismo nombre se refiere en la VII (v. 67), aunque probablemente se trata de un personaje diferente, como un hermoso joven. Por otro lado, es más escasa la aparición de Micón (Micon), porque no se halla ningún personaje que hable o cante, sino que su nombre es solo mencionado en la III (v. 10) y la VII (v. 30) como uno de los compañeros. A su pesar, Calpurnio Sículo lo recogió en su *Ecloga* V para aplicarlo a un pastor anciano, quien contó a su joven discípulo la vida y las técnicas de su oficio a modo más de las *Geórgicas* que de la pastoril. Después de todo, la fuente más cercana tiene que ser la *Ecloga piscatoria* I de Sannazaro, donde los protagonistas, que son pescadores, se llaman precisamente Lycidas y Mycon. El contenido del canto de éstos, sin embargo, no tiene mucho que ver con el canto de las *Soledades*, ya que la *Ecloga* es fúnebre, y los dos pescadores se lamentan de la muerte de Phyllis, una bella ninfa, de quien los dos estaban enamorados²⁷².

²⁷¹ Recientemente, Jesús Ponce Cárdenas [2013] investiga los nombres propios que aparecen en la *Soledad* II señalando varias fuentes clásicas e italianas para demostrar con razón el importante peso de la contribución de los poetas partenopeos a la obra.

²⁷² En 1615 Góngora escribió la silva «Perdona al remo, Lícidas, perdona» (*OC*, nº 293) en ocasión de la muerte del duque de Medina-Sidonia. Esta silva, que consiste en una conversación entre dos pescadores,

En cuanto a los nombres de las amadas, Cloris y Leusipe, la fuente no es tan precisa. Podemos decir que para los lectores de Góngora el nombre Cloris pone de relieve el carácter pastoril ya que es, como hemos visto, el nombre que el poeta había utilizado con frecuencia para ninfas o bellas disfrazadas de pastora. Su fuente posible se halla en los poetas italianos, a quienes Góngora leyó. Primero, aparece una ninfa Chloris como la amada del poeta-pescador en la *Ecloga piscatoria* III de Sannazaro, que tiene que ser una de las fuentes del presente canto. Luego, es el nombre de la ninfa de la serie de tres *Canzone pastorali* de Luigi Tansillo.

Por otro lado, el significado de la aparición de Leusipe (o Leucipe, más conforme a la etimología griega) queda por determinar. Es cierto que el nombre figura en la lista de oceánidas en el segundo *Himno homérico a Deméter* (v. 418), pero se trata de una mera enumeración, además de que ella es una de las cinco ninfas que añadió el autor a la lista más conocida de Hesíodo (*Teogonía*, vv. 349 y ss.). Jesús Ponce indica varias obras de los poetas del círculo partenopeo, entre las cuales muestra mucha similitud la décima *Égloga piscatoria* (1560) de Bernardino Rota, titulada «Timeta»²⁷³. Esta piscatoria representa un canto amebeo entre Damí y Nigello y la amada del segundo tiene el nombre de Leucippe.

En cuanto a los tópicos que aparecen utilizados en este fragmento, no hay novedades. Hay que distinguir ciertos niveles entre los elementos, cosa que se puede decir en las obras extensas (y algunas breves) de Góngora. El primer grupo es de los más pequeños y consiste principalmente en metonimias que sustituyen un sustantivo por otro. Combinando con estas, aparecen otros motivos utilizando tropos más variados. Citamos la primera estrofa del canto amebeo como ejemplo:

LICIDAS. «¿A qué piensas, barquilla,
pobre ya cuna de mi edad primera,
que cisne te conduzco a esta ribera?
A cantar dulce, y a morirme luego:
si te perdona el fuego
que mis huesos vinculan, en su orilla
tumba te bese el mar, vuelta la quilla.

(II, vv. 542-548)

Pertencen al primer grupo el símil del barco con la cuna, que representa los primeros años de la vida; el del pescador o «yo» con un cisne; y el de la barca que le servirá de tumba. El conjunto de estos elementos termina formando otro nivel que ofrece una

Alcidón y Lícidas, sobre las empresas militares del duque, imita el marco de la *Ecloga*.

²⁷³ Véase Ponce Cárdenas [2013].

imagen integral de la muerte. Si se trata del primer nivel, podemos encontrar muchos elementos que el mismo poeta había utilizado en los años anteriores, en la mayoría de los casos, repitiendo la tradición literaria. A pesar de muchas imitaciones literarias, la originalidad de Góngora tiene que estar en el segundo nivel.

La primera estrofa del canto de Lícidas, que hemos citado arriba, gira en torno al deseo de muerte. La identificación de su barco con la cuna concluye con el ruego de que sea su tumba y esta transición del símbolo del nacimiento al de la muerte forma el eje del desarrollo de la estrofa. Alrededor de él aparecen otros tropos. Primero, se halla la figura del cisne, con que el pescador se compara. El cisne es el doble del pescador, porque el mismo canto será el «canto de cisne» o la última obra antes de la muerte tanto deseada. Además, el hábitat del cisne facilita la evocación del agua, como se observa cuando el poeta lo utilizó en su primera obra venatoria, «Aquí entre la verde juncia» (*OC*, nº 47 [1584]). Así, la figura del ave destaca la relación entre la acción de cantar, la muerte y el agua para ser una metáfora óptima de un pescador desdichado. Se halla, luego, el fuego que arde en el barco, que es una metáfora de la pasión que guarda él en los huesos y que le quemará el cuerpo después de la muerte. Esta imagen de la incineración nos lleva al final de la estrofa, que cierra con el barco que será su tumba volcado en la playa. Si la evolución del nacimiento al entierro traza una línea recta, la cadena de imágenes forma un círculo, que empieza con el agua y, pasando por el fuego, vuelve al agua.

En la segunda estrofa, en boca de Micón, de nuevo encontramos la transición de la figura del barco, que, en este caso, se convierte en una urna:

MICON. Cansado leño mío,
hijo del bosque y padre de mi vida,
de tus remos ahora conducida
a desatarse en lágrimas cantando,
el doliente, si blando,
curso del llanto métrico te fío,
nadante urna de canoro río.
(II, vv. 549-555)

Se trata, por supuesto, de una urna fúnebre donde se guardarán sus despojos, y que corresponde a la tumba de la estrofa anterior. Pero también se evoca otra imagen de la urna, que es el origen de los ríos en la mitología griega. El tópico fue bien conocido, como Herrera afirma: «Cosa mui usada fue poner dioses a los ríos, [...] i con las urnas

debaxo el braço enviar de allí los ríos como de una fuente»²⁷⁴. De hecho, en la obra de Garcilaso podemos encontrar dos veces este uso de la urna, una en la *Elegía* I y otra en la *Égloga* II. Esta es fiel a la tradición²⁷⁵, pero en la *Elegía* I se encuentra una variación, que es más cercana a la imagen de las *Soledades*. El poeta toledano niega que una urna sea la fuente del Tormes, porque sus lágrimas que llora por la muerte de don Bernaldino de Toledo son tantas que humedezcan la tierra:

El viejo Tormes, con el blanco coro
de sus hermosas ninfas, seca el río
y humedece la tierra con su lloro,
no recostado en urna al dulce frío
de su caverna undosa, mas tendido
por el arena en el ardiente estío²⁷⁶,

El llanto y la urna vienen asociados, aunque uno sustituye a otra, a diferencia de la obra de don Luis, donde el barco es fuente de un río porque de ella salen fluyendo las «lágrimas cantando» (II. v. 552) o el «llanto métrico» (II. v. 554). La hipérbole de que las lágrimas forman un río es algo natural y Góngora mismo ya la había utilizado en varias obras anteriores, como señaló Bodini²⁷⁷. Pero al poeta le gusta precisar el origen de estas lágrimas a través de otro tropo, es decir, el corazón que se deshace en lágrimas por un sufrimiento muy grande. Aurora González Roldán cita varios ejemplos de Garcilaso en su estudio sobre las lágrimas en la literatura barroca y cita los versos de Cavalcanti como su posible fuente, aunque queda espacio para la discusión²⁷⁸. La forma más simple se observa en la *Elegía* I de Garcilaso:

²⁷⁴ Herrera [2001], p. 588.

²⁷⁵ La urna de la *Égloga* II es «... una labrada y cristalina / urna donde'l reclina el diestro lado» (vv. 1172-1173), en que está esculpida la profecía.

²⁷⁶ Garcilaso [2001], p. 105, vv. 142-147.

²⁷⁷ Véase Bodini [1971], sobre todo pp. 208-211. En el romance «Aquí entre la verde juncia» (OC, n° 47 [1584]), el cazador dice que sus lágrimas puede doblar el flujo del Guadalquivir: «pues en tu dichoso seno / tantas lágrimas recibes / de mis ojos que en el mar / entran dos Guadalquivires» (vv. 69-72). Dos años después, Góngora repite el mismo tema, ahora con tono burlesco: «Los ojos tiene en el río, / cuyas ondas se lo llevan, / y él, envueltas en las ondas, / lleva sus lágrimas tiernas. / Tanto llora el hideputa / que, si el año de la seca / llorara en dos hazas mías, / acudiera a diez hanegas.» (OC, n° 63 [1586], «Triste pisa, y afligido», vv. 17-24).

²⁷⁸ Véase González Roldán [2009], pp. 53-56. El problema al hallar su fuente en el fragmento de Cavalcanti, según la autora, consiste en la interpretación del verbo «nascere». Los versos del poeta italiano son: «Io non pensaba che lo cor giammai / Avesse di sospir' tormento tanto, / Che dell' anima mia nascesse pianto / Mostrando per lo viso agli occhi morte» (*Cancionero*, vv.). La autora indica que algunos traductores eligen la forma «deshacerse en llanto», dándose cuenta de que el verbo «nascere» implica una transformación. Por otro lado, podemos decir que este tópico cobrará vida con más lucidez que nunca en el famoso soneto de sor Juana Inés de la Cruz que empieza «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba». La décima Musa mexicana lo concluye: «pues ya en líquido humor viste y tocaste / mi corazón deshecho entre tus manos».

que temo ver deshechas tus entrañas
en lágrimas, como al lluvioso viento
se derrite la nieve en las montañas.

[...]

Mas [Venus] desque vido bien que, corrompiendo
con lágrimas sus ojos, no hacía
sino en su llanto estarse deshaciendo²⁷⁹,

Si nos fijáramos solamente en cada pieza de la cadena de imágenes, podríamos afirmar que este fragmento es una colección de metáforas conocidas. Sin embargo, es cierto que hay algo sorprendente aquí y eso es lo que demuestra precisamente la originalidad del poeta que escoge las imágenes para formar el segundo nivel del tropo. La cadena de imágenes se teje de la manera siguiente: el barco ha mantenido al pescador con vida, la cual se va a derretir para convertirse en lágrimas, con las que saldrá el doloroso canto, por lo cual el barco será la «nadante urna de canoro río».

Se observa aquí la pareja de las lágrimas, de que tratan los primeros cuatro versos, y el canto, a que se refieren los tres versos restantes. La misma pareja la hemos encontrado en las obras piscatorias de Góngora e incluso en el «métrico llanto» en la misma *Soledad* segunda, aunque hay una clara diferencia ya que ambas cosas son líquidas (el canto no es otra cosa que el «llanto métrico» o «canoro río») y se dirigen al mar. En el contexto, esta característica es positiva. Incluso podemos decir que es probable que, a pesar de la presencia tan grande de la muerte, predice el efecto exitoso que el canto amebeo obtendrá y distinguirá a los pescadores del desdichado peregrino, gran parte de cuyo canto se deshizo en el viento.

Las dos primeras estrofas del canto amebeo desarrollan la transición del barco a símbolo de la muerte, en torno a cual se tejen cadenas de imágenes ya conocidas.

El tema de las estancias tercera y cuarta es el amor que empezó en la infancia. Este tema no es propiamente de la literatura bucólica, pero es natural que aparezca cuando los personajes de la novela pastoril cuentan su historia. Es el caso del episodio de Carino que se cuenta en el libro VIII de la *Arcadia* de Sannazaro y, como imitación suya, del episodio de Albanio y Camila de la *Égloga* II de Garcilaso. Góngora prescindió del carácter novelístico y lo condensó en unas figuras, igual que en el epitalamio de la primera *Soledad*²⁸⁰. Aunque sea parcial, el modelo más cercano será la

²⁷⁹ Garcilaso [2001], pp. 99 y 108, vv. 22-24 y 226-228 respectivamente.

²⁸⁰ En el epitalamio, que ocupa vv. 767-844 de la primera parte de la gran silva, la referencia es bastante más corta que lo que leemos aquí, por eso no hay duda de que Góngora lo consideraba como uno

estancia 8 de la *canzone XIV o pescatoria II* de Luigi Tansillo, donde encontramos la metáfora del fuego que quemó al amante al ver a la amada por primera vez²⁸¹. En torno al eje, aparecen dos series paralelas de imágenes relacionadas con el mar. Primero, Lícidas simboliza la inocencia e ignorancia de su infancia a través de las madreperlas y múrices, diciendo que no buscaba estos moluscos tan apreciados entre otros caracoles, mientras que Micón dice que no sabía distinguir las naves transcontinentales de las pequeñas. En segundo lugar, la duración del amor del primer pescador aparece bajo la figura de las cenizas, que él ha dejado en las orillas después de que los ojos de la amada o dos soles lo quemaran. En cambio, la huella del amor de Micón es la de las cadenas en la arena que él ha arrastrado como si fuera un prisionero, repitiendo de nuevo la imagen referida en el canto del joven peregrino.

Estas imágenes tienen importancia desde el punto de vista del esquema general que hemos buscado, porque el símbolo de la infancia contrasta con el mar abierto al mundo exterior. Se trata de las palabras de Micón, quien contrapone un barco pequeño ante las naves grandes que son descritas como «la mayor urca / que velera un Neptuno y otro surca» (II, vv. 564-565). Como «un Neptuno y otro» significa dos Océanos, se observa que aquí vuelve la referencia a los sucesos contemporáneos que hemos visto en el discurso del anciano serrano en la primera parte, lo que aleja el canto del escenario intemporal de la piscatoria, que hasta ahora ha cubierto la segunda parte. De esta expresión se puede suponer que en el mundo de Góngora existen dos mares: uno es el mar que, como hemos visto, bordea el mundo ideal bucólico y otro que sirve de escenario formando otro mundo ideal, digamos, piscatorio. El primero es el mar donde cruzan las naves transatlánticas y el segundo es el de los pequeños barcos pesqueros.

El tema de las dos siguientes estancias es familiar para los lectores del *Polifemo* y las obras sobre el cíclope, ya que se trata de la cara de los pescadores reflejada en el agua y sus propiedades. Estos dos motivos polifémicos también aparecen muy condensados (recordemos que se trata de siete versos para cada personaje) y es difícil encontrar perífrasis de alguna obra anterior que aun en el *Polifemo* dejara huella. En lugar de un simple reconocimiento de su agradable apariencia, Lícidas hace mención a su origen celeste («Las que el cielo mercedes / hizo a mi forma...», II, vv. 570-571) y

de los tópicos del amor pastoril: «Niño amó la que adora adolescente, / villana Psiques, Ninfa labradora / de la tostada Ceres...» (vv. 773-775).

²⁸¹ «La prima volta, o Galatea, che 'l foco, / che, chiuso, un tempo m'arse» (Tansillo [2003], *Canzone XIV*, vv. 92-93). A pesar de esto, no deja de ser un modelo parcial porque el amor del pescador de Tansillo no fue juvenil ni desdeñado. Su lamento se basa en el repentino desamor de la ninfa después de una época feliz.

Micón cuenta la envidia que su cuerpo causará entre otros («invidia califique mi figura / de musculosos jóvenes desnudos», II, vv. 579-580). La diferencia es más grande en la alusión a la riqueza. Es oportuno citarlo:

[LICIDAS] y los de mi fortuna
privilegios, el mar, a quien di redes
más que a la selva lazos Ganimedes.
(II, vv. 574-576)

[MICON] Menos dio al bosque nudos
que yo al mar, el que a un dios hizo valiente
mentir cerdas, celos espumar diente.
(II, vv. 581-583)

En ambos casos estamos ante una ostentación de la riqueza que los pescadores obtienen de su propio trabajo, es decir, gran cantidad de peces y, se puede decir que corresponden a la lista de las propiedades de Polifemo. A diferencia de lo que sucede allí, sin embargo, desaparece aquí la enumeración de la fortuna y sólo queda la frecuencia con que se realiza la pesca con sus redes. Al mismo tiempo, aunque la comparación se basa en el número de veces que tiran las redes los pescadores y los cazadores mitológicos, la presencia de Ganimedes y Adonis, a quien mató Marte convertido en un jabalí, sigue mostrando la belleza de los amantes para retornar a la primera imagen de la estancia.

Hay que detenerse en las imágenes de los dos personajes mitológicos, porque el uso de redes en la caza no coincide con su representación poética tradicionalmente aceptada. Es cierto que Ganimedes, aunque es más conocido bajo el sayal de pastor, aparece como un cazador en la *Eneida*²⁸². En cuanto a Adonis, todos los autores coinciden en su profesión de cazador. Pese a ello, en cualquier caso ellos cazan animales grandes como ciervos o jabalíes que, aun cuando no se hace alusión al arma empleada, es difícil pensar que se cacen con redes. Naturalmente, este cambio se debe a la necesidad de asimilar las figuras que aparecen en el bosque a los pescadores, pero podemos oír aquí, a mi parecer, un eco de las historias amorosas de los cazadores en el libro VIII de la *Arcadia* y la *Égloga* II de Garcilaso. Ellos practicaban cualquier tipo de caza, pero la descripción de una considerable extensión está dedicada precisamente a la caza de pájaros con una red tendida entre árboles o con una liga, ocupando casi una

²⁸² *Eneida*, v. vv. 252-255: «intextusque puer frondosa regius Ida / uelocis iaculo ceruus cursuque fatigat, / hacer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida / sublimem peddibus rapuit Iouis armiger uncis» o «y, bordado en ella, el regio niño en el frondoso Ida / con venablo y carrera fatiga a los veloces ciervos, / briosos, como si respirara, al que el raudo escudero / de Júpiter desde el Ida raptó por los aires con sus ganchudas patas» (Virgilio [2011], vol. II, p. 81); *Metamorfosis*, X, 529 y ss.

cuarta parte de la prosa VIII de la novela y 110 versos (vv. 200-310) de la égloga. Esta caza, que «menos trabajo y más placer nos daba» (*Égloga* II, v. 202), como describe Camilo, funciona como una bisagra entre la imagen de los bellos mitológicos a los que amaron los dioses y la de los pescadores.

El tema de la prosperidad continúa en las siguientes estrofas. En las estancias 7 y 8 los pescadores dicen con orgullo que las ninfas están enamoradas de ellos y les regalan joyas marítimas para decorar sus chozas. Demuestran de esta manera que tienen otras pretendientes con intención de provocar celos en sus amadas. Este motivo pertenece a la imagen de Polifemo en la literatura antigua (la llamo antigua porque se trata de uno de los motivos no serios dentro del temario). Podemos remontarnos al *Idilio* XI de Teócrito, donde el cíclope termina su canto recordando que «Muchas son zagalas que me invitan a hacer el amor por la noche con ellas. Y todas se ríen provocativas cuando atiando sus llamadas. Está visto que, en tierra, también yo tengo el aire de ser alguien»²⁸³. Sannazaro lo recogió y añadió más detalles a la lista de las ninfas, pero ellas son más discretas, ya que son diferentes a la amada Galatea por el hecho de que oyen encantadas los cantos del pescador, cosa que Galatea niega rotundamente:

At non Praxinoe me quondam, non Polybotae
filia despexist, non divitis uxor Amyntae,
quamvis culta sinu, quamvis foret alba papillis.
Quin etiam Aenaria (si quicquam credis) ab alta
saepe vocor; solet ipsa meas laudare Camenas
in primis formosa Hyale ...²⁸⁴

En la *Canzone pescatoria* II de Tansillo hallamos el mismo motivo. A diferencia de la obra de Sannazaro, las ninfas del río están enamoradas del pescador, pero este, persiguiendo a su amada ninfa, no acepta sus amores:

de io per te spregiai l'arene d'oro,
di che alle ninfe sue
fa letto el ricco fiume, dove io nacqui;
e quanto spiaccio a te, tanto a lor piacqui²⁸⁵.

Igual que el motivo, la fuente de los nombres no muy frecuentes de las ninfas, Licote y Nísida, también se puede encontrar en las obras de los poetas del círculo

²⁸³ Teócrito [1986], pp. 147-148.

²⁸⁴ Sannazaro [2009], *Ecloga* II, vv. 18-23. «Praxinoe no me despreció de esta manera, ni la hija de Polibota, ni la mujer del rico Aminta, por mucho que su seno fuera elegante, por mucho que su pecho fuera cándido. A menudo me solicitan incluso desde la alta isla de Ischia, si me crees algo, y principalmente la bella Iale suele alabar mis cantos» (la traducción es mía).

²⁸⁵ Tansillo [2003], *Canzone* XV, vv. 36-39.

napolitano. En el canto de los pescadores gongorinos, Licote, enamorada de Lícidas, le trae las perlas que le ha regalado Palemo, mientras que Nísida decora la choza de Micón con las ramas de coral que le ha ofrecido Tritón. Los nombres de los dioses marinos son más familiares, ya que, como hemos visto en la sección dedicada al *Polifemo*, Palemo aparece en las *Metamorfosis* como un joven enamorado de Galatea y Tritón es uno de los hijos de Neptuno. Frente a los pretendientes famosos, como dice Robert Jammes en el comentario, los nombres de las ninfas no se hallan en ninguna mitología²⁸⁶. Sin embargo, como indica Marcela Trambaioli, entre los poetas que se reunieron en la corte napolitana existía tendencia a personificar la Nísida, una isla pequeña en el golfo de Nápoles, como una ninfa²⁸⁷. A base de esta tendencia, la autora señala que la referencia a la isla Nísida en la *Clorida* de Tansillo, junto con el nombre de Tritón que aparece antes, es posible fuente del canto de los pescadores.

Al mismo tiempo, me parece creíble que Góngora supiera este juego literario y participara del mismo para inventar el nombre de la segunda ninfa. El texto donde podemos ver los dos nombres juntos es precisamente la *Ecloga pescatoria* I de Sannazaro. Primero hallamos el nombre de Nisida como una isla, a la que uno de los pescadores daba vueltas toda la noche («piscosamque lego celeri Nesida phaselo», v. 14), y luego el de Lycotas como uno de los pobres pescadores: «O Lycida, Lycida, nonne hoc felicius illi / evenisse putas quam si fumosa Lycotae / antra vel hirsuti tegetem subiisset Amyntae» (vv. 24-26)²⁸⁸. Este uso tiene más lógica, porque su nombre se encuentra en la *Ecloga* VII de Carpulnio empleado para uno de los pastores que conversan²⁸⁹. Es difícil creer que Góngora confunda un nombre masculino con uno femenino, pero recordemos que se trata de la obra que disfrutaba de menos popularidad de las once *Eclogae* atribuidas a Carpulnio. Me inclino a sugerir que don Luis buscó un nombre para otra ninfa en las *Eclogae* de Sannazaro después de recoger el de Nísida y encontró el de posible Licote. Tal vez contribuyó a la confusión la forma «Lycotae», que se parece al genitivo de palabras femeninas, y la alusión a su cueva quedó fácilmente vinculada con la imagen de una isla con una gruta abierta hacia el mar, igual que la cueva de Polifemo. En las *Soledades*, la «alta gruta» (v. 594) es morada de

²⁸⁶ Véase Góngora [1994], p. 502.

²⁸⁷ Véase Trambaioli [1999], p. 65. Podemos ver su ejemplo en la *Arcadia*: «Dimmi, Nisida mia (così non sentano / le rive tue giamai crucciata Dorida, / né Pausilipo in te venir consentano!)» (Sannazaro [2003a], poesía XII, vv. 94-96). Además, Ponce Cárdenas [2013] señala varios ejemplos encontrados en las *Eglogue* de Bernardino Rota y Giulio Cesare Capaccio.

²⁸⁸ «Oh Lícidas, Lícidas, ¿no crees que ésto es más oportuno para ella, de que si ella sufriera la fumosa cueva de Licote o la barraca del belloso Aminta?».

²⁸⁹ El nombre Lycotas aparece también en la *Ecloga* VI de mismo poeta.

Nísida, no de Licote, pero a través de este cambio podemos ver que para Gónogra los dos nombres tenían valor tan igual que se permite el intercambio de atributos.

Hemos visto la importancia de la fuente italiana en varios elementos de distintos niveles. El hecho revela la característica de los pescadores que se distinguen de los personajes de la piscatoria, cuya culminación es el soliloquio del joven peregrino. En las palabras de Lícidas y Micón retorna la jocosidad de las bucólicas clásicas después del tono triste y serio de la primera mitad del canto. Recordemos que, como se ha señalado en el capítulo anterior, fueron las obras polifémicas italianas las que conservaron el lado vulgar del cíclope. No puede ser casual que, cuando aparecen los elementos polifémicos con los nombres recogidos de las piscatorias italianas, los pescadores recuperen la gracia que habían perdido los pastores y pescadores modernos, incluso los que creó el mismo poeta.

También hay que indicar que en la reacción desdeñosa a los regalos lujosos por parte de varios personajes se observa cierto eco del ideal amoroso, en el que el amor tiene que ser indiferente a los objetos valiosos. La riqueza pasa de mano a mano inútilmente, sin poder convencer a las ninfas ni a los pescadores. Se podría decir que el éxito de los pretendientes iba preparándose poco a poco a través de pequeñas imágenes.

En las dos últimas estrofas, la novena y la décima, Lícidas y Micón piden la mano de la amada recordando la brevedad de la belleza juvenil. La novena estrofa es un conjunto altamente condensado de imágenes de diversos orígenes:

LICIDAS. Esta en plantas no escrita,
en piedras sí, firmeza honre Himeneo,
calzándole talares mi deseo,
que el tiempo vuela. Goza pues ahora
los lilios de tu aurora,
que al tramontar del Sol mal solicita
abeja aun negligente flor marchita.

(II, vv. 598-604)

Primero el pescador asegura su fidelidad a la amada, pidiéndole la mano a través de la referencia al dios de la boda y, luego, le recuerda la brevedad de la belleza citando el ejemplo de los lilios. Entre otros, quiero destacar los elementos que recuerdan el género del epitalamio o canto de boda: Himeneo, abeja y la palabra «deseo». Como hemos visto en la sección sobre la escena amorosa de Acis y Galatea, en el *Polifemo* y otras obras anteriores los elementos del género se utilizaban para expresar la escena del cumplimiento del amor con cierta sensibilidad heredada de los poetas italianos.

El primer epitalamio en su significado original escrito por Góngora se encuentra

en la *Soledad* primera. Se trata del fragmento con estructura estrófica que ocupa los versos 767-844, que cantan los dos coros de villanas para celebrar la boda de la pareja campesina. En este «Epitalamio» aparecen mezclados el erotismo y el ideal de la bucólica, igual que ocurrió en el *Polifemo*, esta vez en un ámbito explícitamente bucólico. Es significativo que se hallen elementos comunes en dos fragmentos. En el «Epitalamio» el coro canta:

[...] Ésta [la novia] ahora,
en los inciertos de su edad segunda
crepúsculos, vincule tu coyunda
a su ardiente deseo [del novio].
Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo.

[...]

Mudos coronen otros [cupidillos] por su turno
el dulce lecho conyugal, en cuanto
lasciva abeja al virginal acanto
néctar le chupa hibleo.

(I, vv. 775-779; 801-804)

En el primer bloque se observa la presencia del deseo, que rima con «Himeneo». La valoración positiva del deseo se comparte con el canto amebeo, donde el motivo aparecerá como uno de los elementos que forman la cadena de imágenes. En el segundo bloque, se halla la abeja que bebe la miel del acanto, que, como indica Jesús Ponce, es imagen de la consumación matrimonial de la joven pareja. En el canto de Lícidas, en cambio, la imagen de la abeja aparece simplificada y combinada con otra de la brevedad de la juventud. El acanto se convierte en liliros, que son, como podemos leer en el famoso soneto «Mientras por competir con tu caballo» (*OC*, nº 24 [1582]) que precisamente tiene el mismo tema, símbolo de la blancura y belleza de una mujer que desaparecerán pronto: «mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello» (vv. 3-4). Por eso es muy apropiado utilizar la imagen de liliros, con la que Lícidas dice que si una mujer tarda demasiado en aceptar al pretendiente, perderá su juventud y no podrá encontrar con quien casarse. Los elementos del epitalamio, que hasta la primera *Soledad* siempre habían pertenecido al grupo de imágenes relacionadas con las escenas del amor feliz y sensible, aquí se utilizan para oponerse a la frivolidad de la amada.

La estructura de la décima y última estrofa es similar a la de la anterior, aunque no se puede encontrar una conexión con tantas alusiones a las obras anteriores.

MICON. Si fe tanta no en vano
desafía las rocas donde impresa
con labio alterno mucho mar la besa,
nupcial la califique tea luciente.
Mira que la edad miente,
mira que del almendro más lozano
Parca es interior breve gusano. »

(II, vv. 605-611)

Primero Micón, al pedir la mano de su amada, compara las olas con labios que besan las rocas, donde está escrita su firmeza. Esta imagen sensual, igual que la de la estancia anterior, asocia el símbolo de la constancia con la boda. La segunda mitad repite el tópico de la brevedad de la vida, comparando el tiempo con un gusano que mata a un almendro desde el interior: incluso un almendro en flor puede ocultar dentro gusanos que causarán su muerte, igual que una bella cuya vida misma la envejece inevitablemente.

La presencia del gusano es significativa, porque su imagen ha aparecido en la misma silva como metáfora del sufrimiento que el peregrino siente al ver la hermosura de la novia villana en la boda:

Este pues Sol que a olvido lo condena,
cenizas hizo las que su memoria
negras plumas vistió, que infelizmente
sordo engendran gusano, cuyo diente,
minador antes lento de su gloria,
inmortal arador fue de su pena.

(I, vv. 737-743)

«Este Sol» o la novia villana le recuerda a su amada por su belleza. La memoria resucita de las cenizas no como un maravilloso Fénix, sino, «infelizmente», como un gusano, ya que antes le daba alegría poco a poco (o «lento») y ahora la sufre eternamente²⁹⁰. Las dos imágenes, el gusano-memoria y el gusano-tiempo, tienen la implicación común de que el insecto consume a una persona desde el interior y ambas aparecen como imagen de un amor mal correspondido en contraste con un casamiento feliz: en la *Soledad* I el peregrino recuerda a la dama cruel, cuya memoria lo agota, ante la novia que va a casarse; y en la segunda el pescador pide a su amada que no malgaste el tiempo antes de casarse. Si en la estrofa anterior se combina la tradición del epitalamio y la del *carpe diem*, esta lo hace jugando con el amor desdeñado, sobre todo, del peregrino.

En el canto amebeo de Lícidas y Micón se reúnen muchos motivos de la

²⁹⁰ Roses Lozano [2009] y [2010] analiza el pasaje al interpretar las *Soledades* como un ensayo del arte del olvido.

piscatoria y algunos de la pastoril con adaptación adecuada a la escena marítima. Parece que ocurre lo mismo que en el canto del peregrino, pero la diferencia principal reside en el efecto del canto, ya que las voces de los pescadores consiguieron provocar amor en Leusipe y Cloris:

¿Qué mucho, si avarienta ha sido esponja
del néctar numeroso
el escollo más duro?
¿Qué mucho, si el candor bebió ya puro
de la virginal copia, en la armonía,
el veneno del ciego ingenioso
que dictaba los números que oía?
(II, vv. 628-634)

La roca, que en el imaginario gongorino siempre ha sido la metáfora de la dureza femenina, ahora se convierte en una esponja que absorbe los dulces versos. La siguiente expresión es más importante: las dos hijas («la virginal copia») bebieron el veneno de Amor, quien dictó el canto a los dos pescadores.

Se pueden distinguir dos motivos aquí, el del veneno y el del Amor que dicta. En cuanto al primero, el veneno ya había aparecido en el *Polifemo*, precisamente cuando se enamoró la bella ninfa: «en lo viril desata de su vulto / lo más dulce el Amor de su veneno; / bébelo Galatea...» (vv. 285-287). Esta imagen conlleva el matiz del enamoramiento en una persona femenina desde su origen, ya que se puede remontar hasta el amor de Dido en la *Eneida* (I, 794), sugiriendo el amor trágico de la reina. Aunque Góngora lo había empleado en las obras anteriores para metaforizar un enamoramiento de personajes masculinos, con especial énfasis en el sufrimiento que luego les consumiría²⁹¹, en el presente fragmento resuena el eco de la *Fábula* sin tono macabro. Sin duda, a esta impresión contribuyen las palabras como «armonía» e «ingenioso», que, sobre todo la segunda, tiene fuerte relación con el segundo motivo del dictado de Amor. Este adjetivo «ingenioso» aplicado al alado dios se halla no por casualidad en la primera aparición del motivo:

Te mihi compositis, siquid tamen egimus, arte
Adstrinxit uerbis ingeniosus Amor;
Dictatis ab eo feci eponsalia uerbis
Consultoque fui iuris amor uafer²⁹².

²⁹¹ Me refiero al soneto «La dulce boca que a gustar convida».

²⁹² «Si algo he hecho, Amor, ingenioso en componer palabras, te unió estrechamente a mí; logré el desposorio con palabras que él dictó y fui astuto gracias a Amor jurisconsulto» (Ovidio [1986], p. 170). Por otra parte, Ovidio empleó el mismo motivo al cerrar el primer poema del libro II de *Amores*, en tono más ligero y orgulloso: «Ad mea formosos uultus adhibete, puellae, / carmina, purpureus quae mihi dictat

No hay duda de que Góngora tenía estos versos ovidianos en mente. Amor, como un orador jurídico, sin embargo, sufrió un cambio drástico en el Trecentos italiano, cuando los poetas buscaron en él una inspiración poética. Dante dice en el canto XXIV del *Purgatorio*:

E io a lui: «I' mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando»²⁹³.

En el poema CXXVII del *Cancionero* de Petrarca, Amor aparece «confuso» al dictar versos dolorosos:

In quella parte dove Amor mi sprona
conven ch'io volga le dogliose rime,
che son seguaci de la mente afflicta.
Quai fien ultime, lasso, et qua' fuen prime?
Collui che del mio mal meco ragiona
mi lascia in dubbio, sí confuso ditta²⁹⁴.

Vilanova señala que el motivo lo utilizaron poetas como Boccaccio, Ariosto, Bembo y Torquato Tasso, entre los italianos, luego Cetina y Barahona de Soto entre los españoles²⁹⁵. El ciego dios se convirtió en un tópico de la inspiración poética, es decir, una figura intercambiable con las Musas. El mismo Góngora escribió en un soneto temprano que empieza «Ya que con más regalo el campo mira» (*OC*, nº [1583]): «me dicta Amor, Calíope me inspira» (v. 8). En este soneto, el hecho de que los versos nacieran del dictado de Amor no significa que el dios ayudará al poeta a conquistar el corazón de la pastora y hay que decir que las figuras mitológicas no dejan de ser un tópico decorativo.

En cambio, en el canto de los pescadores, el tópico está integrado en el tema: Amor les dicta versos, porque está a su lado. La noción sobre el significado orgánico del verbo «dictar» se observa en la dedicatoria del *Polifemo* y la de las *Soledades*, en las que el poeta utiliza el verbo con más cuidado e implicación más delicada, para declarar que las Musas (Talía en el *Polifemo* y «dulce Musa» en las *Soledades*) están de su parte²⁹⁶. Es natural pensar que el verbo «dictaba» del fragmento tiene el mismo valor y

Amor!» o «volved, niñas, vuestras caras bonitas a mis versos, que Amor esplendoroso me los dicta» (Ovidio [1991], p. 44).

²⁹³ Alighieri [2004], vol. II, p. 280.

²⁹⁴ Petrarca [1989], p. 460.

²⁹⁵ Véase Vilanova [1992], pp. 75-89.

²⁹⁶ El verbo provocó una discusión entre algunos lectores cordobeses de las *Soledades* que fue

no se trata de un simple tópico, sino que quiere decir que los pescadores gozan del apoyo total de Amor, hecho que destaca la diferencia que los separa del peregrino.

El contraste lo declara el mismo locutor, cuando Amor se convierte en un mensajero, como Mercurio, para llevar a los pescadores la noticia de que el anciano isleño los aceptará como yernos. El locutor se pregunta por qué se da tanto favor a los humildes pescadores, cuando se niega incluso a los dioses:

¡Cuán dulces te adjudicas ocasiones
para favorecer, no a dos supremos
de los volubles polos Ciudadanos,
sino a dos entre cáñamo garzones!
¿Por qué? Por escultores quizá vanos
de tantos de tu madre bultos canos
cuantas al mar espumas dan sus remos.

(II, vv. 658-664)

Curiosamente, estamos ante el primer caso en la obra gongorina en que un hombre conquista a una mujer a través de sus versos, porque, como simboliza y representa la escena muda de Galatea y Acis, en las obras anteriores todos los enamoramientos de mujeres se realizan en silencio. Este hecho contradice la tendencia del género de la piscatoria moderna, en la que, como hemos mencionado, los protagonistas suelen cantar sobre un amor desdeñado. Recordemos que el canto del peregrino es una representación perfecta del género: tanto en el tema o en el personaje de un cortesano fracasado en amor, como en los tópicos que utiliza. En este sentido podemos decir que el «métrico llanto» y el canto amebeo de los pescadores forman una pareja, no sólo porque los dos reproducen los dos fórmulas frecuentes de la pastoril, sino porque el segundo ocupa una posición opuesta al primero. Mientras que el canto de un cortesano está dirigido hacia la muerte y se desvanece en el aire sin ser escuchado por la amada, el canto de los pescadores pobres contiene los elementos polifémicos con la insinuación a la antigua jocosidad y, sobre todo, consigue enamorar a las mujeres. La posición de Amor es simbólica cuando el locutor dice que el ciego dios favorece a los humildes.

Si buscamos en la obra poética gongorina, podemos decir que se trata de un contraste semejante al que se observa entre el furioso Orlando y Medoro o Acis y Polifemo. En lugar del silencio de los mancebos, se halla un canto dictado por Amor y, en lugar del amor del conde o del prolijo canto del cíclope, un soliloquio con deseo de muerte. En este sentido no será atrevido considerar al joven peregrino como una figura

recogida en la *Apología a favor de don Luis de Góngora*, de Francisco Martínez de Portichuelo. Véase Roses Lozano [2007c].

análoga a la de Polifemo. Es cierto que el peregrino no interviene con violencia en el mundo amoroso como hizo el cíclope, sino que se limita a hacer el papel de un «simple mirón», si usamos la expresión despreciativa de Jáuregui. Góngora tampoco trata al peregrino con mala intención – o con jocosidad o con casi crueldad – como hizo con Polifemo, porque el joven es representado como un amante serio, poeta excelente y consejero sabio. A pesar de todo, ambos comparten la característica fundamental de un triste amante fuera de un mundo ideal donde sus habitantes gozan del amor carnal pero inmaculado. Los dos pueden ser calificados como un observador solitario de los amantes, que es la posición del gigante cuando encuentra a Galatea y Acis al terminar su canto y la del peregrino cuando asiste a la boda aldeana en la primera parte o cuando sirve de intermediario para los enamorados pescadores en la segunda parte. Tiene que ser significativa, si podemos recordar de nuevo, la implicación con el epitalamio que se observa en los tres casos citados de la expresión del mundo ideal.

En los dos cantos que hemos tratado en sendos apartados anteriores, podemos encontrar un encuentro de dos lados del amor que el poeta había practicado: uno casto y triste que heredó del petrarquismo en la etapa temprana; y otro sensual y feliz que se inspiró en los poetas italianos en su edad madura. Hemos visto que don Luis mantenía dudas sobre el primero desde época temprana, aunque, al mismo tiempo, escribía obras brillantes de la misma modalidad, y, luego, consiguió hacer florecer el segundo alrededor de 1600. Igual que en el *Polifemo*, en las *Soledades* los dos amores adquirieron personificación: uno en el peregrino y otro en las parejas de villanos y pescadores. Y, precisamente en la segunda *Soledad*, ambos consiguieron su propia voz. La importancia de los dos cantos, por no mencionar la que intrínsecamente poseen en la historia del género, reside en este aspecto.

III. 3. 3. La pesca de Filódoces y Éfire

El tercer fragmento que tratamos en este capítulo es diferente de los dos anteriores, ya que estamos ante la segunda mitad de un discurso de carácter narrativo sin estructura estrófica. Se trata de la descripción de la pesca de Filódoces y Éfire, dos de las seis hijas del pescador jubilado, que ocupa 98 versos (II, vv. 413-511) de los 123 versos en totalidad del discurso (II, vv. 388-511). Este pasaje no ha sido estudiado con la profundidad que merece, a mi juicio, ya que los pocos estudios que lo analizan tienen un enfoque limitado a la presencia de las pescadoras sin buscar la función del pasaje en el

poema entero²⁹⁷. No cabe ninguna discusión sobre la importancia de la figura de las dos pescadoras, pero el trabajo debe realizarse para revelar el esquema integral de la obra. A este propósito podemos decir que la relevancia de la figura de las dos mujeres reside en el hecho de que, como hemos adelantado a principios del apartado, ellas completan el triángulo de tres personajes que hemos indicado: un amante desdeñado, un feliz amante-amado y una amada-amante. Aun así, igual que la compleja función que tiene la escena marítima en la *Soledad* segunda, la imagen de las mujeres se aparece también compleja y necesita una lectura lenta para ser entendida, sobre todo cuando estas pescadoras no comparten la característica de la mujer enamorada. Además, si se acepta la identificación (parcial, al menos), será posible considerar el pasaje como una parte de la búsqueda de la perfección de la piscatoria en español, que es otro tema que don Luis había desarrollado a lo largo de su carrera poética.

III. 3. 3. 1. *El discurso del anciano isleño*

Antes de empezar el análisis de la escena de pesca, creo oportuno situarla en la totalidad del discurso del pescador jubilado. Podemos definir sus palabras, junto con los veinticuatro versos (II, vv. 363-387) que representan las palabras del peregrino, al que contesta el anciano, como una perfecta repetición de la idea que se expresaba en el «Discurso» del anciano serrano de la primera *Soledad*.

El peregrino desea que el otro lado del mar (que es, en realidad, una bahía no muy grande) sea tan lejano como «Cambaya» (II, v. 373) y el agua que lo divide sea el Océano Atlántico. Aunque no se trata de un lugar concreto, sino que se nombra como metonimia de un lugar muy lejano, el topónimo nos recuerda que seguimos en el mar de la época moderna a pesar de la apariencia idílica del paisaje marino. Sobre todo en los últimos versos:

si de purpúreas conchas no istriadas,
de trágicas rüinas de alto robre,
que (el tridente acusando de Neptuno)
menos quizá dio astillas
que ejemplos de dolor a estas orillas.»

(II, vv. 383-387)

Las «purpúreas conchas» recuerdan los moluscos que engendran perlas en la costa de la India Oriental; y la figura de Neptuno con el tridente repite casi literalmente la mención

²⁹⁷ Issorel [1995] menciona a las pescadoras en su artículo sobre el amor en las *Soledades*, pero concluye negando la feminidad de ellas, sólo por el carácter violento de su oficio. Al contrario, Yoshida [2004] destaca su belleza y feminidad.

que se halla en el «Discurso» del viejo serrano²⁹⁸. Además, sabemos que hasta esta playa llegan los restos de las naves que se hundieron en la travesía al otro continente. Se puede decir que la visión contra las navegaciones es incluso más aguda que la del «Discurso», por el empleo de la expresión «trágicas rüinas de alto roble», en la que el poeta no muestra ninguna reserva para mantener conformismo con la empresa nacional. Hallamos aquí pura acusación hacia ella.

El pescador le responde en el mismo tono. Los primeros treinta versos de su discurso están dedicados a la explicación de su vida como retirado, donde cuenta que todas las mañanas va a la playa para ayudar a sus hijos que han heredado su profesión. Pero la imagen que prevalece no refleja el mar como lugar de trabajo, sino un mundo moderno de codiciosos que se identifica con un teatro cuya directora es la caprichosa diosa Fortuna o un campo de sepulturas donde se hunden las naves transcontinentales. El vínculo con el mundo contemporáneo es más claro aquí, debido a la referencia al Nuevo Mundo o «américo»:

Sino desotro escollo al mar pendiente,
de donde ese teatro de Fortuna
descubro, ese voraz, ese profundo
campo ya de sepulcros, que, sediento,
cuanto en vasos de abeto Nuevo Mundo
(tributos digo américos) se bebe
en tñmulos de espuma paga breve.

(II, vv. 400-406)

La presencia del mundo moderno que recuerda este mar abierto contrasta con el *locus amoenus* de la isla, en la que el anfitrión y su huésped acaban de disfrutar de una comida rústica pero rica. Observamos que se repite el mismo contraste que se halla en la *Soledad I* y, hasta cierto modo, en el *Polifemo*.

III. 3. 3. 2. La búsqueda de la perfección del género piscatorio

Situándose en este marco el pescador retirado empieza a contar la escena de pesca de dos de sus hijas. Estamos ante un motivo poco frecuente: la pesca con arpones en manos de mujeres. En cierto modo la escasez de estudios se debe a la escasez del motivo, que dificulta un estudio comparativo a través del análisis de las fuentes. De hecho, la descripción de la pesca es escasa en la literatura hispánica e incluso se puede afirmar que son los primeros ejemplos los dos pasajes que se hallan en la *Soledad II* (los

²⁹⁸ «los reinos de la Aurora al fin besaste, / cuyos purpúreos senos perlas netas» (I, vv. 457-458); y «Abetos suyos tres aquel tridente / violaron a Neptuno» (I, vv. 413-414).

versos 73-111, escritos en tercera persona, y el fragmento que vamos a analizar). La novedad no se limita a ser una mera introducción de un motivo nuevo, sino que se trata de una parte del intento de perfeccionar la piscatoria, porque la descripción de las actividades venatorias forma parte de la tradición de la literatura pastoril.

Por un lado, si buscamos la figura de los pescadores sin descripción de su oficio, como hemos visto, se escribían piscatorias u obras donde aparecen estos. Sin embargo, a pesar de que el género empezó en la Antigüedad representando a pescadores humildes bajo tono realista, no se relataba la escena de la pesca en sí y, al llegar a la época moderna, la actividad pesquera se limitaba a repetir tópicos de los pescadores tristemente enamorados. Esta tendencia la mantiene la obra del mismo poeta cordobés.

Cabe indicar que existe un texto clásico donde se hallan informaciones sobre las técnicas de la pesca y una lista de los peces que se conocían en el mundo romano: la *Haliéutica* atribuida a Ovidio²⁹⁹. Es difícil considerarla como una piscatoria, sino que se trata de una variación del tratado didáctico sobre la caza, cuya tradición se puede remontar hasta la *Cinegética* o *De la caza* de Jenofonte³⁰⁰. Las *Haliéuticas* de Opiano de Cilicia, escritas en griego en el último cuarto del siglo II, pertenecen a la misma tradición³⁰¹. A pesar de la extensión (unos 3.500 versos divididos en cinco libros), la estructura es similar a la de las obras didácticas, ya que los dos primeros libros están dedicados a la información biológica o naturalista sobre las vidas de los peces y los tres libros restantes tratan las técnicas de la pesca, entre las cuales ha de destacar la escena de la pesca o la batalla con la ballena, que ocupa más de un tercio del libro V (vv. 109-375, es decir, 266 versos de los 680 versos del libro), porque en ella se puede hallar una de las escasas descripciones del oficio.

Por otra parte, la descripción de la caza sí se encuentra en la cinegética o la égloga donde aparecen cazadores. La fuente más importante tiene que ser el episodio

²⁹⁹ La *Haliéutica* ovidiana es un texto fragmentario de 134 versos, que se divide en tres partes: 1) el instinto de los peces de evitar su captura (vv. 1-48); 2) la comparación entre la caza y la pesca (vv. 49-81); y 3) consejos de pesca con una lista de peces y su hábitat (vv. 82-134).

³⁰⁰ La característica enumerativa del pasaje de la cetrería que ocupa el último tercio de la *Soledad* II (vv. 723-936) y de la escena más breve sobre la pesca con redes (II, vv. 73-111) seguramente se origina en la misma tradición, en la que es un tópico la lista de animales que se pueden encontrar en el monte o el campo.

³⁰¹ En la época de Góngora existían tres versiones (ediciones bilingües en griego y latín) de la obra: la primera a cuidado de Lorenzo Lippi (Venecia, 1517); otra de París, 1555; y la de Lyon, 1597. Dos obras suyas (*Cinegética* y *Haliéutica*) son conocidas, tanto como para que Pellicer se refiriera a él como uno de los modelos de las *Soledades*: «Anduvo don Luis con su espíritu poético examinando cazas y pescas en Opiano» (Pellicer [1630], col. 352). La presencia de la *Cinegética* en la gran silva ha sido investigada recientemente en Ponce Cárdenas, tanto con el enfoque a sus características de epopeya didáctica, con varias indicaciones importantes sobre el léxico [2014a], como para determinar la fuente del pasaje de los pollos (II, 954-965) [2014b].

que se halla en la prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro y, luego, en la *Égloga* II de Garcilaso (vv. 200-295), como nos referimos al analizar el canto amebico de los pescadores. En las dos obras (esta es una clara imitación de aquella), se describen dos tipos de caza de pájaros en que practicaban el amante con la ninfa antes de darse cuenta del amor que iba naciendo en su corazón. En la primera manera se usa una red tendida entre dos árboles, hacia la cual los cazadores hacían que se dirigieran los pájaros. La segunda es más compleja: en otoño, los dos jóvenes capturan un par de pájaros, en cuyas piernas atan un hilo pegajoso con liga y, luego, los dejan volar hacia una bandada para que otros pájaros se queden atrapados en el hilo. Se trata de un fragmento descriptivo intercalado en una égloga que, imitando un tipo de caza que practicaban los nobles italianos de la época, muestra una cierta influencia del mundo real.

La escena de pesca que se halla en la *Soledad* II comparte características con las de la caza a las que acabamos de referirnos. No puede ser casual la coincidencia del número de tipos de caza y pesca en estas obras y se puede decir que lo que eran actividades de una pareja en la *Arcadia* y la *Égloga* II se reparten en las actividades de dos personajes. Primero, del verso 418 al 444, el anciano isleño cuenta al peregrino que un día su hija Filódoces tiró un arpón de asta corta a una foca y recogiendo la cuerda consiguió capturarla. Luego (II, vv. 465-511), la pesca de la otra hija, Éfire, es más compleja, igual que se observa en las obras pastoriles. Ella lanza un plomo colgado de una pieza de corcho, para que no se pierda de vista. El ruido al lanzarlo y su movimiento en el agua inquietan a los peces gigantes, a uno de los cuales la pescadora atraviesa con un arpón. Aunque ella, viendo que el pez era demasiado fuerte para perseguirlo, se ve obligada a dejar la cuerda para que se desangre y muera en el mar; a la vuelta puede cazar un sollo y vuelve triunfante. Al día siguiente se halla el cuerpo sin vida del primer pez en la playa cercana. En resumen, se trata de dos tipos de caza o de pesca, uno simple y otro más complicado.

Se puede indicar, además, otra semejanza, que es la tendencia a versificar una costumbre contemporánea y realista para introducirla en el mundo poético. Esta tendencia se observa sobre todo en los segundos ejemplos (es decir, la caza con la liga y la pesca de Éfire), donde se observan detalles que no se encontrarían en un conocimiento libresco. En la obra gongorina, el anciano dice:

[Éfire] un plomo fió grave a un corcho leve,
que algunas veces despedido cuanto
(penda o nade) la vista no lo pierda,

el golpe solicita, el bulto mueve
prodigiosos moradores ciento
del líquido elemento.

(II, vv. 467-472)

Podemos observar que los primeros cuatro versos, que precisamente detallan el utensilio, no contienen ningún tropo sino unos hipérbatos no muy complicados. Sabemos lo extraño que es esto en una obra como las *Soledades*. De hecho, en los últimos dos versos se emplean dos metonimias, «prodigiosos moradores» por los peces y «líquido elemento» por el agua o el mar. La escasez de tropos no muestra otra cosa sino que el poeta no pudo manejar el tema como un material literario preexistente como había hecho siempre, porque era demasiado crudo, en el sentido de recién obtenido y no procesado a través de la tradición. En el caso de los peces o el mar, por ejemplo, el poeta pudo emplear con la facilidad habitual imágenes ya establecidas, mientras que un motivo totalmente nuevo como el de la pesca no ofrece tanta variedad de figuras. No he podido encontrar ningún testimonio que documente que este tipo de pesca se practicara en la época de Góngora, pero, a través de la observación del uso de los tropos, no será muy atrevido suponer que el pasaje descriptivo se basa en alguna fuente no literaria³⁰². Además, a través del paralelismo con las obras anteriores, podemos pensar que la intercalación se realiza con la finalidad de perfeccionar el género piscatorio, al que faltaba el importante motivo de la escena descriptiva (sobre todo en el modelo literario de la *Arcadia* de Sannazaro y la *Égloga* II de Garcilaso).

III. 3. 3. 3. *Las pescadoras y las cazadoras*

Hemos realizado una lectura del pasaje para encontrar en él un intento de renovación con que el poeta buscó situarse en la evolución de la literatura hispánica, es decir, un intento dirigido hacia fuera de su mundo poético personal. Queda aún otro elemento nuevo, que es la presencia de las mujeres, ya que la selección de la figura femenina no puede limitarse a ser un adorno, sino que debe estar arraigada en el esquema poético interior del autor. Bajo este enfoque se puede identificar a las pescadoras con la desdeñosa cazadora que había ocupado una posición privilegiada en

³⁰² Es preciso indicar que la escena de la pesca de la ballena que se encuentra en el libro V de la *Haliéutica* de Opiano muestra cierta similitud con la pesca de las dos pescadoras, sobre todo cuando Lippi, el traductor al latín, denomina la ballena como «monstum maris» repetidas veces (Opiano [1517], f. 156r y *passim*). Aun así, me parece difícil considerarla como objeto de la imitación del pasaje gongorino, porque, en cuanto a las técnicas de la pesca, en las dos descripciones no se halla tanta coincidencia. Al mismo tiempo, creo que la influencia del texto griego, directa o indirecta, en las *Soledades* es un tema que merece más atención y en el que intentaría profundizar en otra ocasión.

la poesía gongorina y, paradójicamente, está ausente de las *Soledades*, si exceptuamos la frialdad de la cortesana, amada del joven protagonista.

En la figura de las pescadoras se encuentran varios rasgos de las frías amadas que aparecen en la obra de Góngora. Primero, en los versos iniciales del episodio de la pesca, el anciano compara a sus hijas con seguidoras de la diosa de la caza:

Tal vez donde los muros destas rocas
cazar a Tetis veo
y pescar a Diana en dos barquillas:
náuticas venatorias maravillas
de mis hijas oirás, ambiguo coro
menos de aljaba que de red armado,
(II, vv. 418-423)

Se compara a las hijas con las ninfas seguidoras de la virginal diosa, mezclando su imagen con otra de la diosa marina a través de una hipálage.

Luego, las expresiones que demuestran la analogía se hallan especialmente en el pasaje de la pesca de Éfire. El anciano dice:

¡Cuántas voces le di! ¡Cuántas (en vano)
tiernas derramé lágrimas, temiendo
no al fiero tiburón, verdugo horrendo
del naufrago ambicioso mercadante,
ni al otro cuyo nombre
espada es tantas veces esgrimida
contra mis redes ya, contra mi vida,
sino algún siempre verde, siempre cano
Sátiro de las aguas, petulante
violador del virginal decoro,
marino dios que, el bulto feroz hombre,
corvo es delfín la cola!
Sorda a mis voces pues, ciega a mi llanto,
(II, vv. 453-465)

En los dos primeros versos y en el último, podemos oír el eco de los gemidos lagrimosos de los amantes desdichados. En cuanto a los primeros versos, la combinación de las voces y las lágrimas no es sino una variación de los suspiros y las lágrimas que un pescador vierte «viento al viento y olas a las olas» que se halla en un romance juvenil (*OC*, nº 10 [1581], v. 40). El epíteto «tiernas» atribuido a las lágrimas, además, es más apto para una queja amorosa que para la preocupación paterna, porque se trata de uno de los motivos más frecuentes en la poesía amorosa áurea y la obra de Góngora no es una excepción. Podemos hallar a muchos amantes llorando y, sobre todo, en la piscatoria esta tendencia es bien clara debido a, por una parte, su inclinación al

tono serio y, por otra, la asociación de ideas que se establece con naturalidad entre el humor y el escenario acuático. En el verso 465, se halla la expresión que recuerda la tradición del canto amoroso de manera más directa: «Sorda a mis voces pues, ciega a mi llanto». Se trata, naturalmente, de la hija que no hace caso al padre, pero al mismo tiempo es repetición de uno de los motivos polifémicos, como podemos leer en el *Polifemo*: «Sorda hija del mar...» (v. 377).

En cuanto al contenido, la preocupación del padre parece ser consecuencia natural del miedo y el odio que tiene el anciano hacia el mar, pero, a lo largo de los versos, se revela que él no teme a los peces peligrosos, sino al dios marino, entre cuyos atributos queda destacado el de amante violento³⁰³. El mismo dios marino, más adelante, ayudará a Éfire para que su dardo llegue al pez gigantesco y atraviere sus duras escamas: «de las ondas al pez, con vuelo mudo, / deidad dirigió amante el hierro agudo» (II, vv. 484-485). La imagen de un dios marino de cabello verdo y cano con cola coincide con la de los dioses marinos enamorados de Galatea en el *Polifemo* o de otros que se enamoran de las ninfas y que hemos visto a lo largo del primer capítulo. La capacidad de enamorar a los dioses que tienen las ninfas-cazadoras y Galatea se proyecta a la figura de las pescadoras.

Otro rasgo se halla en las trenzas rubias de Éfire. El anciano las describe: «el cabello en estambre azul cogido, / celoso alcaide de sus trenzas de oro» (vv. 450-451). Como señala Rafael Bonilla precisamente en el título de su artículo sobre el tema permanente de las ninfas en la poesía gongorina³⁰⁴, la trenza rubia es uno de los atributos de la ninfa cazadora. Podemos hallarla en obras de época temprana como los tercetos «Corcilla temerosa» (*OC*, nº 25 [1582]): «huyendo va de mí la ninfa mía, / encomendando al viento / sus rubias trenzas, mi cansado acento» (vv. 10-12) o el soneto «No destrozada nave en roca dura» (*OC*, nº 42 [1584]), donde el poeta dice que debido al miedo de enamorarse de una ninfa «las rubias trenzas y la vista bella / huyendo voy, con pie ya desatado» (vv. 10-11). El motivo vuelve en el romance piscatorio «Las aguas de Carrión» (*OC*, nº 115 [1599]), en que el pescador dice que «Vio la ninfa más hermosa / que dio al aire rubias trenzas / en el coro de Diana» (vv. 11-13). Por otra parte, ya en el romance burlesco «Ahora que estoy de espacio» (*OC*, nº 73 [1588]) la trenza rubia aparece como un atributo de una bella de quien el poeta acaba de

³⁰³ Ponce Cárdenas [2013], en el apartado 4, indica varias fuentes de la figura del dios marino como violador de las ninfas, lo que se puede remontar a Plinio, *Naturalis Historia* (IX, 5, 9-10).

³⁰⁴ Véase Bonilla Cerezo [2007].

enamorarse:

Enseñásteme, traidor [Amor],
la mañana de san Lucas,
en un rostro como almendras
ojos garzos, trenzas rubias:
(vv. 77-80)

Además, las tres «ninfas», posiblemente disfraz de monjas con quienes el poeta mantenía correspondencia, «dan al aire trenzas de oro» (*OC*, nº 83 [1590], «¡Qué necio que era yo antaño»). De este modo podemos pensar que las trenzas doradas son un atributo ya establecido de las ninfas en la poesía gongorina desde la primera etapa. La pescadora, a diferencia de estas ninfas, tiene escogidas las trenzas en una redcilla azul. Por eso, aunque Issorel observa en la red casi el único rasgo femenino en las pescadoras, tenemos que decir que en el linaje de las ninfas es una nueva invención que sirve para tapar el símbolo y distinguirlas de las ninfas cazadoras³⁰⁵.

III. 3. 3. 4. *La pesca y la caza mayor*

Hemos hecho observaciones sobre dos puntos: 1) la intención de perfeccionar la piscatoria, el subgénero de la égloga del que don Luis había sido pionero en la literatura de su propia lengua, porque la parte descriptiva era un elemento que faltaba; y 2) la continuidad de la figura de la ninfa-cazadora en Filódoces y Éfire. Los dos puntos corresponden a los dos elementos en los que consiste la novedad del pasaje: la pesca con arpones en manos de mujeres.

Queda sólo un elemento por analizar: los arpones, porque precisamente la técnica de pesca que se describe en el discurso del anciano marca su diferencia frente a la caza que aparecen en las obras pastoriles como la *Arcadia* de Sannazaro y la *Égloga* II de Garcilaso.

Como hemos visto en las dos obras, los personajes se entretienen cazando pájaros, que, «menos trabajo y más placer nos daba»³⁰⁶, mientras que en la *Soledad* II las pescadoras matan animales monstruosos que requieren una fuerza física que, como criticó Díaz de Rivas, supere el canon aristotélico³⁰⁷. Cazar la foca y el sollo no puede ser fácil ni agradable, sino trabajoso y sangriento. En esta característica se puede

³⁰⁵ Véase Issorel [1995], p. 120.

³⁰⁶ Garcilaso [2001], *Égloga* II, v. 202, p. 157.

³⁰⁷ Díaz de Rivas [1615?], ff. 263v-264v. A su pesar, el defensor del poeta termina la nota refiriéndose, como antecedentes de mujeres fuertes y valientes, a las Amazonas en Homero, Camila en Virgilio, Bradamante en Ariosto y Clorinda en Tasso. Véase también la nota de Yoshida en Góngora [1999], II, p. 133.

distinguir la idea de la época en la que la caza se consideraba como una actividad noble.

El Siglo de Oro español fue una época en que se redactaron varios libros teóricos sobre la caza, donde los autores justificaban la actividad, citando a Jenofonte, considerándola como un ejercicio de preparación para la guerra³⁰⁸. La caza, según ellos, no es un mero entretenimiento, sino un ejercicio noble, donde los jóvenes aprenden cómo comportarse en la batalla. Esta especie de caza se llamaba caza mayor y para realizarla los animales tenían que ser grandes y fuertes, no pájaros que puedan capturarse mediante redes con facilidad.

Es coherente la selección de la técnica de pesca y sus presas (una foca, un sollo y un pescado gigantesco desconocido) con la idea, si la intención de Góngora era crear el pasaje como una versión marina de la caza mayor. También las palabras de la tercera piscatoria de Tansillo pudieron influir en el poeta al seleccionar los motivos:

Non son vil pescator, che 'l dì mi corche
sobra i sassi, e mendiche,
con l'umil canna, il cibo, ond'uom si vive;
ma seguo col tridente e foche ed orche,
che per l'onde nemiche
vengono a depredar le nostre rive;
e n'ho di vita prive
più d'una e più di due³⁰⁹.

En estos versos, se observa claramente el contraste entre un humilde pescador con caña y otro, el yo poético, que caza focas y orcas con el tridente. Al poeta italiano, cuando decidió disfrazarse de pescador, le parecería inoportuno situarse en un barco humilde o una barraca, donde solían representarse los pescadores en las obras anteriores, e intentó adornarse con grandeza a través de la imagen del pescador que lucha con los grandes animales marinos. Tansillo se limita a utilizar este motivo solamente para adaptar la figura del pescador a la de un amante literario, ya que su tercera piscatoria no deja de ser un lamento de amor por parte de un amante desdichado. En cambio, los animales marinos aparecen en el pasaje de Góngora no como un mero adorno, sino como un componente importante para crear una versión acuática de la caza mayor.

Para confirmarlo, se puede compara la pesca de estas pescadoras con un indiscutible ejemplo de caza mayor en la poesía gongorina, es decir, la dedicatoria de

³⁰⁸ El capítulo III, «Cruzados y cazadores», de Blanco [2012], pp. 107-132; la sección «Similitudine di guerra» de Barberi Squarotti [2000], pp. 51-99; y Ponce Cárdenas [2014a] estudian el tema trazando su historia. Como es bien sabido, esta idea fue desarrollada en el *Examen del antídoto*, donde el defensor del poeta responde al ataque de Jáuregui contra la actitud ociosa del duque de Béjar.

³⁰⁹ Tansillo [2003], *Canzone XV* o *Piscatoria III*, vv. 40-47.

las *Soledades*. En ella, los cuerpos de los osos cazados por el duque de Béjar quedan extendidos y derraman por el suelo su sangre, que corre hacia el río o colorea la nieve:

muros de abeto, almenas de diamante,
[...]
fieras te expone que, al teñido suelo,
muertas, pidiendo términos disformes,
espumoso coral le dan a Tormes!
arrima a un fresno el fresno, cuyo acero,
sangre sudando, en tiempo hará breve
purpurear la nieve,

(DED., vv. 6 y 10-15)

Por otra parte, en la escena de la pesca se enfatiza el color de la sangre «púrpura»:

[...] el mar violado
de la púrpura viendo de sus venas,
bufando mide el campo de las ondas
[...]
Rindióse al fin la bestia, y las almenas
de las sublimes rocas salpicando,
las peñas embistió, peña escamada,
en ríos de agua y sangre desatada.

(II, vv. 428-430 y 441-444)

Las dos escenas dan la impresión de que cruzan, debido a lo sangriento, el límite que propone el canon de la literatura pastoril y tienden a ser una cinegética.

Con los dos elementos que hemos analizado, se han formado las figuras de Éfire y Filódoces como doble de las ninfas cazadoras bellas, crueles y triunfantes, a las que se atribuye además la fuerza de los cazadores nobles que participan en la caza mayor.

No puede ser una casualidad el contraste que hacen con ellas los hombres que aparecen en la *Soledad* II. Primero, frente a los arpones de las pescadoras, los pescadores utilizan solamente las redes. En otras palabras, frente a la caza mayor de las mujeres, los hombres practican la caza menor. En el principio del día, o de la segunda parte, el peregrino sube al barco de los pescadores y los observa trabajando con redes (vv. 73-111). Luego, Lícidas y Micón dicen en su canto que ellos mismos utilizan redes, comparándose con los personajes mitológicos: Ganimedes y Adonis. La selección de los personajes demuestra la idea que tenía el poeta acerca de esta técnica de pesca, porque la red es mencionada como una herramienta de los personajes caracterizados por su belleza y famosos por ser amados por los dioses. Creo que se puede observar simbólicamente en este hecho la pasividad que marca a los personajes masculinos de la *Soledad* II. La misma pasividad se puede hallar en las piscatorias menores de Góngora,

donde, como hemos visto, los protagonistas no hacen nada más que lamentarse y quejarse del amor desdeñado. Recordemos que en estas obras ningún pescador tira dardos, sino que extiende redes. Por otra parte, si el canto del joven peregrino se puede considerar como una culminación de la piscatoria gongorina, podremos decir que el deseo de muerte que domina el canto es una expresión de esta misma pasividad.

III. 3. 4. Recapitulación: la imagen positiva en las figuras femeninas

Es significativo el hecho de que, colocada entre dos cantos piscatorios, es decir, el soliloquio del joven peregrino y el canto amebeo de los pescadores, la escena de la pesca de Éfire y Filódoces ofrece una imagen positiva de la figura femenina. Si hemos hallado a lo largo del apartado las características de las pescadoras que coinciden con las de las ninfas cazadoras vírgenes, bellas, triunfantes e indiferentes al amor, tiene que tratarse de una expresión del esquema interior del poeta. Ahora es preciso situar todo ello en ese esquema.

Para esto creo oportuno empezar destacando el carácter paradójico que se halla en la figura de las pescadoras. Es cierto que hay algo extraño en ellas, que, posiblemente, hizo señalar la contradicción con el canon literario a Díaz de Rivas y observar «el fracaso del amor» en Éfire a Jaques Issorel. Este último concluye su estudio de esta manera:

Simbólicamente, Éfire, último personaje femenino del poema, representa, a nuestro parecer, el fracaso del amor. En ella, apta sólo para ejercicios brutales e incapaz de amar y ser amada, se expresa un sentimiento y una actitud muy presentes en Góngora: el escepticismo y el desengaño³¹⁰.

Tenemos que decir que es injusto llamar a Éfire no apta para nada a no ser la pesca, porque el anciano cuenta con claridad que ella sirvió agua al joven en la comida y le sorprendió con su belleza (II, vv. 445-446). Además, nunca es incapaz de ser amada, teniendo en cuenta que los dioses marinos la aman y ayudan. Es capaz de ser amada, igual que las bellas ninfas y las mujeres nobles en las obras anteriores de Góngora, en las que, recordemos, el amor de los dioses, aunque a veces puede ser peligroso, nunca deja de ser un honor. Será más preciso decir que las pescadoras no son objeto del amor de los personajes masculinos que expresan su amor a la manera pastoril o piscatoria, como Lícidas, Micón o el joven protagonista.

Sin duda, contribuye a esa extraña impresión la falta del punto de vista del

³¹⁰ Issorel [1995], p. 123.

amante, que siempre había existido y gracias al cual la fuerza con que las ninfas cazan animales grandes se limita a ser una metáfora de la crueldad hacia él. Bajo su mirada la fuerza no violará el canon literario, porque el amante, incluso cuando se lamenta de la frivolidad de la amada, sueña que la ninfa, si se diera cuenta de su verdadero amor, recuperaría su feminidad y dejaría el servicio a la virgen diosa para satisfacer su deseo. En cambio, cuando desaparecen la mirada del amante y su esperanza, la actividad de las pescadoras revela su violencia de manera cruda ante nuestros ojos de lectores.

Por otro lado, es bien cierto que ellas son incapaces de amar y se descarta desde el principio la posibilidad de corresponder al amor. Esta característica, empero, la comparten todas las ninfas cazadoras y se puede pensar que en Góngora la crueldad forma parte de la feminidad, por lo que la belleza y la fuerza para matar peces gigantes no constituye un oxímoron. Si hay algo extraño en su figura, es porque el poeta la crea llevando la expresión de la crueldad hasta el extremo, quiero decir, separando de ella el papel de receptora del canto amoroso. El papel que se ha hurtado a la figura de las pescadoras es atribuido precisamente a sus hermanas, Leusipe y Cloris, quienes son objeto del amor de los pescadores y al que corresponden con un amor no necesariamente casto.

Con esta observación podemos colocar a los personajes femeninos en el esquema poético de Góngora. Si recordamos la compleja figura de Galatea, en la que conviven una amante y una amada al mismo tiempo, podemos observar que los elementos paradójicos están distribuidos en las dos parejas de las hijas del anciano: 1) Éfiro y Filódoces, las amadas desdeñosas o la Galatea ante Polifemo y 2) Leusipe y Cloris, las amantes que aceptan el amor o la Galatea ante Acis. La misma dicotomía se halla también entre los cantos piscatorios que se leen en la *Soledad* II: 1) el amor desdeñado del peregrino o el amor inútil del gigante y 2) el de Lícidas y Micón, cuyo amor termina siendo aceptado como el de Acis.

III. 4. El mar en las *Soledades*: al margen del mundo ideal

Hemos realizado una lectura de las *Soledades* a través de cuatro fragmentos en los que el mar cumple un papel importante. Para terminar el capítulo, quiero recapitular sobre múltiples funciones del campo acuático en la gran silva.

Primero, nuestro punto de partida es el mar que se utiliza para formar un contraste con el campo. Este simple hecho tiene importancia, porque en Góngora el campo es la tierra donde reside el ideal de la vida y del amor que se formó a partir de

los años alrededor de 1600 y luego se culminó en el *Polifemo*. En consecuencia, la figura del mar aparece en general marcada con lo negativo frente a la alegría del campo.

En el sentido más simple, el mar funciona como el marco que bordea el campo. Esta función se observa sobre todo en la *Soledad* II, en cuya mayor parte el mar está presente como un telón de fondo. A pesar de esa simplicidad, sin embargo, el mar no deja de sugerir la visión negativa.

Detengámonos ahora, para ser más explícitos, en un pasaje que, debido a su valor descriptivo, no hemos podido abordar en ningún apartado de este capítulo. Se trata de la representación de la isla donde vive el pescador jubilado con sus hijos. Como bien expresan las palabras del peregrino, la isla es «esmeralda bruta / en mármol engastada siempre undoso» (II, vv. 367-368), un trozo de tierra, pequeño pero verde y precioso, rodeado del espumoso mar. Esta isla, a pesar de la presencia del mar que la rodea, aparece como el ideal de la vida en el campo, igual que la aldea donde se celebró la boda en la primera parte. De hecho, en su larga descripción (II, vv. 222-336) se halla muy poco que nos recuerde el mar, sino que estamos ante un pequeño jardín cerrado o una miniatura de un huerto: cisnes con sus pollos, palomas en un álamo, conejos, abejas que guardan miel en el hueco de un fresno, cabras, un promontorio y un arroyo cristalino que riega los árboles y flores. En ella prevalece el agua dulce del riachuelo sobre el agua salada.

Además, si nos fijamos en la escena de la comida (II, vv. 337-360), nos daremos cuenta de que carece de la descripción de objetos concretos, ya que en ella solo se menciona la mesa hecha de corcho y cubierta de un mantel blanco. Es extraña esta carencia, cuando comparamos el pasaje con la descripción de la cena con los cabreros que se encuentra en la primera parte (I, vv. 143-162), en la que el poeta describe los alimentos que se sirven: leche en cuenco de boj con una cuchara decorativa y cecina de macho cabrío. Parece sorprendente que Góngora pierda ocasión de detallar un tema tan curioso como los platos de pescados «raros, muchos, y todos no comprados» (II, v. 247), que había mandado el anciano a sus hijas al llegar a la isla. No podemos saber si el poeta lo hizo con intención, pero creo que sí, porque de eso resulta que la mesa pueda alejarse de las imágenes relacionadas con el mar. Esto puede ser significativo, ya que la segunda mitad de la escena está dedicada al elemento contrario del campo de cristal, es decir, al sonido del arroyo. Además, el canto de diversos pájaros que resuenan en el escenario, curiosamente, se compara con la cena de Neptuno:

Rompida el agua en las menudas piedras,
cristalina sonante era tiorba,
y las confusamente acordes aves,
entre las verdes roscas de las yedras,
muchas eran, y muchas veces nueve
aladas musas, que, de pluma leve
engañada su culta lira corva,
metros inciertos sí, pero suaves,
en idiomas cantan diferentes,
mientras, cenando en pórfidos lucientes,
lisonjean apenas
al Júpiter marino tres Sirenas.

(II, vv. 349-360)

Con la comparación queda claro el contraste que se establece entre la mesa de la isla con la del mar. La primera está situada en un ambiente colorido y vivo: entre chopos, sobre campo de flores y rodeada de la música natural del arroyo y pájaros que son comparados con las nueve Musas, mientras que la mesa del dios marino está hecha de fría piedra monótona donde asisten sólo tres Sirenas. Resulta significativo que la escena se cierre así, recordando el contraste, que se destacará a continuación a través de las palabras del peregrino dirigidas al anciano. El mar, casi ausente, toca el bajo continuo de la escena como el marco de «mármol undoso».

Volviendo a la recapitulación, en el «Discurso» del mercader jubilado sobre la historia de las navegaciones se muestra otro contraste, que consiste en el campo pastoril inmaculado de ambiciones frente al mar abierto para la ambición comercial. Esa idea, por tanto, se resume en otro discurso de otro anciano en la segunda parte.

Existe otro mar como frontera del campo con valor literario y funcional. Se trata del mar al que los amantes fracasados acuden para distanciarse de la causa de sus lágrimas y del cual desembarcan al campo pastoril para curarse del sufrimiento. La originalidad de Góngora consiste en la estructuración orgánica del elemento, en lugar de utilizarlo como un mero marco. A su pesar, en los versos que siguen la imagen negativa del mar en contraste con la tierra no termina apareciendo. La expresión del agradecimiento en la playa es señal clara del cambio, aunque la sierra nocturna se representa ante los ojos del joven protagonista como un mar agitado. La tierra para él empieza cuando se encuentra con los habitantes, o con la vida humana.

El discurso del mercader jubilado sobre las navegaciones contribuye también a establecer el contraste, porque la sal seca en la ropa del peregrino hace abrir la boca al anciano:

De lágrimas los tiernos ojos llenos,

reconociendo el mar en el vestido
(que beberse no pudo el Sol ardiente
las que siempre dará cerúleas señas),

(I, vv. 360-364)

Me parecen significativos estos versos, pronunciados justo antes de la acusación contra las grandes navegaciones, porque sus palabras nos recuerdan que el peregrino no deja de ser un extranjero para los serranos y villanos. De esta manera, el contraste entre el campo inocente y el mar codicioso aparece duplicado con el de los novios felices frente al joven desdeñado por su dama.

Todas las funciones que acabamos de mencionar forman la compleja imagen del mar en las *Soledades*, y a través de ella podemos reconstruir el esquema poético gongorino. El esquema se basa en la dicotomía que se observa ya en el *Polifemo*, en el que los personajes de las *Soledades* están colocados con cierta modificación y profundización en sus funciones.

Los villanos y los pescadores son análogos a la pareja de Acis y Galatea, mientras que el joven protagonista ocupa la posición del cíclope, porque se puede observar que los primeros encarnan el ideal amoroso del poeta y los últimos expresan la vanidad del amor ausente. Pese a ello, el contraste no llega a ser antagónico como sucede en el *Polifemo*. El joven es doble del cíclope sólo cuando nos fijamos en su característica de amante quejoso, uno de cuyos antecedentes es, sin duda, Polifemo, a través de innumerables figuras de pastores y pescadores. La similitud termina aquí, y vemos que hay una clara diferencia en que el peregrino no tiene intención de destruir el *locus amoenus* del campo o la isla, sino que cree en su valor como un lugar ideal en que esperar consuelo, por su poder curativo del mal de amor. Por eso apoya las acusaciones a las grandes navegaciones y se ofrece como intermediario para que el amor de los pescadores sea aceptado.

Después de estas observaciones, podemos entender la figura del joven protagonista de la silva con más hondura. Su mirada a los amantes villanos o pescadores es similar a la del yo poético de la canción «¡Qué de envidiosos montes levantados», quien, envidioso, imagina a una pareja felizmente casada, más que con la del cíclope. A pesar de toda la experiencia que va adquiriendo en el lugar ideal, el joven no olvidará a la amada, no dejará de ser un extranjero ni conseguirá su propio amor. La imagen del mar aparece, pues, más complicada que en el *Polifemo*, porque para el protagonista el campo es objeto de adoración, pero él seguirá perteneciendo al mar para siempre.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación hemos observado varios perfiles relacionados con el motivo del mar, pero, en realidad, hemos girado en torno a la tierra, como hace el mismo mar. Los aspectos del mar que hemos intentado examinar resultan ser los de la tierra, con los que, como un conjunto, nos revelan el esquema interior de Góngora de forma explícita.

Podemos decir que la dicotomía básica consiste en la contraposición formada por la tierra y el mar, a cada una de cuyas parte se atribuye una multitud de parejas de ideas opuestas. Entre ellas, la más importante es la idea sobre el amor, que, hay que confesarlo, es la que forma la contraposición verdaderamente central de la poesía gongorina, a cada una de cuyas derivaciones se debería vincular la tierra y el mar. Se trata del amor que hemos llamado feliz o consumado, frente al desdichado o triste.

Como hemos demostrado en el capítulo I, las obras que pertenecen al género pastoril y al piscatorio y otras que comparten sus elementos muestran la evolución del ideal del amor en Góngora, ya que este es el tema fundamental del género. Desde la primera etapa de su creación poética, el poeta cordobés tuvo tendencia a manejar la pastoril con cierta ironía, lo que se demuestra en forma de parodia al presentar el aspecto rudo de los pastores reales que se esconde bajo la figura idealizada de los personajes literarios. En esta fase de su producción poética podemos observar cómo se pone en tela de juicio el amor desesperado de los pastores que se observa en la poesía pastoril moderna.

En cuanto a la piscatoria, Góngora fue uno de los pioneros en su conformación hispánica, también desde época muy temprana. A diferencia de la pastoril, las obras donde aparecen pescadores no muestran tanta ironía, debido probablemente al objetivo de introducirlas en la literatura española y perfeccionarlas. Por eso creo que en la piscatoria gongorina puede hallarse la idea del amor que el poeta consideraba esencial en el género pastoril, que consiste en un triste amante que se lamenta de su amada cruel. La tendencia se refinó después, cuando don Luis escribió en ese género para sus mecenas o los nobles, a quienes disfrazó con ropa de pescador, utilizando el mar o el río como señal geográfica de la identidad del personaje.

La idea del amor en la obra gongorina muestra un gran cambio en los años en torno a 1600, cuando lo pastoril recibió nuevos valores por la utilización de un espacio donde los amantes disfrutaban del amor protegidos de la violencia. En las obras de ese período se observa el germen del ideal que Góngora encontró como contrapuesto del amor pastoril en la tradición italiana del epitalamio, cuyos elementos se hallan en las

escenas amorosas. Se trata de otro ideal del amor felizmente aceptado y del erotismo que no cae en la vulgaridad, y que forma contraste con el amor idealizado mediante el eterno lamento.

En la *Fábula de Polifemo y Galatea* se halla el contraste entre estos dos amores de forma más explícita, a lo que contribuye la presencia del mar. Hemos trazado la historia del tema polifémico para confirmar la similitud de la posición de Polifemo en la literatura española con la de los pastores literarios, porque ambos esconden su origen rudo bajo la figura idealizada. El cíclope ha sido siempre un personaje que aparece descrito con cierta jocosidad e ironía, por ser un gigante grotesco enamorado, pero en la literatura española moderna, sobre todo bajo la influencia de las *Églogas* de Garcilaso, su figura se convirtió en la imagen del poeta-pastor desesperadamente enamorado. Góngora devolvió sus atributos antiguos a Polifemo y lo representó como un enamorado ridículo y un mal poeta, al ponerlo en evidencia frente a la superioridad del propio don Luis. Ello lo hace mediante el paralelismo que existe entre el canto del cíclope y la misma *Fábula de Polifemo y Galatea*. El Polifemo de Góngora es un personaje bucólico, porque en él se condensa lo que el poeta consideraba (y había criticado) como la esencia del género en su tiempo, es decir, la idealización fracasada, el canto monótono y el amor impotente.

Frente al amor del cíclope está el de Acis y Galatea. Este amor se cumple en silencio y no carece de expresiones sensuales, que son dos características que no se hallan en el género pastoril. Bajo el signo del amor gozado Sicilia se muestra como un *locus amoenus*, que, aunque pertenece a la tradición bucólica, Góngora había distinguido del escenario de los pastores disfrazados para formar un mundo protegido de la violencia y del interés mundano. El contraste entre la inocencia y el interés económico también se simboliza a través de la comparación de la isla con el mar, en el que naufragó un mercader genovés que llevó a la isla unos objetos de lujo que el gigante aprecia e intenta regalar a la ninfa. Polifemo aparece identificado con el mar en varios niveles, junto con los dioses marinos que pretenden a Galatea, porque termina quedándose siempre al margen del reino de Amor, igual que sucede con el mar.

En las *Soledades*, el ideal del amor se representa en los habitantes de la sierra, la aldea y la isla a los que el joven protagonista va conociendo a lo largo de su peregrinaje. En la primera parte, la influencia de la tradición del epitalamio es relevante, ya que el peregrino es invitado a la boda de una pareja aldeana y escucha dos cantos, con el primero de los cuales, podemos decir, Góngora realizó otro intento de introducción y

perfección de un género. Luego, los últimos versos de la *Soledad* I vuelven a aludir al nuevo matrimonio, cuyos integrantes, al anochecer, gozan del amor en el «campo de pluma» preparado para las «batallas de amor» (I, v. 1091). Amor mutuo y erotismo se expresan en el marco del matrimonio de acuerdo con el género del epitalamio. En cuanto al erotismo, puede extenderse a la presencia de las serranas con quienes el protagonista se encuentra en el camino, por la sensualidad abierta en la descripción de las caricias que se ofrecen en el descanso (I, vv. 352-354).

Ante los amores recíprocos de los serranos y el matrimonio aldeano, el peregrino aparece atado al amor imposible hacia una dama cortesana. El contraste es más claro cuando la belleza de la novia le recuerda la de su dama, y se ha anunciado desde los primeros versos del poema, cuando se establece el marco general de la huida del amor fracasado. El mar en el que naufragó el protagonista y del que se salvó dibuja el mapa del mundo poético, que es una visualización del esquema interior de la obra. La condena a las grandes navegaciones en boca del anciano serrano refuerza la idea de la inocencia de la tierra frente al mar donde la codicia impulsa a los ibéricos hacia la muerte y la decadencia.

En la segunda parte de las *Soledades*, las dos formas de amor se expresan como dos formas de la piscatoria, que son el soliloquio cantado del peregrino y el canto amebio de los pescadores. Ambos empiezan con un tono similar de lamentación sobre el amor a una bella mujer siguiendo fielmente la tradición del género, pero el resultado es diferente, ya que, mientras que el primero se desvanece en el aire, el segundo llega a provocar amor en las mujeres y los pescadores acaban logrando el permiso del anciano padre para casarse con ellas.

A pesar de la analogía que se observa entre Polifemo y el peregrino de las *Soledades* en cuanto a su posición ante el amor como un observador que nunca llegará a disfrutarlo, hay cierta diferencia entre los dos, por cuanto el joven adora el amor de los habitantes de la tierra, mientras que el cíclope los envidia y termina destruyendo ese mundo amoroso.

La postura ante el joven peregrino por parte del autor representa la culminación del ideal del poeta, quien ha recorrido una carrera literaria desde los romances burlescos, pasando por la etapa de ensayo de los sonetos petrarquistas y el descubrimiento del erotismo en las obras italianas. Se pueden indicar varias peculiaridades que distinguen a Góngora de los otros autores del Siglo de Oro, y quiero destacar una de ellas, que es su ideal del amor coincidente con la aceptación del placer

carnal sin ardor religioso y el rechazo de la idealización del amor desdichado. Otra peculiaridad más curiosa es su sentimiento de privación del mundo de los felices amantes. Tal vez podemos decir que sólo Cervantes comparte esta idea en los capítulos del *Quijote*.

Otra cuestión nos asalta: ¿de dónde nace ese ideal? No hallamos una respuesta segura, y solo podemos decir, siempre a base de la lectura de las obras, que el poeta lo ha configurado poco a poco, por una parte, como repetidas reacciones ante los ideales expresados en las obras anteriores, como hizo al escribir el *Polifemo* frente a las *Églogas* de Garcilaso o la obra de Carrillo y Sotomayor, y, por otra, como una consecuencia de las influencias de la vida real. Además de la situación social y económica que hemos analizado, no me parece casual la condición profesional de don Luis, que le obligaba a la privación del casamiento, que era el único final feliz socialmente aceptado para el amor. Su situación sugiere cierta analogía con la posición del peregrino de las *Soledades*. Por otra parte, esa condición podría contribuir a la evolución de la idea amorosa en el poeta, en la que un amor carnal considerado como objeto de burla o sátira se convirtió en el amor más puro, no solo porque era el único amor que se le permitía, sino porque la búsqueda tiene que ser, necesariamente, vital cuando uno no tiene otro camino. Pero, a estas alturas, dejemos ahora la cuestión a la imaginación que, con sus alas, puede ir más allá de los pasos (errantes o no) de un estudio filológico.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ediciones de obras de Góngora

- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de [1636], *Soledades de D. Luis de Góngora. Comentadas por D. García de Salcedo Coronel*, Madrid: Imprenta Real.
- [1979], *Soledades*, ed. John Beverley, Madrid: Cátedra.
 - [1983], *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid: Cátedra.
 - [1984], *Las firmezas de Isabela*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia.
 - [1985], *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid: Castalia.
 - [1990], *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid: Espasa-Calpe.
 - [1994], *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia.
 - [1998], *Romances*, ed. Antonio Carreira, 4 tomos, Barcelona: Quaderns Crema.
 - [1999], *Kodoku*, tr. al japonés de Saiko Yoshida, 2 tomos, Tokio: Chikuma Shobo.
 - [2000a], *Obras completas 1. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
 - [2000b], *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.
 - [2009], *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona: Crítica.
 - [2010], *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid: Cátedra.
- OROZCO DÍAZ, Emilio [2002], *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, ed. José Lara Garrido, Córdoba: Diputación de Córdoba.

2. Estudios sobre obras de Góngora

- ALONSO, Dámaso [1961], *La lengua poética de Góngora*, 3ª ed., Madrid: CSIC.
- [1978a], «Góngora y América», *Obras completas*, vol. v, Madrid: Gredos, pp. 602-612.
 - [1978b], «Un ensayo mal atribuido a Góngora», *Obras completas*, vol. v, Madrid: Gredos, pp. 473-484.
 - [1982], «Entre Góngora y el marqués de Ayamonte», *Obras completas*, vol. vi, Madrid: Gredos, pp. 153-170.
 - [1994], *Góngora y el "Polifemo"*, 1ª reimp., Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso y Eulalia Galvarriato [1962], *Para la biografía de Góngora. Documentos desconocidos*, Madrid: Gredos.
- ARTIGAS, Miguel [1925], *Don Luis de Góngora y Argote. Bibliografía y estudio crítico*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

- BEVERLEY, John R. [1980], *Aspects of Góngora's "Soledades"*, Amsterdam: John Benjamins.
- BLANCO, Mercedes [2011], «El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico», J. Matas Caballero, J. M^a Micó y J. Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 11-56.
- [2012], *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- BODINI, Vittorio [1971], *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona: Martínez Roca.
- BONILLA CEREZO, Rafael [2007], «Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora», J. Roses (coord. y ed.), *Góngora Hoy IX: "Ángel fieramente humano"*, *Góngora y la mujer*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 157-263.
- [2008], «Con arguta sambuca el fier semblante: La polifemeida de Giovan Battista Marino», R. Bonilla Cerezo (ed.), *La hidra barroca: varia lección de Góngora*, Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 181-218.
- BULTMAN, Dana C. [2002], «Shipwreck as heresy: Placing Góngora's Poetry in the Wake of Renaissance Epic, Fray Luis and the Christian Kabbala», *Hispanic Review*, 70. 3, pp. 439-458.
- CABANI, María Cristina [2007], *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, tr. Maria Rita Coli, Málaga: Univ. Málaga.
- CALDERA, Ermanno [1967], «En torno a las tres primeras estrofas del Polifemo de Góngora», J. Sánchez Romeralo y N. Poulussen (dirs.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nijmegen: Univ. Nijmegen, pp. 227-233.
- CALLEJO, Alfonso [1986], *La Soledad segunda de Luis de Góngora*, tesis doctoral inédita: Univ. Pittsburg.
- CAMPBELL, Ysla [1989], «Honor y burguesía en *Las firmezas de Isabela*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37, pp. 143-158.
- CASCARDI, Anthony J. [1980], «The Exit from Arcadia: Reevaluation of the Pastoral in Virgil, Garcilaso, and Góngora», *Journal of Hispanic Philology*, 4, pp. 117-141.
- CHEMRIS, Crystal Anne [2008], *Góngora's Soledades and the Problem of Modernity*, Woodbridge-Nueva York: Tamesis.

- [2014], «Las *Soledades* de Góngora y el arbitrismo», en J. Roses (coord. y ed.), *El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 235-248.
- DADSON, Trevor J. [2007], «Rewriting the Pastoral: Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea», I. Torres (ed.), *Rewriting Mithology in the Hispanic Baroque*, Madrid-Londres: Tamesis, pp. 38-54.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro [1615?], *Anotaciones a la segunda Soledad de don Luis de Góngora*, Ms. 3906 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- DOLFI, Laura [2011], *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla: Renacimiento.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco [1925], *Examen del antídoto*, recogido en ARTIGAS [1925], pp. 400-467.
- GRANADOS, Pedro [1994], «El mar como tema estructurante en la Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora», *Lexis*, 18, pp. 177-196.
- GUYLER, Samuel L. [1973], «Góngora's Polifemo: the Humor of Imitation», *Revista Hispánica Moderna*, 37, pp. 237-252.
- ISSOREL, Jacques [1995], «Sobre amor y erotismo en las *Soledades*», J. Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*, Perpignan: Univ. Perpignan, pp. 103-123.
- JAMMES, Robert [1983], «Elementos burlescos en las "Soledades"», *Edad de Oro*, 2, pp. 99-117.
- [1984], «Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino: la primera redacción de las *Soledades*», *Criticón*, 27, pp. 5-35.
- [1987], *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, [1967], Madrid: Castalia.
- [1990], «Historia y creación poética. Góngora y el descubrimiento de América», J. Covo (ed.), *Hommage a Claude Dumas. Histoire et création*, Lille: Univ. Lille, pp. 53-63.
- JÁUREGUI, Juan de [2002], *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. J. M. Rico García, Sevilla: Univ. Sevilla.
- LARA GARRIDO, José [2003], «Un nuevo encuadre de las *Soledades*. Esbozo de relectura desde la *economica* renacentista», *Calíope*, 9 (2), pp. 5-34.
- LEHRE, Melinda Eve [1989], *Classical Myth and the "Polifemo"*, Potmac: Scripta Humanista.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa [1975], «El hilo narrativo de las *Soledades*», *La tradición clásica en España*, Barcelona: Ariel, pp. 241-252.

- LÓPEZ BUENO, Begoña [1990], «La oposición ríos/mar en la imaginería del petrarquismo y sus implicaciones simbólicas. De Garcilaso a Herrera», *Templada lira. 5 estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada: Don Quijote, pp. 15-44.
- MARTOS CARRASCO, José Manuel [1997], *El Panegírico al duque de Lerma de Góngora: estudio y edición crítica*, tesis doctoral, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- MICÓ JUAN, José María [2001], *El «Polifemo» de Luis de Góngora*, Barcelona: Península.
- OROZCO DÍAZ, Emilio [1973], *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos.
- OSUNA, Rafael [1996], *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel: Edition Reichenberger.
- PAZ, Amelia de [2014], «Las cuentas de don Luis en 1619», en J. Roses (coord. y ed.), *El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 31-80.
- PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, José [1630], *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Imprenta Real.
- PINTACUDA, Paolo [2008], «Lecturas polifémicas de Italia», R. Bonilla Cerezo (ed.), *La hidra barroca: varia lección de Góngora*, Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 173-180.
- POGGI, Giulia [2005], «"Mi voz por dulce, cuando no por mía": Polifemo entre Góngora y Stigliani», J. Roses (cood. y ed.), *Góngora Hoy VII: El Polifemo*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 53-74.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús [2007], *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enuración lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga: Univ. Málaga.
- [2009], «Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo», *Criticón*, 106, pp. 99-146.
- [2010a], «Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea», *eHumanista*, 15, pp. 176-208.
- [2010b], *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- [2012], «El Panegírico al duque de Lerma. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42 (1), pp. 71-93.

- [2013], «De nombres y deidades: claves piscatorias en la *Soledad segunda*», *Calíope*, 18 (3), pp. 85-126.
 - [2014a], «Géneros y modelos en las *Soledades*: la epopeya didáctica», en J. Roses (coord. y ed.), *El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 249-280.
 - [2014b], «Góngora y Opiano», en A. Bègue y A. Pérez Lasheras (eds.), *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura áurea*, Zaragoza: Univ. de Zaragoza, pp. 303-322.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael [1921], *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, tomo I, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- RAVASINI, Ines [2011], «*Náuticas venatorias maravillas*». *Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*, Pavia: Ibis.
- RICO GARCÍA, José Manuel [1998], «Un comentario alegórico al discurso de las navegaciones de las *Soledades*», *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, vol. II, Alcalá de Henares: Univ. De Alcalá de Henares, oo. 1331-1338.
- RIVERS, Elias L. [1992], «Góngora y el Nuevo Mundo», *Hispania*, 75. 4, pp. 856-861.
- ROMANOS, Melchora [1992], «El discurso contra las navegaciones en Góngora y sus comentaristas», I. Arellano (ed.), *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro: homenaje a Jesús Cañedo*, Reichenberger: Kassel, pp. 37-49.
- ROSES LOZANO, Joaquín [1994], *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, prefacio de Robert Jammes, Londres-Madrid: Tamesis.
- [2007a], «Pasos, voces y oídos: el peregrino y el mar en las *Soledades* (II, vv. 112-189)», *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 79-95.
 - [2007b], «“Ara del sol edades ciento”: América en la poesía de Góngora», *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 349-376.
 - [2007c], «Sobre el ingenio y la inspiración en la época de Góngora», *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 157-186.
 - [2009], «Las *Soledades* de Góngora: sueño y olvido», N. González, G. Prósperi y M^a del Rosario Keba (eds.), *El Siglo de Oro español. Críticas, reescrituras, debates*, Santa Fe (Argentina): Univ. Nacional del Litoral, pp. 45-72.

- [2010], «El arte del olvido en las *Soledades* de Góngora», J. Roses Lozano (ed.), *Góngora hoy x: Soledades*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 33-59.
- RUIZ PÉREZ, Pedro [2002], «Égloga, silva, soledad», B. López Bueno (ed.), *La égloga*, Sevilla: Univ. Sevilla, pp. 387-429.
- [2011], «Un espejo de zafiro para Polifemo: de los ríos al mar en la nueva poesía», B. López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza: Univ. de Zaragoza, pp. 149-177.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés [1993], *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra.
- [2015], «Poesía y traducción: un soneto de Góngora», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 777, pp. 128-135.
- SASAKI, Betty [1995], «Góngora's Sea of Signs: the Manipulation of History in the *Soledades*», *Calíope*, 1. 1-2, pp. 150-168.
- SCHWARTZ LERNER, Lía [1984], «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», I. Lerner y L. Schwartz Lerner (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid: Castalia, pp. 313-325.
- [1993], «"Novus orbis victus vos vicit": el oro de las Indias en la sátira y en la literatura moral áureas», L. Martínez Cuitiño y E. Lois (eds.), *Actas del III congreso argentino de hispanistas «España en América y América en España»*, Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, pp. 76-96.
- SMITH, Colin [1965], «An approach to Góngora's *Polifemo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, pp. 217-238.
- TANABE, Madoka [2011], «Tradición e innovación en el «Epitalamio» de la primera *Soledad*», *AnMal Electrónica*, 30, pp. 59-89.
- [2013], «La crítica contra las navegaciones de Góngora: creación poética e ideología», en M^a Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo (eds.), *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, Aracne: Roma, pp.177-186.
- [2014], «La brújula en las *Soledades*: un ejemplo de aportación de la técnica náutica moderna a la tradición literaria», en Antonio Castro Díaz (ed.), *Actas del Congreso «Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana. "El Polifemo" y las "Soledades" en su IV Centenario» (Córdoba, 17-20 de octubre de 2013)*, Sevilla: Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija» / Diputación de Córdoba, pp. 283-288.

- TRABADO CABADO, José Manuel [1996], «No en ti ambición mira (Algunas notas sobre la Emblemática en las *Soledades* de Góngora)», S. López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, La Coruña: Universidad de La Coruña, pp. 595-604.
- TRAMBAIOLI, Marcella [1999], «Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos gongorinos», *Criticón*, 77, pp. 53-70.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio [2010], «La ruda zampona de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 26.1, pp. 214-230.
- VILANOVA, Antonio [1989a], «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», *Erasmus y Cervantes*, Barcelona: Lumen, pp. 410-446.
- [1989b], «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor», *Erasmus y Cervantes*, Barcelona: Lumen, pp. 447-455.
- [1992], *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, 2 tomos, 2ª ed., Barcelona: PPU.
- WOODWARD, Leslie James [1961], «Two Images in *Soledades* of Góngora», *Modern Language Notes*, 76, pp. 773-785.
- YOSHIDA, Saiko [2004], «Concepto de la mujer en las *Soledades* de Góngora» [en japonés], *Bulletin of Seisen University*, 52, pp. 19-30.

3. Obras de consulta

- AGAMBEN, Giorgio [1995], *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-Textos.
- ALIGHIERI, Dante [2004], *Divina Comedia*, 3 tomos, tr. Ángel Crespo, Barcelona: Seix Barral.
- ALCIATO [1985], *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid: Akal.
- ARCAZ POZO, Juan Luis [1994], «La imagen poética del Etna: de las fuentes clásicas a la lírica española del siglo XVI», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 6, pp. 196-206.
- ARISTÓTELES [1974], *Poética*, ed. y tr. Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- [1978], *Acerca del alma*, tr. Tomás Calvo Martínez, Madrid: Gredos.
- ARNALDI, F. (a cura di) [1964], *La letteratura italiana: Storia e testi 15. Poeti latini del quattrocento*, Milano: Riccardo Riccardi.

- AVALLE-ARCE, Juan Batista [1974], *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo.
- AZPILCUETA, Martín de [1556], *Comentario resolutorio de usuras*, Salamanca: Casa de Andrea de Portonariis.
- BARBERI SQUAROTTI, Giovanni [2000], *Salvaggia diletanza. La caccia nella letteratura italiana delle origini a Marino*, Venecia: Marsilio.
- CAMOENS, Luis de [1913], *Los lusíadas*, tr. Luis Gómez de Tapia, Barcelona: Montaner y Simón.
- [1953], *Rimas*, ed. A. J. De Costa Pimpão, Coimbra: Univ. de coimbra.
- CARREIRA, Antonio [2014], «El mar de Camões: camino y palestra», en L. Gómez Canseco, J. Montero y P. Ruiz Pérez (eds.), *Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Córdoba: Univ. de Córdoba, pp. 71-86.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis [1984], *Poesías completas*, ed. Angelina Costa, Madrid: Cátedra.
- CASTILLEJO, Cristóbal de [2004], *Antología poética*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid: Cátedra.
- CAVILLAC, Michel [1994], *Pícaros y mercaderes en el "Guzmán de Alfarache": reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*, Granada: Univ. Granada.
- CELLORIGO, Martín de [1600], *Memorial de la política necesaria, y útil restauración a la Republica de España, y estados de ella, y del desempeño universal de estos Reinos*, Valladolid: Juan de Bostillo.
- COLOMBÍ, Alicia [1980], «Las visiones de Petrarca en el barroco español (II): en la huella de fray Luis», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29, pp. 151-164.
- CURTIUS, Ernst Robert [1976], *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 tomos, 2ª reimp., México: FCE.
- DARST, David H. [1979], «Garcilaso's Love for Isabel Freire: The Creation of a Myth», *Journal of Hispanic Philology*, 3, pp. 261-268.
- EGIDO, Aurora [1982], «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», V. García de la Concha (ed.), *Actas de la II Academia Literatura Renacentista. Homenaje a Quevedo*, Salamanca: Univ. Salamanca, pp. 213-232.
- ESCALÍGERO, Julio César [1561], *Poetices libri septem*, Lyon: A. Vincentius.
- ESTACIO, Publio Papinio [1990], *P. Papini Statii Silvae*, ed. E. Courtney, Oxford: Oxford Univ. Press.

- [1995], *Silvas*, tr. F. Torrent Rodríguez, Madrid: Gredos.
- FICINO, Marcilio [2004], *Platonic Theology*, vol. 4, tr. Michael J. B. Allen, ed. James Hankins, Cambridge (Massachusetts): Harvard Univ. Press.
- [2008], *De amore: comentario a "El banquete" de Platón*, 3ª ed., tr. Rocío de la Villa Ardura, Madrid: Tecnos.
- GALE, Monica G. [1997], «Propertius 2.7: Militia Amoris and the Ironies of Elegy», *The Journal of Roman Studies*, 87, pp. 77-91.
- GARCILASO DE LA VEGA [2001], *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona: Crítica.
- GARIN, Eugenio [1988], «Phantasia e imaginatio fra Marcilio Ficino e Pietro Pomponazzi», M. Fattori e M. Bianchi (eds.), *Phantasia-imaginatio. V Colloquio Internazionale*, Roma: Ateneo, pp. 3-22.
- GÓMEZ, Jesús [1991], «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso», *Dicenda*, 10, pp. 111-125.
- [1993], «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda*, 11, pp. 171-195.
- GÓMEZ CANSECO, Luis [1993], *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Sevilla: Univ. Sevilla.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora [2009], *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza: Univ. Zaragoza.
- GOODWYN, Frank [1978], «New Light on the Historical Setting of Garcilaso's Poetry», *Hispanic Review*, 46, pp. 1-22.
- GRANT, W. Leonard [1965], *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill: Univ. North Carolina Press.
- HAMILTON, Earl. J. [2000], *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, tr. Ángel Abad, Barcelona: Crítica.
- HERRERA, Fernando de [1985], *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid: Cátedra.
- [2001], *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M^a. Reyes, Madrid: Cátedra.
- HERRERO GARCÍA, Miguel [1966], *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Gredos.
- HIGHET, Gilbert [1978], *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 tomos, 1ª reimp., México: FCE.

- HORACIO FLACO, Quinto [1990], *Odas y Epodos*, ed. y tr. M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Madrid: Cátedra.
- [1996], *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. H. Silvestre, Madrid: Cátedra.
- JOHNSON, Carrol B. [1989], «Personal Involvement and Poetic Tradition en the Spanish Renaissance: Some Thoughts on Reading Garcilaso», *Romanic Review*, 80, pp. 288-304.
- KLEIN, Robert [1982], *La forma y lo inteligible*, Madrid: Taurus.
- LARA GARRIDO, José [1981], «Sobre la validez de las claves bucólicas (examen de algunos ejemplos)», *Analecta Malacitana*, 4, pp. 393-400.
- LUCANO, Marco Anneo [1974], *La farsalia III*, ed. y tr. V. Herrero Llorente, Madrid: CSIC.
- MANERO SOROLLA, María Pilar [1990], *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento. Repertorio*, Barcelona: PPU.
- MARAVALL, José Antonio [1986], «La crítica de la ociosidad en la época del primer capitalismo», *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez IV*, Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 521-538.
- MARTÍNEZ PEÑAS, Leandro [2007], *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*, Madrid: Editorial Complutense.
- MATEO MATEO, Ramón [1991], «La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista», *Epos*, 7, pp. 313-333.
- MENANDRO EL RÉTOR [1996], *Dos tratados de retórica epidíctica*, tr. M. García García y J. Gutiérrez Calderón, Madrid: Gredos.
- MERCADO, Tomás de [1977], *Suma de tratos y contratos*, 2 tomos, Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- MONCADA, Sancho de [1974], *Restauración política de España*, ed. J. Vilar, Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- MONTEMAYOR, Jorge [1991], *Los siete libros de Diana*, ed. A. Rallo, Madrid: Cátedra.
- MONTERO, Juan [2002], «La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)», B. López Bueno (ed.), *La égloga*, Sevilla: Univ. Sevilla, pp. 183-206.
- MURGATROYD, P. [1995], «The Sea of Love», *The Classical Quarterly*, 45, pp. 9-25.
- NADAL, Jordi [1959], «La revolución de los precios españoles en el siglo XVI. Estado actual de la cuestión», *Hispania*, 19, pp. 504-529.

- OPIANO DE CILICIA [1517], *Oppianou halieutikon biblia pente. Tou autou kunegetikon biblia tessara*, ed. y tr. Lorenzo Lippi, Venecia: Maurizio Aldo.
- ORTIZ, Luis [1970], *Memorial del contador Luis Ortiz a Felipe II*, ed. J. Larraz, Madrid: Instituto de España.
- OSUNA, Inmaculada [2002], «La égloga como género de circunstancias», B. López Bueno (ed.), *La égloga*, Sevilla: Univ. Sevilla, pp. 357-365.
- OVIDIO NASÓN, Publio [1986], *Heroidas*, texto y tr. F. Moya del Baño, Madrid: CSIC.
- [1990], *Metamorfosis III (Lib. XI-XV)*, texto de A. Ruiz de Elvira, de. B. Segura Ramos, Madrid: Gredos.
- [1991], *Obra amatoria I: Amores*, texto de A. Ramírez de Verger, tr. F. Socas, Madrid: CSIC.
- [1992], *Tristes. Pónticas*, texto y tr. José González Vázquez, Madrid: Gredos.
- [1995], *Obra amatoria II. El arte de amar*, texto de A. Ramírez de Verger, tr. F. Socas, Madrid: CSIC.
- [1998], *Obra amatoria III. Remedios de amor*, texto de A. Ramírez de Verger y L. Rivero García, tr. F. Socas, Madrid: CSIC.
- PETRARCA, Francisco [1989], *Cancionero*, tr. Jacobo Cortines, Madrid: Cátedra.
- POLIZIANO, Angelo [1984], *Estancias, Orfeo y otros escritos*, ed. Félix Fernández Murga, Madrid: Cátedra.
- PROPERCIO, Sexto [1960], *Carmina*, ed. E. A. Barber, 2ª ed., Oxford: Oxford Univ. Press.
- [1989], *Elegías*, tr. A. Ramírez de Verger, Madrid: Gredos.
- QUEVEDO, Francisco de [1969], *Obra poética I*, ed. J. M. Blecua, Madrid: Castalia.
- QUINN, David [1983], «Garcilaso's *Égloga primera*: Autobiography or Art?», *Symposium*, 37, pp. 147-164.
- RAMÍREZ DE PAGÁN, Diego [1950], *Floresta de varia poesía*, Madison: Univ. Of Wisconsin.
- RIPA, Cesare [1603], *Iconologia overo descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, et di propria inventione*, Roma: Lepido Faeci.
- [1643], *Iconologie, Ov, Explication Nouvelle De Plvsievrs Images, Emblème...*, vol. II, tr. Jean Baudion, Paris: Guillemot.
- ROIG, Adrien [1978], «¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?», *Criticón*, 4, pp. 147-164.
- RUSSELL, Donald A. [1979], «Rhetors at the Wedding», *Proceedings of Cambridge Philological Society*, 25, pp. 104-117.

- RUSTES SISÓ, María Teresa [1989], *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona: PPU.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco [1972], «Comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas (1574)», A. Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos, pp. 263-303.
- SANNAZARO, Jacopo [2003a], *Arcadia* (versión digital basada en: *Opere volgari*, Bari: Gius Laterza e Figli, 1961), Roma: Biblioteca Italiana.
- [2003b], *Sonetti e canzoni* (versión digital basada en: *Opere volgari*, Bari: Gius Laterza e Figli, 1961), Roma: Biblioteca Italiana.
- [2009], *Latin Poetry*, tr. M. C. J. Patnam, Cambridge: Harvard Univ. Press.
- SCHWARTZ LERNER, Lía [2001], «Herrera, poeta bucólico y sus predecesores italianos», E. Sánchez García (ed.), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo cinquecento Napoli*, Napoli: Instituto Universitario Orientale, pp. 475-500.
- SERRANO CUETO, Antonio [2003], «La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio latino: una imagen que pervive en el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 23, pp. 153-170.
- STIGLIANI, Tomaso [1600], *Il Polifemo. Stanze pastorali*, recogido en Cabani [2007], pp. 148-179.
- TANSILLO, Luigi [2003], *Canzoniere* (versión digital basada en: *Il Canzoniere edito ed inedito: secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, Napoli: Consorzio editoriale Fridericiana, 1996), Roma: Biblioteca Italiana.
- TASSO, Bernardo [2003], *Rime* (versión digital basada en: *Rime*, Torino: RES, 1995), Roma: Biblioteca Italiana.
- TASSO, Torquato [2003], *Rime* (versión digital basada en: *Opere*, Milano: Rizzoli, 1963-1964), Roma: Biblioteca Italiana.
- TEÓCRITO et. al. [1986], *Bucólicos griegos*, tr. M. Brioso Sánchez, Madrid: Akal.
- THOMAS, Elizabeth [1964], «Variations on a Military Theme in Ovid's 'Amores'», *Greece and Rome*, Second Series, 11, pp. 151-165.
- TIBULO, Albio [1990], *Elegías*, texto y tr. H. F. Bauzá, Madrid: CSIC.
- TORRE, Francisco de la [1984], *Poesía completa*, ed. M^a Luisa Cerrón Puga, Madrid: Cátedra.
- TUFTE, Virginia [1970], *The Poetry of Marriage. The Epithalamium in Europe and Its Development in England*, Los Angeles: Univ. California Press.

- VALENCIA, Pedro de [1994], *Obras completas Vol. IV/1. Escritos sociales. 1. Escritos económicos*, ed. R. González Cañal, León: Univ. León.
- VEGA, Lope de [1975], *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid: Castalia.
- VEYNE, Paul [1991], *La elegía erótica romana: el amor, la poesía y el Occidente*, tr. J. J. Utrilla, México: FCE.
- VILAR, Pierre [1982], *Oro y moneda en la historia (1450-1920)*, Barcelona: Ariel.
- VIRGILIO MARÓN, Publio [2007], *Bucólicas*, ed. bilingüe de V. Cristóbal, 3ª ed., Madrid: Cátedra.
- [2011], *Eneida*, vol. III, texto y tr. L. Rivero García, J. A. Estévez Sola, M. Librán Moreno y A. Ramírez de Verger, Madrid: CSIC.
- WALEY, Pamela [1979], «Garcilaso, Isabel and Elena: the growth of a legend», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, pp. 11-15.

Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances piscatorios a las Soledades,
Tesis Doctoral de Madoka Tanabe, dirigida por Joaquín Roses,
fue depositada en la Universidad de Córdoba
el día 25 de noviembre de 2015

