

EL ENTRAMADO RETORICO DE LAS FABULAS MITOLOGICAS DE JUAN DE LA CUEVA

José Cebrián García
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCION

Los poemas épicos de los Siglos de Oro albergan en sus octavas —casi siempre numerosas— un ingente acopio de materiales retóricos y estilísticos, imprescindibles para la perfecta coherencia y relevancia de los mismos*. Y es que, como escribe Pedro M. Piñero Ramírez, el poeta narrativo —a diferencia del lírico— “movilizó, al escribir su obra, todos los elementos que la lengua literaria le ofrecía; y todos estos elementos, desde el más elevado hasta el más insignificante, forman el poema”¹.

Precisamente, de ese ideal acaparador —de la intención manifiesta de sintetizar (o de engarzar) en el poema toda una larga serie de elementos literarios expresivos—, surge la inevitable cadena de detalles estereotipados, temas repetidos, metáforas estandarizadas y recursos poéticos manidos y regastados, que se convierten en simples clichés, en frecuentes ocasiones, de una inexpresividad absoluta. “Esto no quiere decir —argumenta A. Vilanova— que los grandes poetas cultos no posean un conocimiento directo, de una amplitud abrumadora, de los textos clásicos y modernos que imitan en sus versos. Se trata del hecho evidente de que su imitación no procede de una reminiscencia casual o esporádica, sino que se ejerce de una manera consciente y sistemática, de acuerdo con unas leyes fijas que regulan el modo ejemplar en cada caso”².

Tanto en el *Llanto de Venus* como en *Los amores de Marte*, Juan de la Cueva empleó también el vasto acervo de materiales retóricos que le venían ofrecidos por poetas anteriores; por la tradición literaria, en una palabra. Y esos materiales no pasan de ser rígidos calcos que resuelven —en un momento dado— el segundo miembro de una comparación, la necesidad de una perífrasis obligada, o la inevitable presencia de una metáfora, aunque en otras ocasiones la propia vena poética del autor consiga

esa mesurada dosis de originalidad que aparte sin brusquedad su ejercicio artístico de la rígida imitación del modelo.

“Tradición literaria —escribe M. R. Lida— es en los verdaderos poetas recreación y reactualización de los temas, por más que en todos los tiempos haya versificadores que los usen como repetición de tópicos retóricos [...]. Los motivos que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejarse impregnar de la exaltación del individuo propia de ese momento histórico: de la voluntad del individuo y no del hábito escolar depende la elección de un tema o de una forma tradicional; individual es la elaboración del contexto a que se ajusta, por ejemplo un símil heredado, o el nuevo sentido con que se llena un molde transmitido; individual y no menos reveladora, la reducción o la complicación de un motivo, su realización más alta o su forma malograda; y cada una de esas expresiones individuales no sólo refleja al poeta que la pensó, sino también retratan en conjunto el sector de la historia cultural a que pertenece”³.

En este estudio realizo un sondeo ejemplificativo en las dos fábulas mitológicas de Juan de la Cueva. La intención que me ha guiado ha sido la de poner manifiesto cómo la estilística de las mismas está inmersa en las características poéticas del género y de la época, y cómo ocupan un lugar destacado en el camino que parte de Fernando de Herrera y desemboca (epígonos y seguidores aparte) en Luis de Góngora.

Las calas sucesivas que conforman este estudio estilístico no son ni exhaustivas ni agotadoras de ejemplos, sino reveladoras —más bien— de los recursos y materias primas empleados con mayor profusión por el autor.

2. SIMIL

“Los símiles —puntualiza Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602)— son comparar y asemejar una cosa con otra; házense breves, como dezir, son las mugeres espejo. Y otras ay más largas que consisten en descripción, porque se describe la comparación y lo comparado; muy en particular haze esta figura muy grave la compostura, arguye a ingenio, y con ellas se declaran y entienden otras cosas, que sin ellas no podrían darse a entender ni entenderse”⁴. El símil de las fábulas de Cueva abarca prácticamente todas las modalidades extensivas; no obstante, los de mayor frecuencia de aparición son los que conforman toda una octava real (p. e. *Lla*, 39; *Am.*, 55), o bien sólo una semiestrofa (*Lla.*, 71, a-d; *Am.*, 61, e-h).

Las comparaciones literarias, rodeo indirecto donde los objetos com-

parados se acercan, sin llegar a fusionarse, por términos tales como *cual, como, así como, semejante a*, etc., son una de las figuras retóricas de mayor utilización en la poesía narrativa de todos los tiempos. “Los símiles homéricos, con todo su refinamiento, aparecen una y otra vez en los poemas épicos, la mayoría de los cuales se apropió estas comparaciones, que procedían de Homero o de Virgilio. Ya Juan de Mena, cuyo magisterio sobre la poesía épica culta se extiende a lo largo de los Siglos de Oro, había empleado en el *Laberinto* esta larga imagen que se remonta a “la seráfica y casi divina obra de Homero” a través de la tradición épica. Por otro lado, el poeta acudía también a su propia experiencia e imaginación, tal es el caso, entre los españoles, de Ercilla, que admira por sus variados y originales símiles, que, en una parte considerable de ellos, proceden de la experiencia americana del soldado poeta. El símil constituye —agrega P. Piñero— uno de los elementos retóricos —si no el primero— más apropiados para la narración pura, y encuentra en la octava real, estrofa fundamental del poema épico, el molde más apropiado para su exposición”⁵.

Si atendemos a las dos piezas de Cueva, la relación de símiles tradicionales —heredados de segunda o tercera mano— es enormemente superior a la de los elaborados por su propio ingenio poético, característica inherente a la práctica totalidad de los poemas narrativos españoles.

Los que hacen referencia a los elementos desatados de la naturaleza —ríos turbulentos, torrentes indómitos, mares embravecidos, vientos procelosos y huracanados— ocupan lugar de preferencia en las comparaciones propias de este tipo de poesía. Ercilla, por ejemplo, parangona en su *Araucana* (1.^a parte, 1569) el ímpetu y la belicosidad del bando indio con la furia de un “caudaloso río” que ha roto su presa:

Mas como un caudaloso río de fama
la presa y palizada desatando,
por inculto camino se derrama
los arraigados troncos arrancando,
quando con desenfrenado curso brama
quanto topa delante arreatando
y los duros peñascos enterrados
por las furiosas aguas son llevados...⁶

Parecido símil —reforzado con otros del mismo tipo (rayos, cometa...)—⁷ emplea Cueva en su *Llanto de Venus* para patentizar la presteza con que el joven Adonis se dirige al ejercicio de la caza:

no baja río tan desenfrenado
de ecelso monte...⁸

También en *Los amores de Marte*, el llanto del confuso Vulcano al enterarse del adulterio de Venus se compara con un repentino y rápido torrente que desciende de las montañas:

Cual suele la boreal furia trabando
con las húmedas nubes cruda guerra,
que de repente abriéndose y lanzando
el agua que en su cónvaca se encierra
de las enhiestas cumbres abajando
cuanto delante halla, hoja o tierra
lleva, cual de Vulcano el llanto hacia
en hollín, humo y tizne que tenía⁹.

Del mismo modo, la cólera contenida por el dios se equipara a la de un "río represado en su angostura / que no deja al salir cosa segura" (*Am.*, 61, g-h). Aún figura el símil del río que rompe sus márgenes en *La Hispánica* (1618?) de Belmonte¹⁰.

El desasosiego y temor que se apodera de Apolo al dudar si ha de referir o no el caso del adulterio de Vulcano se confronta en *Los amores de Marte* con otro símil relativamente estereotipado: el de la roca marina azotada de continuo por las olas y por el viento:

Lleno de horro y confusión estaba
[...]
cual roca al mar en quien su furia brava
hiere, sus duros golpes puesta en medio,
que por un cabo y otro con frecuencia
le aqueja el mar y el viento con violencia¹¹.

Que también se localiza en *La Hispánica*:

Al duro encuentro como roca o peña
que bate cresco el mar, mas bate en vano,
Jaime, rey de Aragón, el cuerpo enseña
contra el soberbio, sin temor, Sultano¹².

Otro tipo de comparaciones son las que se realizan contraponiendo cualidades de animales a los personajes de los poemas. Tanto en *La Araucana* como en *La Hispánica* son bastante frecuentes —sobre todo, en la primera— estos símiles fáunicos (lobos [*Hisp.*, III, 17; X, 72], pájaros [*Hisp.*, X, 80], tigres [*Hisp.*, X, 155], liebres [*Hisp.*, XII, 44], gamos tímidos [*Ar.*, XIV, 21], jabalíes fieros [*Ar.*, III, 60], toros valerosos [*Ar.*, III, 64];

IV, 42; XI, 58], caballos [*Ar.*, V, 6; XI, 62], perros animosos y leales [*Ar.*, XI, II; XIV, 51. *Hisp.*, VI, 34], osos valientes [*Ar.*, XIV, 49], etc.).

En los poemas de Cueva —por el contrario— son poco corrientes. Apenas un ejemplo en la segunda de las piezas, donde la cólera de Marte al contemplarse prisionero en la red opresora se equipara a la furia de un “soberbio león” atado:

Hablando así, revuelve ardiendo en ira,
cual soberbio león que se ve azido [sic]
al fuerte nudo, y con fiereza tira
por quebrantallo, en cólera encendido...¹³

En otras ocasiones, los símiles aparecen concatenados proporcionando a la octava una sugerente variedad de elementos comparativos. En el *Llanto de Venus*, el enorme gentío que se encamina a las exequias de Adonis se parangona con: a) la muchedumbre de las aves de presa [comp. fáunica] (oct. 39, a-b); b) la multitud de grullas que se enfrentan al bando enemigo de los pigmeos [comp. legendaria] (oct. 39, c-d); c) la aglomeración humana que acude al Coliseo romano y a las ceremonias orgiásticas de Baco y Fauna [comp. histórica] (oct. 39, e-h).

De menor importancia todavía son las comparaciones extraídas de la vida cotidiana. Sólo un ejemplo en *Los amores de Marte*: el del amante tenaz, desdeñado, que se aferra a un amor imposible (oct. 39).

Finalmente, cabe destacar también la presencia de algunos símiles de tipo mitológico. Mediante ellos, diversos momentos de la secuencia narrativa quedan parangonados con casos célebres de las leyendas clásicas que vienen como anillo al dedo en relación a lo que se quiere expresar. Así, Apolo piensa en volver a detener el carro solar para no contemplar el adulterio de Venus (*Am.*, 28, g-h) cual hizo cuando se percató del crimen horrendo de Atreo, y Vulcano, más adelante, le ruega que no detenga su curso (*Am.*, 108, e-f), como cuando favoreció con la oscuridad los amores de Júpiter y Alcmena.

En el *Llanto de Venus*, Momo observa a Juno dormida, totalmente desnuda, tal como pudo contemplarla Paris en el célebre juicio de las tres diosas:

Estaba, cual la vio el pastor ideo
en Ida con las otras bellas diosas
cuando aspiró a salir con el trofeo
de más hermosa que las dos hermosas...¹⁴

En general, el símil de la poesía narrativa de los Siglos de Oro es una

de las numerosas herencias retóricas recibidas de los grandes poemas de la Antigüedad grecolatina. El mismo Ercilla —que junto con Camoens forma el dúo de los mejores autores hispánicos de este género— bebió considerablemente en las fuentes homéricas para su uso¹⁵.

3. PERIFRASIS

La expresión de los atributos o cualidades de un objeto, de un nombre concreto, o de un término vulgar, mediante un rodeo tropológico figurado —“una definición o descripción de la cosa”, como la llama el Pinciano¹⁶—, es también uno de los procedimientos de mayor empleo en la poesía épica, igualmente heredado de la retórica clásica¹⁷.

En los poemas de Cueva, afloran sobre todo las llamadas perífrasis intensificativas y las que en cierto modo constituyen un circunloquio alusivo a la mitología¹⁸. Las primeras, también conectadas de elementos de alguna manera relacionados con el mundo mítico, cargan las expresiones simples, eludidas, de connotaciones culturalistas o eruditas que el lector sabe apercibir y que interpreta (si sus conocimientos culturales se lo permiten) sin excesiva dificultad. De este modo, el poeta sevillano evitará referirse al amanecer y aludirá al “bello resplandor cirreo” (*Am.*, 88, f), llamará a la Poesía —término vulgar— “el don humilde del furor cirreo” (*Am.*, 137, e), y mencionará la rebeldía de los Gigantes contra los dioses como “el sacrilegio horrible y espantoso” (*Am.*, 64, f).

Sin duda, la profusión de perífrasis mitológicas insertas en ambas composiciones obedece —cómo no— al influjo de la tradición y a presupuestos estructurales propios de esta clase de obras, pero también al lógico deseo de distanciarse del nombre propio de los personajes, cuya repetición insistente puede llevar al desvirtuamiento del poema y al consiguiente prosaísmo. Así, los nombres de los dioses aparecen envueltos en la madeja conceptual de la perífrasis, que contribuye naturalmente al realzamiento estilístico. “Este poder alusivo del lenguaje poético —escribe E. Lacadena— se convierte, por tanto, en instrumento creador de belleza con una clara función ornativa”¹⁹.

Jupiter, el dios supremo, conserva en las perífrasis nominales su tradicional halo de magnificencia, soberanía y omnipotencia: “el movedor del sidérea altura” (*Lla.*, 87, a), “el regidor del inmutable cielo” (*Lla.*, 91, e), “el gran movedor de los Triones” (*Lla.*, 111, a), “el que en hombres y en dioses tiene mando” (*Lla.*, 111, f), “el rey del sidéreo señorío” (*Am.*, 47, d), o “el gran retor del alto ayuntamiento” (*Am.*, 120, a). Otras veces, a la manera clásica, se recurre al rodeo filial: el “hijo poderoso de Saturno” (*Lla.*, 64, a-b).

Apolo, quien también juega un papel relevante en la segunda de las composiciones, aparece como “el gran dios que nos da el día” (*Am.*, 68, b), y otras veces bajo el circunloquio filial —“el délfico hijo de Latona” (*Am.*, 45, g)— o gentil: “el dios que nació en Delo” (*Am.*, 107, a). En otras ocasiones la perífrasis reviste la forma prolongada de la invocación:

Oh luz sidérea, honor del rico ocaso,
a quien rodea la encendida zona,
sacro retor del Coro de Parnaso,
poseedor de Hipocrene y Helicon...²⁰

Finalmente, tampoco son raras en exceso las que vertebran dos términos eludidos. El monte Parnaso es “la alta cumbre / del que los orbes dora con su lumbré” [Parnaso-Apolo] (*Lla.*, 3, g-h); Sileno, el anciano bebedor, el “ayo amado / del que de vides anda coronado” [Sileno-Baco] (*Lla.*, 55, g-h); Mercurio, “aquel nuncio palabrero / que estima el regidor de la alta esfera” [Mercurio-Júpiter] (*Lla.*, 62, c-d); Venus, “la diosa que premió el pastor en Ida” [Venus-Paris] (*Am.*, 18, b).

Los ejemplos de esta clase de construcción perifrástica son bastantes numerosos en ambas piezas. Mercurio (*Lla.*, 104, e; *Am.*, 124, a-b), Venus (*Am.*, 11, a), Plutón (*Lla.*, 2, h), Neptuno (*Am.*, 128, c), Vulcano (*Am.*, 54, b; 109, a), los dioses (*Lla.*, 114, e), o los Gigantes —“el escuadrón terrestre numeroso” (*Am.*, 64, d) son aludidos repetidamente de esta forma.

Alusión y perífrasis son procedimientos poéticos que aparecen cohesionados con frecuencia y que se intensifican en el lenguaje literario a finales del primero de los siglos áureos y en las décadas iniciales del segundo. “Entran la alusión y la perífrasis —argumenta Dámaso Alonso— dentro del carácter general de la poesía de Góngora; la segunda esquiva la palabra correspondiente a un concepto o realidad; la primera pone en contacto una noción real con un sistema fijo de referencia. Ambas se completan hasta tal punto que la mayor parte de las veces aparecen asociados. En las dos, la imaginación se desvía un momento de su senda para deleitarse (en los casos mejores) con las bellas incidencias del rodeo. Una y otra han sido conocidas por la poesía de todas las épocas, y, ya en nuestro mundo, muy especialmente por la del Renacimiento. Pero alusión y perífrasis (o perífrasis alusiva) son una nota *constante* del lenguaje gongorino; y esta frecuencia, una de las que lo separan del gusto del siglo XVI y lo sitúan dentro del recargamiento del XVII. La repetición de estos rodeos y su carácter de peso muerto conceptual constituyen precisamente el camino para un escollo que Góngora no pudo —ni quiso— eludir: el caer en el tópico alusivo o perifrástico”²¹.

La larga cita del ilustre investigador es válida también para la poesía

narrativa de Juan de la Cueva, si bien ésta, como es natural, no llega a las audacias y enrevesamientos de la perífrasis gongorina.

4. IMAGENES Y METAFORAS

Según D. Alonso, la diferencia sustancial entre imagen y metáfora radica en que en ésta última el término real está ausente, mientras que en la primera “el poeta compara algún elemento *real* [...] con otro elemento que llamamos *irreal* porque no corresponde a la realidad en que pensamos [...] Es necesario que el elemento *real* e *irreal* estén expresamente mencionados”²².

Los poemas de Cueva que estudiamos no son demasiado proclives a las imágenes, recurso poético, por otra parte, bastante próximo a las metáforas más simples, que el mismo investigador denomina *impuras*²³. Las que se localizan en los mismos obedecen a fórmulas estereotipadas y en cierto modo lexicalizadas, simple acervo literario de la tradición poética. Tampoco son originales las bosquejadas en su poesía lírica —lógicamente más intimista y personal que la épica—. “No hay una profundización, ni siquiera un ligera osadía —arguye J.M. Reyes Cano—, un intento de querer ahondar más; por otra, su técnica es única y exclusivamente la repetición de imágenes que ya están superutilizadas y convertidas en clichés...”²⁴.

En las composiciones menores épico-mitológicas —y más en concreto en el *Llanto de Venus*— no pueden ser más triviales y regastadas: “Sueltan al aire los cabellos de oro / y su fiero dolor y pena aumentan” (*Lla.*, 43, a-b); “vale, mi Adonis; vale, mi consuelo; / vale, mi Adonis, gloria deste suelo” (*Lla.*, 116, g-h).

Las metáforas, por el contrario son más abundantes; pero caracterizadas también por su escasa originalidad. Estas figuras, muchas de ellas lexicalizadas a partir del siglo XVII, carentes de novedad, triviales y repetidas hasta el paroxismo “llegan a consistir —según D. Alonso— una *manera*, o mejor aún, en unión de otras singularidades, una lengua poética, no distinta en principio de la habitual en poesía, diferente sí, por la constancia, por la incesante repetición del procedimiento y además por la frecuencia con que se da el elemento irreal o metafórico”²⁵.

El amor y el afecto tierno que siente Venus por Adonis vienen expresados por un considerable cúmulo de expresiones metafóricas —bastante estereotipadas— aplicadas al joven. *Consuelo*, *contento* y *gloria*, *tesoro* (= Adonis) son algunas de ellas: “dulce consuelo, / por quien mi alma en vivo amor se enciende” (*Lla.*, 7, c-d); “do tiene todo su contentos y gloria”

(*Lla.*, 19, c); “viendo en el suelo en único tesoro / de Venus” (*Lla.*, 43, c-d). Hasta llegar a la acumulación trivial:

Volvió a decille: “amor, vida, reposo;
que no sigas las fieras te demando”²⁶.

En otras ocasiones, el contexto determina diferentes connotaciones a una misma forma irreal. Así, *fuego* (= pasión amorosa): “por quien se arde en dulce fuego vivo” (*Lla.*, 19, d), “cual los põne aquel fuego deleitoso” (*Am.*, 76, d); pero también *fuego* (= ira): “ardiendo en saña y en celoso fuego / que a mil cosas le incitan que se obligue” (*Am.*, 58, e-f). *Dulzor* (= sueño): “estaba el bello espíritu entregado / al cimero dulzor, sin ornamento” (*Lla.*, 70, e-f); y asimismo, *dulzor* (= acto amoroso): “porque el dulzor suave los turbaba” (*Am.*, 26, g), “entregados al sabroso / dulzor de Venus” (*Am.*, 76, b-c).

Otras veces, distintas metáforas conllevan el mismo término real; de tal forma, *llaga o estrecho* (= deshonra): “como si a él solo aquella infame llega / tocara” (*Am.*, 32, c-d), “que ha de afligiros mi afrentoso estrecho” (*Am.*, 67, d).

Otros ejemplos: *llama* (= ira): “la ardiente llama y su furor mitiga” (*Am.*, 32, f); *nudo* (= abrazo): “míralos en infame nudo azidos [sic]” (*Am.*, 28, a); *hebras* (= cabellos): “el rostro aderezaba soberano / las hebras de oro y la hermosa mano”²⁷ (*Am.*, 9, g-h); *humor* (= vino): “con frascos, y otros vasos revertiendo / el nisio humor, que él se venía moviendo” (*Lla.*, 58, g-h); *luz* (= belleza): “Al cual halló sin vida, en muerte envuelto / eclipsada la luz en que se vía”²⁸ (*Lla.*, 28, a-b).

Las metáforas de Cueva, desde luego, “no nos transportan a un mundo nuevo ni distinto del conocido ya”²⁹. Ni tampoco llegan al encrespamiento ni a la borrascosa complicación formal de las de Góngora. Sin embargo, como escribe E. Lacadena, “no importa que bastantes —por no decir muchas— por ser comunes a una época, sean triviales”³⁰, si contribuyen a la consolidación de toda una lengua poética, estereotipada sí, pero al fin de cuentas código literario.

5. METONIMIA

La metonimia o transnominación, considerada también por la Retórica antigua como perteneciente al género común de los tropos, consiste —en palabras de J. L. Martín— en “dar a una cosa el nombre de otra con la cual tiene relación”³¹. Lo que la diferencia de la metáfora, escribe D. Alonso, es que “en la metonimia no salimos de la esfera real de los objetos

de que estamos tratando (en ella, pues, no se puede hablar de 'plano real' y 'plano irreal', y por tanto menos aún de una comparación entre los dos)"³².

En los poemas de Juan de la Cueva, las metonimias no son excesivamente abundantes y, mucho menos, artísticas o novedosas. Responden, por el contrario, al conjunto de clichés establecidos por la tradición literaria. Algunos ejemplos: "con que vivía mi *alma* tan gozosa (= sentimiento)" (*Lla.*, 32, d), "repetirá mi *alma* en triste acento (= sentimiento)" (*Lla.*, 34, f); "pues tuve *corazón* para dejarte (= ánimo)" (*Lla.*, 33, b); "que adoro / esa *belleza*, sin poder ser aparte (= Venus)" (*Am.*, 16, a-b); "de su encendido *pensamiento* apaga (= mente)" (*Am.*, 32, e); "la *humidad* enjugando de los ojos (= lágrimas)" (*Am.*, 56, b); "el mortal *vaso* sin sentir bebiendo (= líquido)" (*Am.*, 90, h); "el sutil *hilo* ascondese / dentro de las carnes (= red)" (*Am.*, 97, g-h); "que os ofrece mi *musa* temerosa (= poesía)" (*Am.*, 3, b); "sin tocar el suelo con la *planta* / al prado sale y deja la espesura (= pie)" (*Lla.*, 14, c-d); "Habiendo el corvo diente del cerdoso (= jabalí)" (*Lla.*, 17, a); "y cantada del *Austro* al *Bóreas* frío (= Sur-Norte)" (*Lla.*, 34, h).

Sobre la estandarización y uso del tropo concluye D. Alonso: "La *sinécdoque* y la *metonimia*³³ heredadas por la poesía renacentista de la antigüedad grecolatina están tan metidas dentro de los modos habituales de expresión del siglo XVI, que llegan a hacerse en muchos casos como elementos fijos normales de la lengua poética, tanto que es menester un esfuerzo y un estudio analítico para descubrirlas. Esa abundancia de la *sinécdoque* y la *metonimia*, y su fijación y normalización en la lengua poética se intensifican según avanza el siglo"³⁴.

6. HIPERBOLE

La exageración poética o ponderación desmesurada ocupa también su lugar correspondiente en ambas composiciones. A tenor de López Pinciano, la hipérbole "anda más acompañada con el poema que con la historia ni oratoria" y la emplea el escritor, sobre todo, "para poner admiración"³⁵ en su obra.

Las que utiliza Juan de la Cueva se mantienen en una clásica línea de mediocridad, característica de la época y de muchas de las otras figuras empleadas. No sin razón la hipérbole del poeta sevillano se halla a mitad de camino entre la renacentista y la plenamente barroca —mucho más atrevida y sugestiva—, y, por ende, culminación del prolongado proceso intensificativo de la misma.

Algunos ejemplos breves: "Cuando hirió tal voz en mis oídos / se me

anudó la lengua a la garganta” (*Lla.*, 66, a-b); “prívame el sentimiento los sentidos / y de horror el cabello me levanta” (*Lla.*, 66, c-d); “bien conocía Vulcano que era muerte / a Venus su mujer, vello y tratallo” (*Am.*, 38, e-f).

A veces, la hipérbole ocupa toda una estrofa, e incluso más. Valgan sólo dos ejemplos:

Resonaba en el alto firmamento
el llanto, por los aires esparcido,
a todas partes en confuso acento
andaba haciendo horrisono ruido;
arrebata la voz el presto viento,
tracendiendo los aires ha herido
en el trono de Júpiter tonante,
donde Eco la hace resonante³⁶.

[...]

Gime profundamente, y del celoso
pecho, suspiros sin parar derrama,
la larga barba arranca desdeñoso
y en su favor los altos dioses llama;
triste, despavorido, cuidadoso,
pensando cómo restaurar la fama,
el pie puso en el yunque y en la mano
dejó el rostro inclinar de húmido cano.

Un largo espacio estuvo así parado
lleno de confusión y pensamientos
sin ser señor de sí, todo ocupado
en la causa cruel de sus tormentos...³⁷

7. OTRAS FIGURAS

También ocupan lugar de preferencia en cuanto a frecuencia de utilización las *exclamaciones* y, sobre todo, las *interrogaciones retóricas*. Se deben algunas de ellas a razones de orden intrínseco, a presupuestos poéticos motivados por el modelo imitado o parafraseado; pero otras, por el contrario, pertenecen al cuño literario del propio Cueva. En ambos casos, contribuye esta clase de figuras a proporcionar mayor énfasis a la narra-

ción y a realzar el tono grave y solemne, así como el dramatismo, de ciertos pasajes. Basten dos ejemplos:

¿Cuál dios consintió en esto? ¿cuál ha sido
la deidad que con ira arrebatada
privó tu vida?, ¿cuál ha consentido
ser tan injusta muerte ejecutada?³⁸

[...]

¿Es justo que se alabe que me tiene
en su poder con tanta infamia preso?
¿Es justo, que por arte tal se ordene
que sea con todo mi poder opreso?
¿No hay otro a quien en esto se condene?
¿Yo sólo he cometido en esto exceso?
¿Yo sólo debo estar desta manera?
¿No hay otro a quien condene esta red fiera?³⁹

Abundan asimismo las *prosopopeyas*, consustanciales a este tipo de poesía desde época remota, donde las abstracciones naturales (la noche, la muerte, el hado, la fortuna...) aparecen casi siempre personificadas —siguiendo el ejemplo magistral de los grandes poemas de la antigüedad grecolatina— dialogando con los personajes concretos o recibiendo la imprecación y la plegaria, o la súplica e invocación de los mismos, o bien figurando al lado de los mismos:

Guían al rico dios las infernales
Euménides, el Sueño y la Pereza;
la Codicia inmortal de los mortales
y el Avaricia llena de tristeza...⁴⁰

[...]

El poderoso Hado tiene parte,
ninguno si no es él tiene derecho,
y así puedes a él sólo querellarte,
aunque ya son tus quejas sin provecho...⁴¹

Otros ejemplos: “Había la Noche con tiniebla oscura / cercado el mundo” (*Am.*, 77, a-b); “del fiero viento hace sosegarse, / y del airado mar, que con braveza / suele a las altas nubes levantarse” (*Lla.*, 42, b-d); “Aquí en este lugar la dura muerte / al bello Adonis despojó de vida” (*Lla.*, 119, a-b).

En proporción mucho menor se encuentran las *antonomasias*, o sustituciones “de un nombre común por uno propio o viceversa, en donde hay envuelta una cualidad que corresponde inconfundiblemente en el cambio hecho”⁴². D. Alonso incluye este tropo dentro de la *sinécdoque*, ya que “lo sustituyente y lo sustituido están siempre en una relación de cantidad”⁴³.

Las que afloran en los poemas de Juan de la Cueva están indefectiblemente relacionadas con la alusión mitológica o legendaria. Así, Vulcano, al enterarse del adulterio de Venus, vierte por sus ojos todo un Tanais⁴⁴ de lágrimas —el Tanais era un río famoso en la antigüedad por su enorme caudal (hoy, el Don): “de agua abundante por el rostro vierte / un *Tanais*, que por medio del camina” (*Am.*, 54, e-f); y Momo, cuando contempla la belleza desnuda de Juno, se quedan transformado en un Bato⁴⁵ —prototipo mítico del hombre tácito—: “estimulado de ansias pavorosas, / convertido en un *Bato*, sin moverme” (*Lla.*, 71, f-g).

Convendrá que ahora nos detengamos en la serie de recursos externos —la mayoría obedecen a una determinada intencionalidad estética— que afectan de una manera directa a la estructura propia del *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* y de *Los amores de Marte y Venus*: las dos fábulas mitológicas escritas por Juan de la Cueva (Sevilla, 1543 - Granada, 1612).

Algunos de estos recursos, como la anáfora o el poliptoton, son de uso frecuente en la poesía épica, necesitada más que cualquier otro género de las variaciones estilísticas o fónicas que llamen la atención del lector y le animen a continuar la lectura del poema. Otras, tal es el caso de la hipálage o de la elipsis, son más selectivas. Se trata —por tanto— del conjunto de figuras retóricas que contribuyen al embellecimiento del poema, a una mayor ornamentación y realce del mismo, y que apuntan a la consecución de una más amplia eficacia expresiva.

8. PARONOMASIA, POLIPTOTON Y ALITERACIONES

De las figuras de carácter amplificativo, la *paronomasia* es una de las más empleadas por Juan de la Cueva.

Consiste este recurso en colocar próximos en un mismo verso —o en versos contiguos— vocablos afines por parentesco etimológico, o por simple casualidad formal, casi siempre muy parecidos, pero de significación muy distinta. La repetición de estos sonidos le sirve al poeta sevillano —como a Góngora— para reforzar la “simetría bilateral de su endecasílabo, y otras veces, para producir una especie de paralelismo entre dos versos”⁴⁶.

Ejemplos en el *Llanto de Venus*: “Yendo su vía, vio que se volvían”

(18, a); “y quién y cuáles su dolor sintieron” (22, h); “determina bajar en presto vuelo / al suelo...” (50, g-h); “Yo voy, cual ves, por este prado ahora” (61, a); “prívame el sentimiento los sentidos” (66, c); “como yo, sin osar alzar la cara” (77, h), “que de la causa y caso miserable” (107, b). Y en *Los amores de Marte*: “muda de acuerdo y vuelve la revuelta” (29, e); “que venga ‘venir’ y que se vengue de su mano” (33, d); “su furia y si lo fuera” (35, g); “atada al nudo y toda así desnuda” (117, b); “nunca tiene buen fin ni en bien acaba” (123, f); “le cansaba y causaba un importuno” (125, f); “de Himeneo, y cual ves, mi honor deshonor” (129, f), etc.

Aún mayor frecuencia de empleo alcanza el *poliptoton*, parecido a la paronomasia, pero todavía más repetitivo en la forma al variar sólo el tiempo, modo o persona verbal, y el género o número de los nombres y pronombres. Los ejemplos son innumerables: “favoreced la Musa que os ofresce / lo que puede, y va a ser favorecida” (*Lla.*, 3, f); “del ave presa, tantas aves sueltas” (*Lla.*, 39, b); “y llorando el daño / del dañado culpaban” (*Lla.*, 46 g-h); “vuelve aquel rostro con que la fiereza / del fiero rostro hace sosegarse” (*Lla.*, 49, a-b); “tanto enlutado y qué la enluta tanto” (*Lla.*, 60, g); “que estaba muerto, si morir pudiera” (*Lla.*, 66, h); “de más hermosa que las dos hermosas” (*Lla.*, 71, d); “dejó salir la voz con altas voces” (*Lla.*, 72, g); “ni a partes reservadas reservaron” (*Lla.*, 76, h); “nombrándome por diosa entre las diosas” (*Lla.*, 97, g); “óyela con piadoso y grato oído, / oírás cuanto hay que oír en la poesía” (*Lla.*, 101, c-d); “ni tus penas me dan tan poca pena” (*Lla.*, 105, b); “Consuela tu lloroso desconsuelo” (*Lla.*, 110, a); “si consuelos consuelan las pasiones” (*Lla.*, III, c); “para amantes y amados son los buenos” (*Am.*, 19, h); “Trata el amor que es blando con blanduras” (*Am.*, 21, a); “de desguastarla en ocasión de gusto” (*Am.*, 23, d); “aunque no estaba en ellos el sentido / para sentir” (*Am.*, 26, f-g); “de vengarme y vengar mi aprobrio horrible” (*Am.*, 70, d); “cual deseaba y siempre se desea” (*Am.*, 92, c); “da la vuelta, / vuelve y verás adulterar tu cama” (*Am.*, 106, b-c); “se fue desde allí a Tracia el tracio fiero” (*Am.*, 133, h).

Bien es cierto, como se habrá comprobado, que entre paronomasias y poliptotos no existe una división tajante y contundente, sino más bien toda una escala de gradaciones.

También revisten cierta importancia en los poemas de Cueva las repeticiones de sonidos acústicamente parecidos, las llamadas *aliteraciones*, usadas con frecuencia en el lenguaje poético. “Hay que tener muy presente (para evitar errores) —previene Dámaso Alonso— que el significado es precisamente el punto de partida de todos los fenómenos en que (como en los aliterativos) el significante actúa como reforzador o matizador del significado. Esto explica —prosigue el eminente investigador— por qué los mismos fonemas unas veces producen el efecto dicho o no (según el signi-

ficado dé pie o no para ello), y por qué los mismos fonemas parecen producir la matización distinta de dos significados⁴⁷.

Así, la inquietud y los deseos de Venus por encontrar a Adonis se reflejan en sus pasos, que resuenan en el silencio de la selva: “iba con paso presuroso apriesa” (*Lla.*, 25, g); el sonido imponente del trueno de Júpiter, mediante las repeticiones de —tr—, t-r, t-n, nt—, nos llega también al oído en este logrado endecasílabo: “en el trono de Júpiter tonante” (*Lla.*, 47, g). Otros ejemplos: “andaba haciendo horrisono ruido” (*Lla.*, 47, d); “agrada más que el desgarrar horrible” (*Am.*, 20, b); “y del horrible reino apriesa parte” (*Lla.*, 51, h); “el tormento cruel del reino horrible” (*Am.*, 130, e).

Naturalmente, también existe en este recurso literario una gradación de intensidades y de aciertos más o menos logrados, comprobables por la sensibilidad y la atención del lector. No obstante, sólo dentro de la propia octava pueden ser aprehendidos en su total valor y captados con absoluta fidelidad.

9. ANAFORA, EPANALEPSIA, ANADIPLOSIS Y PARALELISMOS

En especial en las secuencias narrativas y descriptivas, la *anáfora* adquiere una importancia especial en ambos poemas. Por lo general, esta ordinaria figura de dicción es característica común a todos los géneros de poesía, y de ella echan mano los escritores épicos para agilizar sus versos mediante la movilidad propia que le confiere la repetición de ciertas palabras.

“Al motivo semántico de la sustitución entre períodos —escribe O. Macrí— responde una razón rítmica de la reiteración de una misma palabra en una determinada frase; naturalmente, los dos motivos son recíprocos: así, la repetición anafórica acentúa los significados, confiere espíritu, simetría o tono afectivo en las vueltas⁴⁸.”

Los términos anafóricos que con mayor frecuencia emplea Cueva son: *todo* (*Lla.*, 44, a-b), *cual*, *cuán* (*Lla.*, 78, c-d), *aquella* (*Am.*, 68, e-g), *de*, *que*, *ni ésta*, *de aquí* (*Am.*, 70, a-c), *la*, *y*, *viendo*: “viendo el triste espectáculo presente / viendo una infamia y un dolor tan grande” (*Am.*, 121, b-c), *cualquier*: “cualquier buen tratamiento se le debe, / cualquier favor, cualquiera cortezía [sic]” (*Am.*, 12, b-c).

Significado dinamismo le proporciona la *anáfora* distributiva —a la que recurre en no pocas ocasiones— que imprime rapidez y agilidad expresiva a la narración. Basten los siguientes ejemplos del *Llanto de Venus*:

los cisnes que del carro le tiraban,
 los unos, que a una parte revolvían,
 los otros, que al contrario caminaban

[...]

Cuál deja el hondo y espumoso río,
 cuál el monte de árboles cercado,
 cuál la labor, y cuál sin atavío
 apriesa sale cual se halla al prado

[...]

Cuál en la piel de un sátiro se mete,
 cuál en un lince y cuál en un carnero,
 estos son dinos de ir a tu banquete,
 estos tendrán asiento en lo primero...⁴⁹

La *epanalepsis*, tipo especial de anáfora que consiste en la repetición de la misma palabra en el verso o en el período, ofrece también algunos ejemplos de interés. “Se llama en latín i Español —matiza Fernando de Herrera— relación, o repetición, cuando se buelve a poner la mesma voz. I en esto dista de la epanáfora, porque ésta lo que puso una voz buelve dezir una i otra; difiere esta repetición o epanáfora de la epanalesis sólo en el sitio; porque en la resunción se puede poner la voz en cualquier lugar dos i tres vezes”⁵⁰.

Veamos algunas: “en la tierra, a ser tierra, y dél se aleja” (*Lla.*, 16, h); “ay bello Adonis, ay Adonis mío” (*Lla.*, 35, g); “más a la que más huye” (*Am.*, 39, f); “del corazón, y el corazón ligaba” (*Am.*, 53, g); “que te viene y me viene procurando” (*Am.*, 82, d); “sin policía, sin ningún ornato” (*Am.*, 90, c).

Mucho menos corrientes son los casos de *anadiplosis*, figura de dición que se produce “cuando la voz colocada en fin del verso se torna a repetir en el siguiente”⁵¹.

fue a responder y Jove dijo: vete
 vete de aquí, que el vulgo que te mira

[...]

y rodeando el túmulo funesto,
 funestos versos andaréis cantando⁵²

Por el contrario, los *paralelismos* —sobre todo, los que confieren al

verso una nítida disposición bimembre— son muy numerosos: “El llanto acerbo y muerte dolorosa” (*Lla.*, 1, a); “Nada le ocupa, nada le detiene” (*Lla.*, 24, a); “en voz fúnebre y verso lamentable” (*Lla.*, 34, e); “sintiendo el caso y llorando el daño” (*Lla.*, 46, g); “no en hacer petos ni en forjar escudos” (*Am.*, 63, f); “la diosa Venus y el soberbio Marte” (*Am.*, 104, b); “ante el gran Jove y el sagrado Apolo” (*Am.*, 131, c), etc.

También los que se establecen entre versos contiguos: “aquél que dentro de su alma tiene / aquél que hace que de sí se olvide” (*Lla.*, 24, e-f); “al que merece más, ni se adorara / el que merece menos, ni por loco” (*Am.*, 41, b-c); en algunas ocasiones, esta disposición paralelística conlleva al enfrentamiento de dos ideas antitéticas que quedan perfectamente contrapuestas. Un ejemplo:

Momo es el malo por decir verdades,
ellos son buenos por hacer maldades⁵³.

“Esta frecuente disposición paralelística, afirma P. Piñero refiriéndose a *La Hispálica*, refleja el sentido simétrico que el poeta quiere infundir en la arquitectura de la estrofa y del poema en general, siguiendo una ordenación tan cara a la poesía clásica y renacentista, de modo especial. El poema épico recoge esta tendencia a la armonía, apoyándose en todos estos elementos que le ofrece la ordenada disposición de las ideas, expresadas por parejas que se corresponden y complementan o se oponen”⁹.

10. QUIASMO E HIPALAGE

Algunos paralelismos del verso ofrecen una ordenación cruzada en los elementos que lo componen, por lo que en realidad se trata de *quiasmos*: “cómo desvía al uno, al otro acude” (*Lla.*, 14, g); “del intenso dolor y ansia penosa” (*Lla.*, 36, c); “con mustio rostro y con semblante triste” (*Lla.*, 56, b); “con un sediento ardor y un ansia estraña” (*Lla.*, 59, c); “El hado fiero y la invidiosa muerte” (*Lla.*, 97, a); “recoge el brazo, el rostro allega della” (*Am.*, 23, g), etc.

O también, entre versos contiguos: “las congojas del alma temerosa / y el joven en injusta sepultura” (*Lla.*, 1, c-d); “Oh miserables amadores vanos, / oh vanos amadores miserables” (*Am.*, 40, a-b).

No muy corrientes resultan los casos de *hipálage* —transmutación consistente en aplicar a un sustantivo el adjetivo correspondiente a otro sustantivo—, tropo emparentado con el hipébaton, de clara raigambre grecolatina, utilizado por Cueva por móviles escuetamente imitativos. He

aquí dos ejemplos, uno de cada composición: “puede el *consejo* a la ocasión *venido*” (*Lla.*, 6, f); “*Vulcano*, en labrar hierro *ingenioso*” (*Am.*, 127, a).

11. AMPLIFICACIONES

Una de las ampliaciones más utilizadas en ambos poemas es la *acumulación progresiva*, que consiste en una enumeración concisa de sustantivos, adjetivos o verbos tendente a proporcionar mayor movilidad y soltura a los endecasílabos de la estrofa, a la par que desarrolla y dinamiza la secuencia narrativa: “y así acudió con paso presuroso / de diosas, ninfas, faunos, el convento” (*Lla.*, 37, e-f); “sin dar descanso ni tomar sosiego / fragua, yunque, y martillo trabajando” (*Am.*, 7, e-f); “un cojo, un feo, de tizne y humo lleno” (*Am.*, 15, g); “por ser después de susio [sic], feo, y cojo / para galán desgajibado y flojo” (*Am.*, 38, g-h); “*Vulcano* estaba en su oficina ardiente / entre el humo, el carbón, la tizne y fuego” (*Am.*, 42, a-b); “aquí tienes saetas, rayos, mazas, / fuertes escudos, yelmos y corazas” (*Am.*, 44, g-h); “a Ormedón, a Encédalo y Tifeo / puso cual veis, y al triste de Alcioneo” (*Am.*, 64, g-h).

En algunas ocasiones, la ampliación retórica llega a abarcar una o varias octavas (*Lla.*, 86-86).

En casos más rebuscados se documenta la *acumulación sinonímica*, figura retórica de la que nos habla el Pinciano⁵⁵, y que define Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602) —ilustrada con un ejemplo de *La Araucana* de Ercilla— bajo el nombre de *sinonimia*⁵⁶: “lleno de dudas, pavoroso, incierto, / me tiene el caso atroz, horrible y fiero” (*Am.*, 48, e-f); “los odios, las venganzas y los males / que trae la hambre de adquirir riquezas” (*Lla.*, 52, e-f); “lo indina, turba, y tiene de tal modo / que sin determinarse duda en todo” (*Am.*, 31, g-h).

12. ZEUGMA Y ELIPSIS

Bastante frecuentes son, sin embargo, los ejemplos de *zeugma*, caso especial de elipsis en que se suprime una palabra o una frase, enunciada en otro momento del verso o del período, por lo general, muy corrientes en la poesía del siglo XVII: “verá bajar a Jové presidente [...] / y al dios tartáreo del horrible Infierno” (*Lla.*, 2, e-h); “éste y otros cuidados me desvelan, / éste y otros me turban y fatigan” (*Lla.*, 8, b-c); “adonde la memoria / tiene ocupada, y corazón cativo” (“*Lla.*, 19, a-b); “quede por gloria mía y tu renombre” (*Lla.*, 33, h); “me vía ser aborrecido / de los dioses y

Júpiter potente" (*Lla.*, 69, f); "de las voces que fue dando / está ronco, y de estar aquí llorando (*Lla.*, 101, g-h); "y en odio queda y en perpetua nota" (*Am.*, 34, g); "que no se ha de llevar nueva de afrenta / al que se afrenta, ni de pena al triste" (*Am.*, 57, c-d); "contempla a Venus y desnudo a Marte" (*Am.*, 109, e).

Por el contrario, la documentación de la *elipsis* pura, con omisión absoluta del elemento lógico existente en el pensamiento, no es tan numerosa. He aquí algunos ejemplos significativos: "Ese cesa, con solo persuadirte" (*Lla.*, 9, a); "como hubiese gustado del Leteo" (*Lla.*, 88, b); "tendrá sosiego, y Jove al suelo echado" (*Am.*, 13, h); "Este, que a ti me trae pavoroso" (*Am.*, 49, a).

13. OTRAS FIGURAS

El establecimiento de la coordinación lingüística mediante abundantes conjunciones —sobre todo, a base del uso repetido de la copulativa Y— obedece también a supuestos de orden estilístico, que, lógicamente, no son empleados al azar por Juan de la Cueva.

Esta reiteración retórica, conocida con el nombre de *polisindetón* o de *síndesis*, produce una ralentización profunda en el decurso versal y, al mismo tiempo, acumula, amontona toda una serie de elementos poéticos que de otra forma pasarían por la imaginación del lector con mayor rapidez y fugacidad.

La experiencia venatoria de Adonis, por ejemplo, se manifiesta en los ordenados preparativos de la caza:

... y cerca su aspereza
tiende las redes y los canes suelta
y espárcelos por toda la maleza⁵⁷.

En este otro ejemplo, el nexa conjuntivo fortalece también la idea de trabazón, de prisión inquebrantable e invencible en que se encuentra Marte al caer en la trampa:

que cuanto más trabaja y más se aíra,
más se revuelve y ve más oprimido
de la ingeniosa trampa que lo aprieta,
y nudo y lazo y red más lo sujeta⁵⁸.

Efecto contrapuesto engendra en el verso el *asindetón*, llamado por Herrera (1580) y por Carvallo (1602)⁵⁹, entre otros, *dissolución*; producido

“cuando la sentencia no se trava con algunos vínculos i ligaduras de conjunción”⁶⁰.

“Servímonos desta figura —añade el propio Herrera— para dezir alguna cosa con fuerça, vehemencia i celeridad; con ira, ímpetu, amplificación i grandeza”⁶¹. Precipitación, a la vez que acumulación de ideas —rapidez y variedad— proporciona en el siguiente ejemplo la ausencia de copulativas:

Al cual halló sin vida, en muerte envuelto,
eclipsada la luz en que se vía;
puesta sobre él, con el cabello suelto
estremos tristes de dolor hacía;
limpiaba el bello rostro, que revuelto
en muerte, en polvo, y sangre parecía...⁶².

En realidad, el asíndeton contribuye no pocas veces a prestar mayor énfasis a las amplificaciones. Ejemplos: *Am.*, 1; *Lla.*, 22, a-d; etc.

De forma más esporádica se documentan las *antítesis* —contrarios, opósitos o contrastes entre ideas y palabras—, recurso expresivo de marcada tradición culta y popular, cultivado sobremanera por los poetas petrarquistas de la segunda mitad del siglo XVI y heredado y magnificado por conceptistas y culteranos a lo largo de todo el siglo XVII⁶³.

Algunas muestras: “y un mudo son en un gemido entona” (*Lla.*, 46, c); “cual los pone aquel fuego deleitoso” (*Am.*, 76, d); “enemiga del bien del alma mía / fiera contra mi dulce compañía” (*Lla.*, 32, g-h).

Ciertas figuras especiales de dicción o metaplasmos afloran también en el léxico de ambos poemas; algunas de ellas —tales como la síncopa verbal *vía* o la metátesis *admitildo*— muy corrientes en el sistema lingüístico de la época. *Protesis*: “adormidos”⁶⁴ (*Lla.*, 54, b); *epéntesis*: “felicemente” (*Lla.*, 59, h); *aféresis*: “celesitud”⁶⁵ (*Am.*, 13, a); *síncopa* verbal: “vía” (*Am.*, 117, a); y algunos casos de *metátesis*: “perminencia” (*Lla.*, 64, h); “estrupo”⁶⁶ (*Am.*, e, c); “prevertiendo” (*Am.*, 24, d).

14. BIMEMBRACIONES, PLURALIDADES Y CORRELACIONES⁶⁷

En los albores del siglo XVII, el empleo de simetrías bilaterales, pluralidades y correlaciones alcanza en nuestra poesía su cima más alta.

Son los años en que Juan de la Cueva, que pasa ya de la cincuentena, consigue dar a la estampa su *Conquista de la Bética* (1603) y prepara afanosamente —revisando y puliendo sus versos— las ediciones de sus poe-

sías líricas (CCI, 1603) y narrativas (CC2, 1604; G, 1605), que no llegaron a publicarse en vida del poeta.

El gusto literario de presentar conjuntamente en un verso o en una estrofa todo un entramado armónico de nociones sufrió —hasta alcanzar la cúspide artística de Góngora— un largo proceso de evolución y perfeccionamiento que arranca, una vez más, de la poesía petrarquista italiana y no se difunde con verdadero auge en España hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVI.

En el *Canzonere* de Petrarca, punto inicial de despegue y propagación, se localiza alrededor de un 15% de sonetos con nítido final bilateral⁶⁸. Las correlaciones, por otra parte, se intensifican en las letras italianas a partir de Ariosto y se van afianzando —cada vez con más fuerza— en oleadas sucesivas (mediados del siglo XVI: Veniero, *Stampa*; último cuarto: Grotto), hasta llegar al cénit de principios del siglo XVII⁶⁹.

En España, Garcilaso utilizó con discreción tales recursos, siendo sus bímembres poco perfectos en cuanto a simetría total. “Esta tendencia al equilibrio dual [...] llega a Garcilaso, pero él no siente necesidad de hacerla plasmar en netas bímembraciones como las que esmaltan por todas partes el *Polifemo* o los sonetos de Góngora”⁷⁰. Más tarde, Cetina y Herrera, Francisco de la Torre o Francisco de Figueroa, emplearán también en sus obras la técnica del bímembre con mayor o menor acierto, pero ninguno en proporciones siquiera aproximadas a Luis de Góngora. El endecasílabo bímembre del genial poeta cordobés es, en palabras de D. Alonso, “una criatura estética superior a todo lo que le precede, lo mismo por su hiriente resalte, por su contraste nítido, que por su evocadora complejidad de matización”⁷¹.

Tanto en el *Llanto de Venus* como en *Los amores de Marte*, no son infrecuentes tampoco estos haces correlativos y las disposiciones simétricas de los versos. Sólo que, en abierto parangón con Góngora, los aciertos, las genialidades y las audacias de todo tipo quedan, como cabría esperar, muy por debajo.

a) *Bímembraciones*

La simetría bilateral aparece por doquier en los poemas de Cueva. En todas partes; al principio de estrofa, en los versos intermedios, en los endecasílabos finales. Es un medio idóneo para rematar la octava con artificio y con mayor énfasis. La utilizan profusamente tanto los grandes ingenios como los oscuros poetas de escuela de tercera o cuarta fila. Y es que, como afirma D. Alonso, “de todas las posibles segmentaciones del verso endecasílabo en varios miembros de contenido sintáctico, morfológico,

etc., semejante, ninguna se produce con más facilidad y naturalidad que la bimembración. Las dimensiones del endecasílabo la favorecen. Y la relación entre los dos miembros, aunque sea siempre por igualdad o parecido en lo sintáctico, en lo conceptual tantas o más veces será por contraste como por parecido"⁷².

En realidad, la *bimembración* por contrarios está íntimamente relacionada con los paralelismos antitéticos de que ya hemos tenido ocasión de hablar; en Cueva no son muy usuales: "cual en un lince y cuál en un carnero" (*Lla.*, 68, d); lo más corriente es encontrar *bimembración sin contrarios*: "sintiendo el caso y llorando el daño" (*Lla.*, 46, g); "la rica Flora y cordial Pomona" (*Lla.*, 46, e), etc. Pero, como sucede siempre en este tipo de elementos no matemáticos, no son muy escasos los bimembres en los que el contraste es sólo relativo.

También puede aplicarse a los bimembres de Cueva la clasificación más particular —ensayada por D. Alonso en los endecasílabos gongorinos—, basada en criterios prácticos, no excluyentes, que de alguna manera sistematiza y vertebra los diversos tipos empleados. Por consiguiente, en bastantes ocasiones, un mismo verso puede ser catalogado en diferente grupo. Se incluirá en el que más convenga al caso.

La *bimembración de elementos fonéticos* —emparentada con el poliptoton y las diversas clases de paronomasia— no es escasa en ambos poemas. No son pocos los ejemplos que se pueden aducir de repetición absoluta de palabras que figuran en la primera parte del endecasílabo. Basten algunos:

1. pues *era* ofensa y *era* culpa ajena (*Am.*, 35, d),
2. oficio es *suyo* y fama *suya* clara (*Am.*, 37, f),
3. *todo* seguro y *todo* me asegura (*Am.*, 94, g),
4. *si* a mi dolor y *si* a mi llanto tierno (*Am.*, 12, e),
5. *cuál* con saeta, *cuál* con dardo agudo (*Lla.*, 12, g),
6. *Nada* le ocupa, *nada* le detiene (p)⁷³ (*Lla.*, 24, a),
7. *Todo* era angustia, *todo* era quebranto (p) (*Lla.*, 44, a),
8. *vale*, mi Adonis; *vale*, mi consuelo (*Lla.*, 16, g).

Y tampoco los que repiten palabras semejantes o afines fonéticamente. Tres ejemplos:

9. y así captivo *della*, ante *ella* puesto (*Am.*, 10, g),
10. *indómita* por tal, que no *domella* (*Am.*, 20, g),
11. sería con *gusto* o con *desgusto* oído (*Am.*, 34, b).

De todas las categorías de simetrías bilaterales, la *bimembración sin-*

táctica —la que repite en el segundo miembro versal la estructura morfo-sintáctica del primero— es la que ofrece mayor número de exponentes. En bastantes casos, el eje de simetría suele estar construido por una partícula distributiva, casi siempre una conjunción.

No muy abundantes son las construcciones bilaterales de simetría absoluta, matemática (a-b/c/b-a); algunos ejemplos del *Llanto de Venus*:

12. tiende las redes y los canes suelta (*Lla.*, 11, c),
13. con mustio rostro y con semblante triste (*Lla.*, 56, c),
14. El hado fiero y la invidiosa muerte (p) (*Lla.*, 97, a).

Algo más frecuentes, por el contrario, las que repiten el mismo orden sintáctico en la segunda mitad del verso (a-b/c/a-b):

15. hija de Jove y madre de Cupido (*Am.*, 11, b),
16. la diosa Venus y el soberbio Marte (*Am.*, 104, b),
17. El gran Neptuno y el cerúleo bando (p) (*Lla.*, 53, a),
18. Reconoció la voz y abrió los ojos (p) (*Lla.*, 57, a),
19. Humean los altares, arde el fuego (p) (*Lla.*, 85, a).

Pero el lenguaje poético, obviamente, no es matemática. “Habrá que colocar, por tanto, —piensa D. Alonso— al lado de estos exactos ejemplos, otros en los que la igualdad de los dos miembros no es completa, pero en los cuales resulta bien patente que el móvil que llevó a escribirlos era semejante al que produjo los anteriores”⁷⁴.

He aquí algunos ejemplos de esta simetría no absoluta:

20. la voz levanto, el plectro humilde templo (*Am.*, 2, g),
21. las hebras de oro y la hermosa mano. (f) (*Am.*, 9, h),
22. que ni suerte divina o fuerza humana (*Am.*, 10, c),
23. recoge el brazo, el rostro allega della (*Am.*, 23, g),
24. revuelve el rostro y huye de mirallos (*Am.*, 28, b),
25. muda de acuerdo y vuelve la revuelta (*Am.*, 29, e),
26. le aqueja el mar y el viento con violencia. (f) (*Am.*, 30, h),
27. se limpia el rostro y sale así diciendo. (f) (*Am.*, 42, h),
28. se asconda, y se aperciba Citerea (*Am.*, 80, d),
29. ella se acuesta y él le ocupa el lado (*Am.*, 96, f),
30. se caló el yelmo y embrazó el escudo (*Am.*, 133, d),
31. en voz fúnebre y verso lamentable (*Lla.*, 34, e),
32. con un sediento ardor y un ansia estraña (*Lla.*, 59, c).

Finalmente, dentro del apartado de bimetraciones sintácticas, cabe ofrecer sendos ejemplos de simetrías carentes de nexos conjuntivos. Am-

bos son regulares. El primero pertenece a la clase más pura, más matemática; el segundo, a la que repite en la segunda mitad del endecasílabo la estructura sintáctica de la primera:

- 33. por nueva vía, por camino extraño (*Am.*, 69, c),
- 34. la red suelta, el insulto perdonado (*Am.*, 1, g),

Un último grupo de simetrías bilaterales lo conforman las denominadas *bimembraciones rítmicas*, en las que desaparece, casi siempre, el eje bifurcador y, siempre, la posibilidad de sinalefa entre los dos miembros del verso. De esta manera se configuran endecasílabos bimembres por completo, incluso desde el punto de vista rítmico: Y ello, bajo diversas posibilidades.

Una primera, en la que la acentuación recae en la sílaba sexta. La pausa se produce con nitidez a continuación de dicha sílaba:

- 35. a su torpe placer y no a otra cosa (*Am.*, 8, d),
- 36. para volverse atrás, cual hizo huyendo (*Am.*, 28, g),
- 37. ésta no es presunción, ni es falso engaño (*Am.*, 69, e).

Otra en la que los acentos recaen en 4.^a y 8.^a y la pausa se origina después de la quinta sílaba:

- 38. no en hacer petos, ni en forjar escudos (*Am.*, 63, f).

Y aún una última modalidad con el acento del primer hemistiquio en 4.^a, seguido de pausa en 5.^a, y un segundo miembro que comienza en sexta sílaba tónica:

- 39. ardiendo en ira, viéndolo tan cierto (*Am.*, 27, e),
- 40. dulzor de Venus, ciegos los sentidos (*Am.*, 76, c),
- 41. ¿A qué te armas? ¿Quién así te aíra? (f) (*Am.*, 81, h).

“En todos estos casos, —se refiere D. Alonso a los de ésta última modalidad— el oído, al terminar el primer miembro, espera un segundo con acentuación en 8.^a”⁷⁵. En realidad, puede sólo considerarse el acento en 6.^a y no admitirse, por tanto, esta tercera configuración mixta.

La simetría bilateral en el endecasílabo admite un nutrido haz de variedades que, artísticamente configurado en el poema, contribuye a proporcionar un mayor realce a la estructura expresiva del mismo.

Pero la bimembración no es un fenómeno exclusivo del verso; de ninguna manera. Antes bien, puede afectar a unidades poemáticas más am-

plias; por ejemplo, a dos versos: el primer miembro configurado en el primero, y el segundo en el segundo verso. Dos ejemplos, uno de cada poema:

quedé del alto cielo desterrado
y en infame bajaza condenado (f)⁷⁶.

[...]

que cedían a Aragne en sutileza
y engañaba la vista en delgadeza (f)⁷⁷.

Es evidente que estos bimembres, distribuidos con regularidad en la extensión de dos endecasílabos, conforman una especie de estructura paralelística. Este procedimiento —según ha estudiado D. Alonso— se utiliza con preferencia en los dos versos finales de estrofa aunque, de hecho, puede aparecer en cualquier posición de la misma.

La bimembración, en fin, puede concatenar asimismo dos estrofas, o vincular la primera y segunda mitad de una misma estrofa. Incluso puede repartirse en más de dos versos o en menos de dos y más de uno⁷⁸.

b) *Pluralidades*

También son frecuentes en este tipo de poesía, respondiendo a los gustos implantados por Petrarca y difundidos a lo largo de la primera centuria áurea, las plurimembraciones o pluralidades de un determinado número de miembros, tanto en el verso como en la estrofa.

En los poemas de Juan de la Cueva —bimembres aparte— son bastante corrientes los versos trimembres, muy de moda a finales del siglo XVI, empleados sobre todo para rematar de una manera ágil y artificiosa los endecasílabos finales de las composiciones⁷⁹. Ejemplos de pluralidades trimembres exactas:

1. los odios, las venganzas, y los males (*Lla.*, 52, e),
2. menospreciado, odioso, escarnecido. (*Am.*, 68, h).

Pero, como sucede en otros casos, los versos plurimembrados imperfectos son los que más abundan. En ellos, alguna que otra palabra afecta al conjunto —en nuestros textos— de la trimembración. Obsérvese cómo la inmensa mayoría (77'7%) pertenecen a la segunda semiestrofa de la octava:

3. de deseo, temor y amor opresa. (*Lla.*, 25, h)
4. en muerte, en polvo, y sangre parecía (*Lla.*, 28, f),
5. de diosas, ninfas, faunos, el convento (*Lla.*, 37, f),
6. fragua, yunque y martillo trabajando (*Am.*, 7, f),
7. por la más bella, libre y confiada (*Am.*, 40, h),
8. carros, ceptros, diademas puedo darte (*Am.*, 45, b),
9. me tiene el caso atroz, horrible y fiero (*Am.*, 48, f),
10. la tizne, el humo, el polvo humedeciendo (*Am.*, 54, g),
11. fuelles, martillos y agua tené a punto (*Am.*, 72, d).

Rara vez se prodiga una cuatrimembración en el verso ; y jamás pluralidades mayores:

12. entre el humo, el carbón, la tizne y fuego (*Am.*, 42, b).

En otras ocasiones, las pluralidades rebasan el enmarque rígido del endecasílabo y se distribuyen, perfecta o imperfectamente, por varios versos. He aquí un ejemplo de pluralidad cuatrimembre de distribución irregular:

De aquí nace mi ardiente *desconsuelo*,
de aquí mi *llanto* y *confusión* terrible;
de aquí el *deseo* (aunque se indine el Cielo)
de vengarme y vengar mi oprobrio horrible...⁸⁰

y otro más, éste hexamembre, repartido en los cuatro últimos versos de la octava, cuyo pareado se estructura a su vez en sendas dualidades:

Convierte las *fierezas* en dulzuras,
en libertad el *uso* de apremiallas,
en dones los *asombros* y *temores*
en sufrimiento *oprobrios* y *rancores*⁸¹.

c) *Correlaciones*

Las pluralidades, en poesía, no son siempre compartimentos estancos, aislados, unidades desasistidas del resto de la estructura expresiva de la obra. Muchas veces, la pluralidad de un verso se relaciona con la pluralidad del siguiente o con la de los inmediatamente consecutivos, desembocando todo ello en un entramado de correlaciones. En los poemas épico-mitológicos de Cueva no son frecuentes las correlaciones progresivas en su

forma más pura, más geométrica: mero artificio literario de correspondencias poéticas nada fácil de lograr con acierto⁸².

Antes bien, se documentan las fórmulas más simples. En el siguiente ejemplo, la correspondencia se establece entre la pluralidad de personajes míticos (Palas, Neptuno, Ariadna, [Helena], Eneas), distribuida a lo largo de ocho versos, y la de los objetos relacionados con ellos (egis, tridente, corona, collar, armas), también diseminados irregularmente por toda la extensión de la octava:

Tampoco quiero a Palas (A1) soberana
 otros egis (B1) hacelle, ni a Neptuno (A2)
 nuevo tridente (B2), con que la inhumana
 furia, aplaque del mar fiero importuno,
 ni de lucientes formas a Ariadne (A3)
 otra corona (B3), ni collar (B4) ninguno
 cual a la otra (A4) adúltera [Helena], ni quiero
 a Eneas (A5) dar armas (B5)...⁸³

“La correlación —añade D. Alonso— es un elemento más de los que son inmanentes a la poesía, que (más o menos inmanente a ella) siempre la acompaña [...] Es a la par exterior e interior, porque ya por un lado es forma del pensamiento, pero por el otro es también forma exterior en íntima conexión con los elementos hasta ahora considerados como formales (ritmo, rima, estrofa, estructura poemática, etc.). La atención a los sistemas correlativos puede resolver o hacer seguir más de cerca problemas planteados a la crítica literaria...

En fin, —puntualiza el eminente investigador— empezamos a ver a otra luz la misma forma poética, y comprendemos que reiteración del número de sílabas, de acentos, de rima, de estrofas, etc., no son más, también, que correlaciones de otros tipos. Todo dulces violencias, opresiones a la naturaleza reflejada en nuestro pensamiento, encauzamientos para instaurar orden en lo amorfo. Y la forma poética, concepto que queda así amplificado y enriquecido, en extensión y en profundidad [...] resulta susceptible de una definición nueva. La forma poética es un sistema de correlaciones verbales, exteriores e interiores (fonéticas y mentales)”⁸⁴.

Notas

- * Los criterios de edición seguidos en los textos del *Llanto de Venus* y *Los amores de Marte* reproducidos en este artículo son los mismos que empleé en mi tesis doctoral, *Juan de la Cueva. Estudio de los poemas épicos de asunto mitológico*. Sevilla, Facultad de Filología, 1981, 2 vols., 851 págs. Estas obras fueron publicadas más tarde en mi ed. *Juan de la Cueva. Fábulas mitológicas y épica burlesca*. Madrid, Editora Nacional (Colección "Hispánica", núm. 58), 1984, págs. 115-116; 157-200.
1. Pedro M. Piñero Ramírez: *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de "La Hispánica"*. Sevilla, Diputación Provincial, 1976, pág. 118.
 2. Antonio Vilanova: *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*. Madrid, CSIC (Anejo LXVI de la *Revista de Filología Española*), 1957, 2 vols. I, pág. 37.
 3. María Rosa Lida de Malkiel: "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", en *La tradición clásica en España*. Barcelona, Editorial Ariel, 1975, pág. 38.
 4. L.A. de Carvallo: *Cisne de Apolo*. Madrid, CSIC, 1958, 2 vols., II, págs. 156-157. Ed. de A. Porqueras Mayo.
 5. P.M. Piñero Ramírez: *Luis de Belmonte...* pág. 119
 6. Alonso de Ercilla: *La Araucana. Parte primera*. Madrid, Antonio de Sancha, 1776, pág. 217 (XI, 62).
 7. Ejemplos similares en *Hispánica*, VII, 16; X, 150; XI, 59. Empleo la ed. de P.M. Piñero Ramírez: *Luis de Belmonte Bermúdez. La Hispánica*. Sevilla, Diputación Provincial, 1974.
 8. *Llanto*, 13, e-f.
 9. *Amores*, 55.
 10. *Hispánica*, IX, 93.
 11. *Amores*, 30, a; e-h.
 12. *Hispánica*, IX, 56, a-d.
 13. *Amores*, 100, a-d. Vid. símil parecido en *Hispánica*, XI, 87, a-d.
 14. *Llanto*, 71, a-d.
 15. Vid. G.I. Dale: "The Homeric simile in the *Araucana* of Ercilla", en *Washington University Studies. Humanistic Series*, IX, I, (St. Louis, 1922), págs. 233-244.
 "Dale analiza las comparaciones de Ercilla, dividiéndolas en ampliadas, las de alusiones clásico-mitológicas y las dobles; encuentra que muchos de los símiles utilizados por Ercilla son, por decirlo así de segunda mano, aunque los tomados de la propia experiencia del poeta y los que reflejan la vida española contemporánea tienen más viveza y pasan de ser meros ornamentos poéticos; lo mismo se puede decir de las figuras basadas en la vida de los animales, las cuales también parecen indicar una observación más exacta. Cita este autor ejemplos de toda la *Araucana*. En general, concluye Dale, el empleo de comparaciones corre parejas con el nivel desigual del mismo poema y las de Ercilla son menos personales que las de Camoens". Apud Frank Pierce: *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1968, 2ª ed., pág. 189.
 16. A. López Pinciano: *Philosophía antigua poética*. Madrid, CSIC, 1973, 3 vols., II, págs. 144-145. Ed. de A. Carballo Picazo.
 17. Vid H. Lausber: *Manual de Retórica*. Madrid, Gredos, 1957, II, pág. 50 ss.
 18. Tomo estos términos del estudio de D. Alonso: "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970, págs. 95-102. Vid. tam-

- bién D. Alonso: *Góngora y el "Polifemo"*. Madrid, Gredos, 1980, 3 vols. I, págs. 173-175.
19. Esther Lacadena: *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: "La Angélica"* de Barahona de Soto. Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad, 1980, pág. 417.
 20. *Llanto*, 4, a-d; invocación similar a Venus: *Amores*, 93, a-d.
 21. D. Alonso: "Alusión y elusión"... pág. 108.
 22. D. Alonso: *Góngora y el "Polifemo"*... I, pág. 165.
 23. Vid. D. Alonso: "Poesía arabigoandaluza y poesía gongorina", en *Estudios y ensayos...* págs. 42-43.
 24. J.M. Reyes Cano: *La poesía lírica de Juan de la Cueva*. Sevilla, Diputación Provincial, 1980, pág. 223.
 25. D. Alonso: "Claridad y belleza en las *Soledades*", en *Estudios y ensayos...* pág. 73.
 26. *Llanto*, 10, e-f.
 27. La asociación tópica *hebras de oro* aparece, por ejemplo, en Herrera (vid. O. Macrí: *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1972, pág. 217) y en el propio Cueva (Canción X, I).
 28. Metáfora muy utilizada también por Herrera (vid. O. Macrí: *Fernando de Herrera...* esp. pág. 224), y ya por Juan Ruiz (*Libro de buen amor*, 115, a).
 29. J.M. Reyes Cano: *La poesía lírica...* pág. 224.
 30. E. Lacadena: *Nacionalismo y alegoría...* pág. 433.
 31. José Luis Martín: *Crítica estilística*. Madrid, Gredos, 1973, pág. 285.
 32. D. Alonso: *Góngora y el "Polifemo"*... I, pág. 167.
 33. En realidad, la sinécdoque no es más que un caso especial de metonimia. Vid. D. Alonso: *Góngora y el "Polifemo"*... I, pág. 168.
 34. *Ibidem.*, 1, pág. 169.
 35. *Philosophía antigua...* II, pág. 143. Sobre el concepto de *admiratio* poética, vid. Edward C. Riley: "Aspectos del concepto de 'admiratio' en la teoría literaria del Siglo de Oro", en *Studia Philologia. Homenaje a Dámaso Alonso*. Madrid, 1963, III, págs. 173-183.
 36. *Llanto*, 47.
 37. *Amores*, 59, 60, a-d.
 38. *Llanto*, 30, a-d.
 39. *Amores*, 99.
 40. *Llanto*, 52, a-d.
 41. *Ibidem.*, 109, a-d.
 42. J.L. Martín: *Crítica estilística...* pág. 286.
 43. D. Alonso: *Góngora y el "Polifemo"*... I, pág. 167. Cfr.: "Y, si más queréys, llamad sinécdoque a la antonomasia o hazed lo que os pareciere, que el individuo parte es de la especie, pero, por la excelencia, es bien que retenga el nombre que tiene". Apud López Pinciano: *Philosophía antigua...* II, pág. 144.
 44. Virgilio, *Geórgicas*, IV, 517.
 45. Ovidio, *Metamorfosis*, II, 676 ss.
 46. Dámaso Alonso: "Poesía arabigoandaluza y poesía gongorina", en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970, pág. 58.
 47. Dámaso Alonso: *Góngora y el "Polifemo"*. Madrid, Gredos, 1980, 3 vols. I, pág. 176. Vid. también, Dámaso Alonso: *La lengua poética de Góngora*. Madrid, CSIC (Anejo XX de la *Revista de Filología Española*), 1961, págs. 117-119.
 48. Oreste Macrí: *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1972, pág. 354.
 49. *Llanto*, 18, b-d; 38, a-d; 68, c-i.
 50. *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580, págs. 96-97.

51. *Ibidem*, pág. 95.
52. *Llanto*, 103, b-c; 116, a-b.
53. *Ibidem*, 68, g-h.
54. Pedro M. Piñero Ramírez: *Luis de Belmonte Bermúdez. Estudio de "La Hispálica"*. Sevilla, Diputación Provincial, 1976, pág. 130.
55. A. Lopez Pinciano: *Philosophía antigua poética*. Madrid, CSIC, 1973, 3 vols., II, págs. 146-157. Ed. de A. Carballo Picazo.
56. "Es quando con muchos vocablos, dezimos lo que se podría dezir con uno". Apud Luis Alfonso de Carvallo: *Cisne de Apolo*. Madrid, CSIC, 1958, 2 vols., II, pág. 149. Ed. de A. Porqueras Mayo.
57. *Llanto*, 11, b-d.
58. *Amores*, 100 e-h.
59. *Cisne de Apolo...* 11, pág. 147.
60. *Obras de Garcilasso (1580)...* pág. 88.
61. *Ibidem*.
62. *Llanto*, 28, a-f.
63. Dámaso Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1976, pág. 289.
64. Vid. Joan Corominas y José A. Pacual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980-1983, 5 vols. publicados (A-X), II, pág. 518, s.v. *dormir*.
65. Propiamente es forma etimológica CELSITUDO 'elevación', 'grandeza', que forma doblete en la época con *ecelsitud*. Vid. J. Corominas y J.A. Pascual: *Diccionario...* II, pág. 821, s.v. *excelente*.
66. Vid. J. Corominas y J.A. Pascual: *Diccionario...* II, pág. 814, s.v. *estropear*.
67. Para el enfoque global de este apartado me baso, fundamentalmente, en los magistrales estudios de Dámaso Alonso: "La simetría bilateral", "Función estructural de las pluralidades" y "La correlación en la poesía de Góngora", todos ellos ahora en *Estudios y ensayos gongorinos...* págs. 117-173; 174-221; y 222-247. He tenido muy presente también "La correlación", en Dámaso Alonso: *Vida y obra de Medrano I*. Madrid, CSIC, 1948; ahora incluido (por donde cito) en *Obras completas II. Estudios y ensayos sobre literatura*. Madrid, Gredos, 1974, págs. 345-348.
68. D. Alonso: "La simetría bilateral", en *Estudios y ensayos gongorinos...* pág. 157.
69. Sobre este asunto, vid. Dámaso Alonso: *Pluralita e correlazione in poesia*. Bari, Bibl. di Filologia Romanza, 17, 1971.
70. D. Alonso: "La simetría bilateral", en *Estudios y ensayos gongorinos...* pág. 149.
71. *Ibidem*, pág. 159.
72. *Ibidem*, pág. 118.
73. Resalto con las letras (p) y (f) los versos que son principio o final de octava.
74. D. Alonso: "La simetría bilateral", en *Estudios y ensayos gongorinos...* pág. 131.
75. *Ibidem*, pág. 135, n.
76. *Llanto*, 80, g-h.
77. *Amores*, 73, g-h.
78. Además de los estudios citados, vid. también Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1963, esp. págs. 25; 47-48.
79. Vid. D. Alonso: *Góngora y el "Polifemo"...* I, pág. 180. Sobre la teoría de las pluralidades, vid. también D. Alonso y C. Bousoño: *Seis calas...* pág. 11-42.
80. *Amores*, 70, a-d.
81. *Ibidem*, 21, e-h.

82. Vid. D. Alonso: "La correlación en la poesía de Góngora", en *Estudios y ensayos gongorinos...* págs. 224-225.
83. *Amores*, 65.
84. D. Alonso: "La correlación", en *Vida y obra de Medrano I...* págs. 357-358.