



---

**Universidad de Valladolid**

**Grado en Español: Lengua y Literatura**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

**CURSO 2018/2019**

# **LA MITOLOGÍA EN LA POESÍA DE LUIS DE GÓNGORA**

**SARA ROMO ANTOLÍN**

**TUTOR ACADÉMICO: PEDRO PABLO CONDE PARRADO**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>            | <b>1</b>  |
| <b>2. BIOGRAFIA Y ESTILO</b>           |           |
| 2.1 VIDA.....                          | 3         |
| 2.2 ETAPAS.....                        | 3         |
| 2.3 LENGUA POÉTICA.....                | 4         |
| <b>3. ANÁLISIS DE SONETOS</b>          |           |
| 3.1 ETAPA DE JUVENTUD (1582-1586)..... | 7         |
| 3.2 SONETOS DEL PERÍODO 1588-1608..... | 30        |
| 3.3 SONETOS DEL PERÍODO 1609-1616..... | 36        |
| 3.4 ÚLTIMA ETAPA (1617-1624).....      | 40        |
| <b>4. CONCLUSIONES.....</b>            | <b>52</b> |
| <b>5. BIBLIOGRAFÍA.....</b>            | <b>56</b> |



## 1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es profundizar en el análisis de la poesía de Luis de Góngora y, en concreto, en un conjunto de sus sonetos con asunto mitológico o referencias y alusiones a la mitología grecolatina. Se intentará mostrar cómo en esas composiciones breves, que el poeta escribió a lo largo de casi toda su carrera literaria, ese aspecto resulta capital para captar de manera plena el sentido de cada una de ellas, poniendo de manifiesto que lo mitológico no funciona como mero ornato erudito, sino como elemento estructural sin el que no es posible entenderlos en toda su dimensión.

Con el estudio del poeta cordobés, he podido descubrir su poesía de un modo diferente a como la entendía hasta ahora. El análisis de estos sonetos me ha permitido, como decía, ir más allá a la hora de interpretar el mensaje que el poeta ha querido transmitir. Este mensaje equipara frecuentemente la mitología con una historia real, jugando con diferentes planos interpretativos que son en muchos casos muy difíciles de disociar sin una lectura muy atenta y unos conocimientos sobre mitología que el poeta exige a su lector, demostrando que las dificultades para su comprensión quedan de parte de este y no del creador. Góngora gusta de plantear una especie de enigma o “acertijo” mitológico proporcionando al lector, por diferentes vías, los elementos mínimos, pero suficientes, para que este lo resuelva. Pero ello no se queda en un mero juego, sino que el lector percibe, cuando da con la solución, la nueva luz que adquiere el soneto precisamente visto a través de esas referencias y alusiones, y cómo la mitología puede ofrecer muy originales perspectivas de planteamiento e intelección del soneto en cuestión.

Inicio el trabajo con una breve biografía para situar a Góngora en su época tanto desde el punto de vista histórico como literario. Posteriormente, paso a tratar su estilo poético y las diferentes fases de su obra. A continuación, analizo una sección de sonetos con tema mitológico que demuestran una sensibilidad especial del autor por la cultura grecolatina. Finalizo con unas conclusiones de las cuestiones más relevantes que me ha sugerido este estudio, algunas de ellas ya apuntadas en las líneas precedentes.



## 2. BIOGRAFÍA

### 2.1 VIDA

Luis de Góngora y Argote nació en Córdoba el 11 de julio de 1561, en el seno de una familia acomodada, y falleció en la misma ciudad el 23 de mayo de 1627 tras haberse dedicado a la actividad literaria, aunque no de manera exclusiva, durante prácticamente toda su vida. Es el máximo representante del llamado “culteranismo” español, y uno de los principales creadores del Siglo de Oro. De hecho, es considerado uno de los mayores genios de la poesía mundial.

Pasó su infancia en Córdoba, donde se convirtió en clérigo de órdenes menores a los catorce años, aunque por aquel entonces ya destacaba su sensibilidad literaria. Posteriormente, estudió en la Universidad de Salamanca, donde desarrolló su faceta retórica. Su ocupación, además de la poesía, fue la de racionero catedralicio en su ciudad natal, oficio que lo obligó a viajar por todo el reino y relacionarse con obispos, personas nobles, otros escritores y lo llevaba también a residir ocasionalmente en la Corte.

Desengañado por la vida en esa corte, con dificultades económicas, decide asentarse en Córdoba en 1609. Allí, comienza una etapa cumbre en la poesía de Góngora y por ende, en el culteranismo. Sirva como ejemplo, *El Polifemo*, de 1612 y el comienzo de las *Soledades* en 1613. Aunque estas obras sean la cúspide de la poesía gongorina, nuestro trabajo va a centrarse en un estudio de los principales sonetos de Góngora.

Antes, señalaremos que Góngora regresó a Madrid al ser nombrado capellán real por Felipe III en 1617, permaneciendo en la capital hasta 1626, cuando regresó, pobre, enfermo y abatido, a su tierra, donde fallecería al año siguiente, según se ha señalado.

### 2.2. ETAPAS

A continuación, vamos a presentar las diferentes etapas de los *Sonetos* de Luis de Góngora:

1. **1582-1586**: es la etapa de juventud de Góngora, en la que estéticamente destaca el Manierismo, cuyas características son, entre otras: intelectualismo, frialdad expresiva, versos bimembres o plurimembres, paralelismos y el tema principal relegado a un segundo plano ocupando un mayor protagonismo el tema secundario.

El asunto predominante en estos sonetos de juventud gongorinos es el amor, y en ellos se presenta una mujer idealizada que, en la mayoría de los casos, provoca, con su cruel desdén, el desengaño amoroso, siguiendo la tradición petrarquista.

Desde esta primera etapa se puede observar cómo la mitología comienza a cobrar notable protagonismo como elemento conceptual embellecedor de la poesía.

2. **1588-1608**: es la conocida como la etapa “circunstancial”, y se encuentra estéticamente entre el Manierismo y el Barroco. Trata diferentes temas, desde el amor, lo cortesano o lo heroico hasta asuntos satíricos y burlescos, pero el asunto fundamental serán las dedicatorias a personajes de alto rango para poder medrar en la Corte.
3. **1609-1616**: esta etapa también es conocida como “circunstancial”. Es la época en la que mayor y mejor contenido literario produce Góngora. En este periodo de tiempo podemos situar la poesía de Góngora en su punto culminante.  
Esta etapa destacan los sonetos de carácter fúnebre, así como los poemas satírico-burlescos y la poesía laudatoria.  
El poeta deja entrever una cierta crisis existencial, pudiendo ser la causa de su calidad literaria en esta época.
4. **1617-1624**: esta etapa puede subdividirse internamente en dos partes: el ciclo de cortesanía poética y el *de senectute*. En el primer ciclo, se tratan temas laudatorios, fúnebres y satíricos a petición de la Corte. Mientras que en el segundo destacan los poemas sobre poesía filosófica y moral tratando tanto la esperanza como el desengaño.

## 2.3 LENGUA POÉTICA

Los rasgos fundamentales del lenguaje poético de Luis de Góngora son los siguientes:

- **Cultismos léxicos**: palabras de carácter erudito cuya morfología es muy semejante a su origen etimológico, ya sea griego o latino. Dentro de estos cultismos están incluidos también los extranjerismos.  
Algunos de estos cultismos provienen de palabras en las que Góngora descubre otras acepciones y así trata de conferir a sus composiciones un sentido más culto.

- **Cultismos sintácticos:** dentro de estos cultismos se encuentra el hipérbaton, por el que separa al sustantivo de su determinante; la deixis, con el fin de retratar a un personaje y así producir un efecto vocativo al lector, y el acusativo griego o los verbos deponentes, cuya conjugación es en voz pasiva, pero su significado es activo.
- **Sintagmas y expresiones:** construcciones sintácticas que Góngora emplea en su poesía reiteradamente. Algunos de estos ejemplos son “las aguas mora”, “excelso muro”, “dar señas”, etc.
- **Perífrasis:** técnicas alusivas y elusivas que son utilizadas por Góngora a lo largo de su poesía. La perífrasis es un conjunto de elementos clave para descifrar y ocultar un personaje de forma directa. Algunos tipos de perífrasis son:
  - ❖ **Tópicos literarios:** son frases breves que enlazan contenidos semánticos fijos con expresiones formales recurrentes y repetidas sin apenas variaciones.
  - ❖ **Alusiones mitológicas:** evocación implícita a los dioses o personajes mitológicos de manera indirecta o por implicación a través de distintas figuras literarias como la metáfora, el símbolo, la metonimia...  
Durante el análisis de los sonetos, señalaremos las alusiones mitológicas presentes en los versos. Este hincapié en las alusiones mitológicas se debe a que el tema principal del trabajo es la mitología en los sonetos de Luis de Góngora.
  - ❖ **Metáforas:** figura retórica por medio de la cual una realidad se representa por medio de otro concepto con el cual guarda una relación de semejanza.  
Este recurso estilístico es extremadamente recurrente en la poesía gongorina y su frecuente uso puede llegar a formar metáforas continuadas o alegorías.



### 3. ANÁLISIS DE SONETOS

#### 3.1 ETAPA DE JUVENTUD (1582-1586)

1<sup>1</sup>

1582

EN LA MUERTE DE DOS SEÑORAS MOZAS HERMANAS, NATURALES DE CÓRDOBA

Sobre dos urnas de cristal labradas,  
de vidrio en pedestales sostenidas,  
llorando está dos ninfas ya sin vidas  
el Betis en sus húmidas moradas,

5        tanto por su hermosura de él amadas,  
que, aunque las demás ninfas doloridas  
se muestran, de su tierno fin sentidas,  
él, derramando lágrimas cansadas,

«Almas —les dice—, vuestro vuelo santo  
10    seguir pienso hasta aquesos sacros nidos,  
do el bien se goza sin temer contrario,

que, vista esa belleza y mi gran llanto,  
por el cielo seremos convertidos,  
en Géminis<sup>2</sup>, vosotras; yo, en Acuario<sup>3</sup>».

---

<sup>1</sup> Se recurre a la numeración (y datación de los poemas) empleada por Matas Caballero en su muy reciente edición (junio de 2019) de los sonetos gongorinos, que es, así mismo, por la que citamos los sonetos.

<sup>2</sup> Constelación que simboliza a los héroes gemelos o mellizos Pólux y Castor (llamados Dióscuros), que se conocían también bajo el nombre de ‘Gemini’. A su vez, se refiere a las dos ninfas que mueren, es decir, a la historia paralela sobre las hermanas cordobesas que han fallecido.

<sup>3</sup> Constelación que simboliza a alguien que está vertiendo agua. Representa el llanto, las lágrimas. Betis es el que se supone que llora, además de la propia voz poética, y alude a la figura humana que vierte agua desde una urna. Es una representación mitológica tradicional de los ríos, que mostraba a un joven o un anciano vertiendo agua desde una urna sobre la que se apoyaba y que era símbolo del nacimiento del río.

Géminis y Acuario son las dos constelaciones en las que se convierten los personajes reales del soneto. Por tanto, esto nos remite a personajes mitológicos que fueron catasterizados en las mismas constelaciones que lo serán (metafóricamente, claro) los reales: Géminis (los dos hermanos Cástor y Pólux) y Acuario (tradicionalmente puesta en relación con el príncipe troyano Ganimedes).

Este fragmento muestra tres planos: el real (dos hermanas de Córdoba difuntas), el mitológico (dos ninfas del río Guadalquivir) y el astrológico (catasterización de las ninfas en la constelación de Géminis y, así mismo, de la voz poética en Acuario).

1582

5                    ya quebrando en aquellas perlas finas  
palabras dulces mil sin merecello,  
ya cogiendo de cada labio bello

purpúreas rosas sin temor de espinas,  
  
estaba, oh claro Sol invidioso,  
10 cuando tu luz, hiriéndome los ojos,  
mató mi gloria y acabó mi suerte.

Si el cielo ya no es menos poderoso,  
porque no den los tuyos más enojos,  
rayos, como a tu hijo, te den muerte.

En los primeros cuartetos se presenta una mujer de forma idealizada de acuerdo con la tradición petrarquista. Además, relata una experiencia amorosa, seguramente solo imaginada, que al final es interrumpida por la aparición del sol, como se explica en los dos tercetos, y finaliza identificando la historia de la muerte de Faetón con el citado efecto del sol en la experiencia narrada por la voz poética en el soneto. Todo parece indicar que estamos ante el tópico literario del “sueño erótico”, porque este se relaciona con otros de temática amorosa donde sucede lo mismo.

Esta breve composición presenta una alusión mitológica a Faetón, hijo del sol, debido a que la mención del sol en el verso 9, conectada con el 14 (*rayos, como a tu hijo, te den muerte*) revela la identidad del personaje eludido. Los ‘rayos’ tienen un valor plurifuncional, y presentan una dilogía, puesto que pueden interpretarse, a un tiempo, como los rayos de sol que despiertan a la voz poética y los que Júpiter lanza a Faetón en el mito. Otra alusión mitológica es la que aparece en el verso 9 (*oh claro Sol invidioso*), que podría referirse al episodio de Marte, Venus y Vulcano que aparece tanto en *La Odisea* como en *Las Metamorfosis*, y en el que Febo-Apolo-Sol delata, por envidia, a los dos dioses amantes, Venus y Marte, ante el marido de aquella, Vulcano. Del mismo modo que se mostró “invidioso” en aquella ocasión, lo ha hecho ahora con el propio poeta despertándolo de su dulce sueño.

Como se puede ver en los últimos tercetos, hay una identificación de la historia de la muerte de Faetón y la del sueño erótico de Góngora, que más que ensalzar el sueño, increpa al sol, por haberlo despertado, y le desea la misma muerte al igual que sufrió su hijo por los rayos de Júpiter.

En el soneto se encuentran rasgos propios del manierismo debido a que hay un uso repetido de la misma estructura sintáctica utilizando recursos estilísticos como la anáfora (*ya*), que introduce cinco proposiciones adverbiales con valor distributivo.

10

1582

Oh piadosa pared, merecedora  
de que el tiempo os reserve de sus daños,  
pues sois tela do justan mis engaños  
con el fiero desdén de mi señora,

5 cubra esas nobles faltas desde ahora,  
no estofa humilde de flamencos paños  
do el tiempo puede más, sino, en mil años,  
verde tapiz de yedra vividora;

y vos, aunque pequeño, fiel resquicio,  
10 porque del carro del crüel destino  
no pendan mis amores por trofeos,

ya que secreto, sedme más propicio  
que aquel que fue en la gran ciudad de Nino  
barco<sup>4</sup> de vistas, puente de deseos.

El soneto trata sobre una abertura en un muro por el cual pueden comunicarse los amantes al igual que sucedía en la historia de *Píramo y Tisbe*, incluida en *Las Metamorfosis* de Ovidio. Además, se relaciona con esa historia amorosa por la mención a Babilonia (lugar donde se desarrollan los hechos de Píramo y Tisbe). La voz poética equipara su historia a la de los dos amantes ovidianos, pero las únicas referencias que hay a ese mito son el *resquicio* al que se

---

<sup>4</sup> Está escrito con ‘b’, aunque no se sabe si Góngora juega “al despiste” y si habría que editarlo con ‘v’, pues podría ser un italianismo, debido a que uno de los significados de ‘varco’ en esa lengua es el de ‘grieta’.

dirige para que lo ayude, y *la gran ciudad de Nino*, que es una perífrasis mitológica referente a Babilonia.

En este soneto la voz poética de Góngora se identifica con el amante y habla a la pared ensalzando su discreción en relación con su historia amorosa. Además, manifiesta su interés en no cubrir el hueco de la pared con ‘paños flamencos’, sino con ‘yedra’, que además se identifica con el amor, con el fin de poder seguir viendo a su amada entre sus ramas.

La voz poética expresa su deseo de que se no repita el trágico final de la historia de los amantes de Babilonia en los protagonistas de este soneto. En los dos cuartetos, se dirige a la pared, mientras que en los tercetos, lo hace al resquicio abierto en esta.

17

1583

Verdes hermanas del audaz mozuelo  
por quien orilla el Po<sup>5</sup> dejastes presos  
en verdes ramas ya y en troncos gruesos  
el delicado pie, el dorado pelo,

5                                   pues entre las ruinas de su vuelo  
sus cenizas bajar en vez de huesos,  
y sus errores largamente impresos  
de ardientes llamas vistas en el cielo,

acabad con mi loco pensamiento,<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Río del norte de Italia en el que se precipitó Faetón, llamado Erídano en la mitología clásica.

<sup>6</sup> La coma podría ser omitida, puesto que el verbo ‘acabar’ (“acabar con alguien que...”) se usaba entonces en un sentido similar al de ‘persuadir’ o ‘convencer’, como en el primer ejemplo que da Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*: “No pude acabar con él que volviese”. O como se dice en *Autoridades*, puede significar “conseguir, obtener y alcanzar” (véanse los ejemplos que allí se dan). Es decir, “conseguir que mi loco pensamiento no presuma gobernar tal carro” o “persuadir a mi loco pensamiento de que no presuma gobernar tal carro”.

10                que gobernar tal carro<sup>7</sup> no presuma,  
antes que lo desate por el viento

con rayos de desdén la beldad suma,  
y las reliquias de su atrevimiento  
esconda el desengaño en poca espuma.

La voz poética de Góngora remite en los cuartetos al mito de Faetón. En los tercetos, habla sobre su desengaño amoroso y compara las consecuencias del mismo con el trágico final de joven hijo del Sol, tal como sucedía en el soneto 10, ya analizado. Está intentando evitar el mismo final en el que puede terminar su historia.

El soneto presenta una doble perífrasis mitológica en el verso 1 *Verdes hermanas del audaz mozuelo*: una con la que alude a las Helíades (hermanas de Faetón) convertidas en álamos tras la muerte de su hermano; y otra en la que se refiere a Faetón ('audaz mozuelo') por su valentía (o más bien temeridad) para conducir el carro de su padre. El elemento que conecta y da la clave de que estas perífrasis se refieren a cada uno de estos elementos es el río Po, porque según la leyenda, Faetón cae en este río.

En el verso 9 (*acabad con mi loco pensamiento*), la voz poética pide a las Helíades que no le dejen continuar con ese amor y lo persuadan de ello con el ejemplo de su hermano. Estas le sirven de recordatorio para no caer de nuevo en la telaraña del amor y que así la dama no le lance sus 'rayos de desdén' (rayos de Júpiter que aquí se identifican con el rechazo amoroso): esto puede observarse en el verso 12 (*con rayos de desdén la beldad suma*), en el que se introduce una comparación entre la belleza de la dama y los rayos lanzados por Júpiter que llevaron a la muerte a Faetón. Es una comparación de la amada con el Dios supremo, ambos invencibles y letales, una en su desdén y el otro en su ira justiciera.

Este poema es más radical que otros compuestos por Góngora, porque no hay ninguna referencia mitológica explícita: por tanto, todo se compone de alusiones o perífrasis y debe descifrarse el contenido a partir de su decodificación.

---

<sup>7</sup> Presenta una dilogía: en el plano mitológico, se refiere al carro del sol; en el real, al carro del amor que se desboca a causa de la amada.

Ni en este monte, este aire, ni este río  
 corre fiera, vuela ave, pece nada,  
 de quien con atención no sea escuchada  
 la triste voz del triste llanto mío;

5                                   y aunque en la fuerza sea del estío  
 al viento mi querella encomendada,  
 cuando a cada cual dellos más le agrada  
 fresca cueva, árbol verde, arroyo frío,

  a compasión movidos de mi llanto,  
 10                   dejan la sombra, el ramo y la hondura,  
 cual<sup>8</sup> ya por escuchar el dulce canto

  de aquel que de Estrimón en la espesura  
 los suspendía cien mil veces. ¡Tanto  
 puede mi mal y pudo su dulzura!

La voz poética de Góngora entrelaza la naturaleza y un elemento mitológico para hablar de su desengaño amoroso. Equipara su mal por la amada con el de Orfeo, que llora la muerte de Eurídice. Su desesperación amorosa se identifica con la de Orfeo y su efecto en la naturaleza es el mismo.

El soneto presenta el espíritu manierista que Góngora manifestaba en sus composiciones. Dentro de esa línea manierista, en este fragmento se destaca el sentimiento amoroso a través de la mitología y la naturaleza, y cómo influye en esta última el lamento de la voz poética y de Orfeo.

---

<sup>8</sup> 'Como', 'igual que'.

En los versos *el dulce canto / de aquel que, de Estrimón en la espesura, / los suspendía cien mil veces* se esconde una perífrasis mitológica que hace alusión a Orfeo, personaje mitológico de origen tracio que lloró en el río Estrimón la muerte de Eurídice.

La estructura del soneto es trimembre y se puede observar en los versos 1, 2, 8 y 10, donde predomina una correlación entre elementos de la naturaleza: *Ni en este monte, este aire, ni este río / corre fiera, vuela ave, pece nada / fresca cueva, árbol verde, arroyo frío / dejan la sombra, el ramo y la hondura.*

Góngora concluye el soneto con una epifonema en el que, a través de una exclamación, reflexiona sobre lo que acaba de exponer y cierra así el discurso de manera enfática.

20

1583

**A JUAN RUFO, JURADO DE CÓRDOBA, EXCELENTE POETA, PIDIENDO LE HAGA ALGÚN POEMA PARA CELEBRAR SU DAMA**

Culto jurado, si mi bella dama,  
en cuyo generoso mortal manto  
arde, como en cristal de templo santo,  
de un limpio amor la más ilustre llama,

5                      tu musa inspira, vivirá tu fama  
sin invidiar tu noble patria a Manto,  
y ornarte ha, en premio de tu dulce canto,  
no de verde laurel caduca rama,

sino de estrellas inmortal corona.

10              Haga, pues, tu dulcísimo instrumento<sup>9</sup>  
bellos efectos, pues la causa es bella,<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Remite a la lira, el canto o la voz. Es poesía lírica y la prueba está en la alusión a Orfeo.

<sup>10</sup> Se trata la teoría de causa-efecto: el canto es bello porque la dama es bella; es la misma idea que se recoge en el último verso, según explicamos al final del análisis.

que no habrá piedra, planta, ni persona,  
que suspensa no siga el tierno acento,  
siendo tuya la voz, y el canto della.

La voz poética de Góngora se dirige al célebre poeta Juan Rufo, autor del poema épico *Austríada*, para que le escriba un canto a su amada. La idea principal del mensaje de la voz poética en este soneto sería: ‘si mi bella dama, inspira tu musa (inspiración de él), y por tanto le escribe un poema, te harás famoso en todo el mundo, y te equipararás con Orfeo’.

En el primer cuarteto, se apela al *culto jurado* que es una perífrasis bajo la que se esconde el citado poeta Juan Rufo, quien ejercía el cargo de ‘jurado’ en Córdoba, patria común de él y de Góngora.

En los versos 8 y 9, donde dice *no de verde laurel caduca rama, / sino de estrellas inmortal corona*, identifica la corona de laurel que recibían los poetas como triunfo con la corona de estrellas que recibirá Juan Rufo por su canto, corona más valiosa que la de laurel porque le hace inmortal, mientras que el laurel, como planta que es, caduca.

La voz poética de Góngora quiere ensalzar en los versos 12 y 13 (*que no habrá piedra, planta, ni persona / que suspensa no siga el tierno acento*) la composición como algo tan trascendente como el canto de Orfeo, el cual, según la mitología, era capaz de atraer a todo tipo de seres, además de a los humanos: animales, vegetales y minerales. Podría ser un claro ejemplo de alusión mitológica, pues, aunque no haya ningún dato explícito que hable de Orfeo, puede defenderse una referencia indirecta hacia él.

La voz poética de Góngora cierra el poema alabando la creatividad de Juan Rufo y el canto a su propia amada en el último verso: *siendo tuya la voz, y el canto della*. Entendemos *della* en el sentido no de un complemento de nombre (el canto que entona la amada), pues no tiene sentido que ella cante (dado que no es poeta), sino como un complemento de materia: el canto de Juan Rufo que trate *sobre* ella y a ella se dedique.

Cantastes, Rufo, tan heroicamente  
de aquel César novel la augusta historia,  
que está dudosa entre los dos la gloria,  
y a cuál se deba dar ninguno siente;

5                                   y así la Fama, que hoy de gente en gente  
quiere que de los dos la igual memoria  
del tiempo y del olvido haya victoria,  
ciñe de lauro a cada cual la frente.

  Debéis con gran razón ser igualados,  
10                   pues fuistes cada cual único en su arte:  
él solo en armas, vos en letras solo;

  y al fin ambos igualmente ayudados:  
él de la espada del sangriento Marte,  
vos de la lira del sagrado Apolo.

La voz poética de Góngora quiere ensalzar tanto la figura de Juan Rufo como la del infante Juan de Austria, cantado en el poema épico, ya citado, la *Austríada*. El primero por su canto y por contar las hazañas bélicas de Juan de Austria; el segundo, especialmente por su victoria en la batalla de Lepanto. El autor del poema iguala la importancia de las letras con la de las batallas de guerra y considera victoriosos en el mismo nivel a ambos (es el tópico de las armas y las letras). A su vez, correlaciona a estos dos personajes reales con dos mitológicos los cuales desempeñaban las mismas funciones que ellos: en el verso 13 (*él, de la espada del sangriento Marte*) se relaciona a Juan de Austria con Marte (dios de la guerra) por su labor como militar, mientras que en el verso 14 (*vos, de la lira del sagrado Apolo*) se relaciona a Juan Rufo con Apolo (dios de la música y la poesía) por su actividad como poeta.

El recurso estilístico predominante en este fragmento es el paralelismo puesto que compara continuamente las valías de uno y de otro utilizando la misma estructura en distintos versos:

En estos versos se puede apreciar cierto influjo manierista en la mezcla de elementos mitológicos, instrumentos musicales o de guerra, artes, etc.

1584

5                                   y aun creo que el espíritu levanta,  
como en información de su derecho,  
a escribir del cuñado el atroz hecho  
en las hojas de aquella verde planta.

<sup>11</sup> Representa la libertad porque a diferencia de la voz poética, que está petrificado, puede cantar. Alude al mito de Filomena, Procne y Tereo.

Ponga, pues, fin a las querellas que usa,  
10           pues ni quejarse ni mudar estanza  
              por pico ni por pluma se le veda;

              y llore solo aquel que su Medusa  
              en piedra convirtió, por que no pueda  
              ni publicar su mal ni hacer mudanza.

La voz poética de Góngora compara su historia de desamor con dos mitos de *Las Metamorfosis* de Ovidio. En primer lugar el de Filomena, Procne y Tereo; en segundo lugar, el de Neptuno, Medusa, Minerva y Perseo.

En el primer mito, Tereo viola a su cuñada Filomena, hermana de Procne. Para mantener su silencio, Tereo corta la lengua a su cuñada y la encierra en una torre. Filomena tejió en una tela lo que Tereo había hecho y se la hizo llegar a Procne. Ambas hermanas planean una venganza contra Tereo, matando al hijo que este había tenido con Procne. A consecuencia de esto, Filomena es convertida en ruiseñor, Procne en golondrina y Tereo en abubilla.

El segundo mito, se inicia con el encuentro amoroso entre Neptuno y Medusa tras quedar este prendado de sus cabellos, acto que provocó la ira de Minerva, quien la castigó convirtiendo sus hermosos cabellos en culebras. Además, cualquier persona que mirase a Medusa sería petrificada. Finalmente, Perseo termina con la vida de Medusa protegiéndose de ella con un escudo muy pulido gracias al cual consigue que Medusa se refleje en él como en un espejo y se petrifique a sí misma.

Una vez explicado esto, podemos profundizar en el lamento que la voz poética de Góngora manifiesta en este soneto. El poeta contrapone los dos mitos, y él se siente identificado con el segundo, ya que quedó petrificado por su 'Medusa' al igual que quedaban petrificados los que la miraban en el mito. Él desearía ser ruiseñor y poder cantar y expresarse libremente como sucedía en el mito de Filomena. El ruiseñor tiene libertad y él no: por tanto, está condenado a seguir amando. La medusa en el soneto es la amada de la voz poética.

El poema es una especie de condena eterna. Perseo logró convertir a Medusa en piedra, pero aquí en este soneto se da la vuelta y es Medusa quien petrifica a la voz poética.

En el verso 7 (*a escribir del cuñado el atroz hecho*) descubrimos una alusión mitológica a Filomena, a quien Tereo, como ya se explicó, violó y cortó la lengua para que guardara silencio y de quien Filomena se vengó junto con su hermana Procne. En el verso 12-13 (*aquel que su Medusa / en piedra convirtió*) es una mención mitológica que se refiere al mito de Medusa. La diferencia es que aquí la voz poética es quien queda petrificada y no el monstruo.

En esta breve composición el ‘ruiseñor’ es un ave real. La voz poética se nos muestra escuchando a un ruiseñor. Al mismo tiempo es un ave mitológica que alude al mito de Filomena. Este ruiseñor representa la libertad, pues aún puede seguir llorando y quejándose. Podríamos explicar que, si en un texto poético de esta época nos encontramos con un ruiseñor, hay dos posibilidades:

- Que sea el famoso ruiseñor de las *Geórgicas* de Virgilio, magistralmente estudiado por M<sup>a</sup> Rosa Lida en su ensayo *La tradición clásica en España*. Este ruiseñor virgiliano se queja porque un labrador desalmado, sin piedad, le ha robado sus crías del nido. Es un ruiseñor real. Pero se convierte en un tópico literario, porque es una escena de las *Geórgicas* muy emotiva y que fue, por ello, muy imitada y aludida.
- Si un ruiseñor llora, también puede referirse al mito de Filomena y Procne narrado por Ovidio en *Las Metamorfosis*.

A medida que avanzamos en la lectura del soneto, nos damos cuenta que es esta posibilidad la que está aquí presente. Es lógico en cierta medida, porque si es un soneto amoroso, es más explicable que la referencia sea a una historia de amor trágica como la que cuenta Ovidio.

En el verso 7 es cuando descubrimos que estamos ante el ruiseñor ovidiano y no el virgiliano.

La idea del soneto es que la queja del ruiseñor (ovidiano), a pesar de haber sufrido algo tan duro como la violación (que sufrió Filomena), es inferior a lo que dice padecer la voz poética, y para establecer esta comparación, remite además al mito de Perseo y Medusa presentándose como una especie de Perseo que no ha logrado petrificar a Medusa, sino que ha sido él el petrificado. Por tanto, ni puede quejarse, ni mudar de condición o estado, cosa que sí puede hacer el ruiseñor. De los dos mitos, de uno de ellos no menciona ningún nombre propio relacionado con tal mito, solamente un ave ‘real’ que es el punto de contacto. En cambio, en el otro menciona el nombre clave que es Medusa. El autor nos presenta un juego continuo de elusión y alusión.

La dulce boca que a gustar convida  
 un humor entre perlas distilado  
 y a no invidiar aquel licor sagrado  
 que a Júpiter ministra el garzón de Ida<sup>12</sup>,

5                    amantes, no toquéis, si queréis vida,  
 porque entre un labio y otro colorado  
 Amor está, de su veneno armado,  
 cual entre flor y flor sierpe escondida.

10                    No os engañen las rosas, que a la Aurora<sup>13</sup>  
 diréis que aljofaradas y olorosas  
 se le cayeron del purpúreo seno:

manzanas son de Tántalo y no rosas,  
 que después huyen del que incitan ahora  
 y solo del Amor queda el veneno.

La voz poética de Góngora advierte sobre los peligros del amor. Pare ello recurre en el último terceto al mito de Tántalo y la manzana que se le desvanecía al intentar comerla. La manzana puede ser también un símbolo de carácter bíblico que recuerda al pecado, a partir del célebre relato de Eva y la serpiente en el Paraíso. En el último verso, se condensa la idea del desamor y el desdén que sufre el imprudente amante abandonado y que planea sobre todo el soneto.

El poema es una contraposición de elementos con los que se avisa continuamente sobre las consecuencias que tiene caer en las tentaciones del amor y el posible final que pueden tener, semejante al de Tántalo.

---

<sup>12</sup> Alusión a Ganimedes para asimilar su belleza a la de la amada.

<sup>13</sup> Simboliza el amanecer, el color rosa, como el de las mejillas. Es el alba divinizada, y la celeberrima imagen de 'la rosada Aurora' procedente de Homero.

En los versos 6 a 8 se advierte sobre el peligro que supone acercarse a la boca de la amada, puesto que en ella está escondido el dios Amor armado de su veneno. El veneno es una metonimia por las flechas envenenadas que lanza y recurre también al tópico procedente de las *Bucólicas* de Virgilio (III 3) sobre la serpiente escondida entre la hierba (*latet anguis in herba*).

En el verso 12 (*manzanas son de Tántalo y no rosas*) se menciona el mito de Tántalo, según el cual este fue castigado con una pena eterna en el inframundo por matar a su hijo: allí fue condenado a pasar un hambre y una sed imposibles de saciar, pues cuando intentaba comer una manzana o beber del río, estos se desvanecían. En el soneto, predomina una condena de amor en la que el amante se queda “bloqueado” y enamorado sin lograr el fruto de su amor (recuérdese que en el soneto anterior era la petrificación por Medusa lo que simbolizaba esa situación). Es una especie de comparación entre lo humano y lo divino.

En los versos 3 y 4 (*aquel licor sagrado / que a Júpiter ministra el garzón de Ida*) encontramos una perífrasis mitológica que alude a Ganimedes, garzón del monte Ida, y el más hermoso de los mortales, raptado por Júpiter (por su águila o convertido este en ella), que lo utilizará como copero para suministrarle el néctar, sustancia que compara con los besos de la amada. La estructura es la misma que se leerá en el comienzo de *Las Soledades* cuarenta años después, utilizando idéntico sintagma, así como el verbo ‘ministrar’.

25

1584

No destrozada nave en roca dura  
tocó la playa más arrepentida  
ni pajarillo<sup>14</sup> de la red tendida  
voló más temeroso a la espesura;

5                      bella ninfa, la planta mal segura,  
no tan alborotada ni afligida,  
hurtó de verde prado, que escondida  
víbora regalaba en su verdura,

---

<sup>14</sup> El pájaro no huye más temeroso de una red como la voz poética huye de su enemiga, es decir, de su amada.

como yo, Amor, la condición airada,  
10 las rubias trenzas y la vista bella  
huyendo voy con pie ya desatado

de mi enemiga en vano celebrada.  
Adios, ninfa crüel; quedaos con ella,  
dura roca, red de oro, alegre prado.

La voz poética de Góngora trata el tema del desengaño amoroso con claros recursos manieristas, fundamentalmente los paralelismos, para comparar el amante y la amada con la nave, el pajarillo y la ninfa (probablemente Eurídice) y los peligros que les acechan.

En los cuartetos, cuenta los peligros a los que se enfrentan la nave (a la roca), el pajarillo (a la red), la ninfa (a la víbora oculta). En el primer terceto, se habla del sufrimiento del amante, y en el último de su despedida de la amada, identificándola con los peligros de la naturaleza.

En el segundo cuarteto, en los versos *bella ninfa, la planta mal segura [...] / víbora regalaba en su verdura*, existe una probable alusión mitológica a Eurídice, quien fue mordida el día de su enlace con Orfeo por una víbora mientras huía de Aristeo, lo que terminó causándole la muerte y, por extensión, la bella historia del descenso al infierno por parte de su amado con las conocidas consecuencias. Si bien, en el caso de estos versos, la ninfa, precavida (tal vez precisamente por los acontecidos a Eurídice), sí “hurta su planta del verde prado” y, por tanto, se salva de la letal picadura.

El poema presenta una diseminación recolectiva, ya que cada elemento de la naturaleza (nave-roca), animal (pajarillo-red) o ser mitológico (ninfa-víbora) se relaciona con el peligro que lo acecha a cada uno.

Lo que Góngora manifiesta claramente en su composición es el amor no correspondido, el desdén de la amada, el desengaño amoroso ante una *belle dame sans merci*, lo que en época posteriores, más recientes, se conocerá como el tópico de la *femme fatale*, y la actitud que debe tomar el amante ante ella.

## A DON LUIS GAYTÁN DE AYALA, SEÑOR DE VILLAFRANCA DE GAYTÁN

No enfrene tu gallardo pensamiento  
del animoso joven<sup>15</sup> mal logrado  
el loco fin<sup>16</sup>, de cuyo vuelo osado  
fue ilustre tumba el húmido elemento<sup>17</sup>.

5 Las dulces alas tiende al blando viento  
y, sin que el torpe mar del miedo helado  
tus plumas moje, toca levantado  
la encendida región del ardimiento<sup>18</sup>.

10 Corona en puntas<sup>19</sup> la dorada esfera<sup>20</sup>  
do el pájaro real su vista afina,  
y al noble ardor desátase la cera,

que al mar do tu sepulcro se destina<sup>21</sup>  
gran honra le será, y a su ribera,  
que le hurte su nombre tu ruina.

La voz poética de Góngora estimula a Luis Gaytán de Ayala a que se entregue a lo que anhela y lleve a cabo sus deseos (probablemente amorosos), ya que, porque a Ícaro le saliera mal su

---

<sup>15</sup> Es un epíteto, ya que al ser joven se presume su energía y actividad.

<sup>16</sup> Hipálage que señala el fin de la vida de Ícaro.

<sup>17</sup> Metáfora del mar.

<sup>18</sup> Tiene doble significado, por homofonía, no por polisemia: ‘acto de arder’ y ‘valor’ (cf. *DRAE*).

<sup>19</sup> Volar lo más alto que se pueda, muchas veces aplicado a las aves rapaces.

<sup>20</sup> El sol.

<sup>21</sup> El mar donde cayó Ícaro y al que este dio nombre, el llamado mar Icario.

sueño, no tiene que repetirse en él. Por tanto, estamos ante lo que podríamos considerar un *exemplum* mitológico, pero empleado de manera peculiar: se anima a una persona real a imitar a un personaje mitológico cuyo comportamiento, en principio, sería negativo.

El soneto remite, como decíamos, al mito de Dédalo e Ícaro. Padre e hijo estaban encerrados en el famoso laberinto de Creta, diseñado y construido por aquel. Para escapar, Dédalo fabricó para ambos unas alas con plumas y cera. Advirtió a su hijo sobre los peligros de volar muy cerca del sol, ya que se derretiría la cera. La osadía de Ícaro fue más fuerte que las advertencias de su padre y, finalmente, se elevó en exceso, la cera se derritió y cayó al mar.

En el primer cuarteto se presenta el uso del hipérbaton *No enfrene tu gallardo pensamiento / del animoso joven mal logrado / el loco fin, de cuyo vuelo osado / fue ilustre tumba el húmido elemento*, puesto que el orden sintáctico de la oración aparece alterado. Todo el cuarteto conforma una especie de “acertijo” mitológico, para cuya resolución se nos ofrecen los elementos clave de la historia, pero sin proporcionarnos ni un solo nombre que lo identifique con ella. Tenemos un joven que era animoso, que acabó mal por su insensatez, que voló y que acabó hallando su tumba en el mar (aludido a su vez por la perífrasis “húmido elemento”). Todos esos datos solo pueden coincidir con un único personaje mitológico: el joven Ícaro. Además, en el final del soneto se añade, de nuevo por medio de la alusión, un nuevo y último dato: el joven había dado nombre al mar en el que se precipitó.

En el verso 10 ‘pájaro real’ es una perífrasis que alude al águila, a la que se denomina ‘pájaro real’ porque, además de su identificación con la monarquía (a través de su condición de ave consagrada al dios de dioses, Júpiter) y según una creencia y leyenda tradicionales entonces, era la única ave capaz de mirar al sol directamente sin recibir daño en su vista.

El poema parece esconder una historia amorosa y la voz poética de Góngora anima a Luis Gaytán a luchar por el amor, en la idea de que esa lucha, aun cuando no culmine en éxito, es ya de por sí digna de emprenderse por la grandeza de la empresa. Es decir, que lo que importa es intentarlo, independientemente del resultado.

28

1584

Gallardas plantas que con voz doliente  
al osado Faetón llorastes vivas,

y ya sin invidiar palmas ni olivas  
muertas podéis ceñir cualquiera frente<sup>22</sup>:

5                      así del sol estivo al rayo ardiente  
blanco coro<sup>23</sup> de náyades<sup>24</sup> lascivas  
precie más vuestras sombras fugitivas  
que verde margen de escondida fuente,  
  
y así bese, a pesar del seco estío,  
10                    vuestros troncos, ya un tiempo pies humanos,  
el raudo curso de este undoso río,  
  
que lloréis (pues llorar solo a vos toca  
locas empresas, ardimientos vanos)  
mi ardimiento en amar, mi empresa loca.

La voz poética de Góngora hace una petición a las hermanas de Faetón, convertidas en álamos que lloran la muerte de su hermano (véase arriba el soneto 28), para que lo acompañen en su dolor causado por el desamor al igual que hicieron con su hermano.

El asunto principal aparece en el último terceto y hace referencia a un amor ‘loco’ e imposible que desvela al poeta. A diferencia del tema secundario, que trata el mito de Faetón en los dos cuartetos y el primer terceto.

El poema presenta dos alusiones mitológicas que remiten a las Helíades, hermanas de Faetón. La primera la encontramos en los dos primeros versos *Gallardas plantas que con voz doliente / al osado Faetón llorastes vivas*, recordando su llanto a causa de la muerte de su hermano; la segunda, en el primer terceto *vuestros troncos, ya un tiempo pies humanos*, haciendo mención a la metamorfosis que sufrieron en álamos tras el trágico final de Faetón.

---

<sup>22</sup> Generalmente las coronas con las que se premiaba a los vencedores eran de laurel o de olivo aunque en ocasiones se podía utilizar la corona de álamo como símbolo de fortaleza (árbol en el que se metamorfosearon las Helíades).

<sup>23</sup> Formulo una hipótesis teórica en las que el ‘coro’ además de las ninfas, podrían ser los planetas que rodean al sol, formando así una corona.

<sup>24</sup> Son las ninfas que residen en las fuentes y los ríos.

Esta breve composición está muy relacionada con el soneto *Verdes hermanas del audaz mozuelo*, analizado anteriormente, debido a que en los dos sonetos la voz poética de Góngora se dirige a las Helíades de una manera indirecta.

El poeta concluye el poema con un quiasmo en el que hay un cruce de términos en los dos últimos versos: empresas-ardimientos / ardimiento-empresa, singularizándolos para mostrar su situación personal.

31

1585

Tres veces de Aquilón<sup>25</sup> el soplo airado  
del verde honor privó las verdes plantas,  
y al animal de Colcos<sup>26</sup> otras tantas  
ilustró Febo<sup>27</sup> su vellón dorado,

5                            después que sigo (el pecho traspasado  
de aguda flecha) con humildes plantas,  
¡oh bella Clori!, tus pisadas santas  
por las floridas señas que da el prado.

10                        A vista voy (tiñendo los alcores  
en roja sangre) de tu dulce vuelo,  
que el cielo pinta de cien mil colores,

tanto, que ya nos siguen los pastores  
por los extraños rastros que en el suelo  
dejamos, yo de sangre, tú de flores.

---

<sup>25</sup> Viento septentrional frío y seco. Da entrada al otoño y al invierno.

<sup>26</sup> Región caucásica donde se hallaba el famoso Vellocino de oro.

<sup>27</sup> Nombre mitológico que designa al dios Apolo en su condición de sol.

Este soneto, que continúa la tradición petrarquista y neoplatónica, parece representar el tópico de la “caza de amor”.

32

## DEPRECACIÓN A APOLO POR LA SALUD DE UNA DAMA

5                    sed hoy testigos de estas que derrama  
lágrimas Licio<sup>28</sup> y de este humilde voto  
que al rubio Febo<sup>29</sup> hace, viendo a Cloto  
de su Clori<sup>30</sup> romper la vital trama:

<sup>28</sup> Sobrenombre que adopta Góngora en algunos poemas a lo largo de su producción literaria.

<sup>29</sup> Apelación alternativa para referirse a Apolo, como se ha explicado en nota al soneto anterior.

<sup>30</sup> Nombre que Góngora otorga aquí a su amada.

10                    si libre a Clori por tus manos deja  
de alguna hierba algún secreto jugo,

tus aras teñirá este blanco toro<sup>31</sup>,  
cuya cerviz así desprecia el yugo  
como el de Amor la enferma zagaleja”.

Este soneto es una súplica a Apolo para la salvación de la amada, que se encuentra muy enferma y a la que se designa, como en el soneto anterior, con el nombre de Clori. Promete a Apolo, dios de la curación, que en caso de salvar a su amada, le sacrificará un toro blanco como muestra de agradecimiento. La voz poética hace partícipe a los álamos de su llanto, puesto que la alusión mitológica que se presenta en el primer verso (*Sacra planta de Alcides*) se refiere a al álamo, que es el árbol que simboliza a Hércules (cuyo más famoso epíteto en la tradición mitológico era el patronímico ‘Alcides’). En el primer verso del primer terceto (*Ardiente morador del sacro coro*) observamos otra perífrasis mitológica, en esta caso referida al dios Apolo, y se explica, bien porque era el corifeo de las musas (“sacro coro”), bien porque era el centro del sistema planetario, según la concepción de entonces, y cada planeta se asociaba a un dios: por ello es un “sacro coro”.

En el verso 7 se menciona a ‘Cloto’, que es una de las tres parcas encargadas de hilar, devanar y cortar el hilo de la vida. En este caso, se le suplica a Apolo que esa divinidad no corte tal hilo, que es el de la vida de la amada.

**35**

**1586**

**EN UNA ENFERMEDAD DE DON ANTONIO DE PAZOS, OBISPO DE CÓRDOBA**

Deste más que la nieve blanco toro<sup>32</sup>,  
robusto honor de la vacada mía,  
y destas aves<sup>33</sup> dos que al nuevo día

---

<sup>31</sup> Representa la pureza y la castidad.

<sup>32</sup> Símbolo de pureza y castidad.

<sup>33</sup> Según Angulo y Pulgar, estas aves eran dos tórtolas.

saludaban ayer con dulce lloro,

5                                   a ti, el más rubio dios del alto coro,  
de sus entrañas hago ofrenda pía  
sobre este fuego que vencido envía  
su humo al ámbar y su llama al oro,

  por que a tanta salud sea reducido<sup>34</sup>

10                                   el nuestro sacro y docto pastor<sup>35</sup> rico,  
que aun los que por nacer están lo vean,

  ya que de tres coronas<sup>36</sup> no ceñido,  
al menos mayoral del Tajo, y sean  
grana el gabán, armiños el pellico<sup>37</sup>.

La voz poética de Góngora suplica a Apolo, dios de la Medicina, que salve al obispo de Córdoba de la muerte debido a su enfermedad a cambio del sacrificio del ‘blanco’ toro y de las aves y así su actividad religiosa alcance, al menos, la labor de arzobispo en Toledo y puedan conocerle aquellos que aún no han nacido.

Se puede observar que este soneto está relacionado con el anterior *Sacra planta de Alcides* puesto que el ofrecimiento del sacrificio de un blanco toro a cambio de salvar la vida de los seres queridos del poeta ya lo había propuesto la voz poética gongorina. La diferencia está en la persona salvada, pues en el anterior soneto se pretendía salvar a la amada de la voz poética, y en este a un amigo religioso de Góngora.

La perífrasis mitológica que aparece en el fragmento es en el verso 5 *a ti, más rubio dios del alto coro* alude a Apolo ya que además de ser dios de la Medicina, era el dios patrón de la música y la poesía. Además, era el jefe corifeo de las musas y se le identificaba con el sol.

---

<sup>34</sup> Cultismo con significado de ‘recuperado’ o ‘reconducido’.

<sup>35</sup> Obispo.

<sup>36</sup> Tiara papal porque tiene tres coronas.

<sup>37</sup> Colores de la indumentaria religiosa con la que se vestían para llevar a cabo su labor.

### 3.2 SONETOS DEL PERÍODO 1588-1608

A DON LUIS DE VARGAS

sucede en todo al castellano Febo,  
que ahora es gloria mucha y tierra poca,  
en patria, en profesión, en instrumentos.

<sup>39</sup> Pastor protagonista junto con Nemoroso en la *Égloga primera* Garcilaso de la Vega, toledano, como bien se sabe.

La voz poética de Góngora alaba a don Luis de Vargas, poeta y mecenas del autor, equiparándolo con Garcilaso de la Vega (al que se alude en los versos 7 y 12), puesto que ambos eran toledanos y poetas de gran calidad. Por ello, Góngora considera en este soneto que Luis de Vargas es el sucesor poético de Garcilaso.

En el último terceto, el verso 12 (*sucede en todo al castellano Febo*) alude que Don Luis de Vargas debe ser el sucesor de Garcilaso de la Vega. Asimismo, está identificando a este con el dios de la poesía, Apolo.

En el segundo cuarteto, en el verso 5, el ‘lauro’ (el laurel) se refiere al símbolo de los poetas, dado que es el árbol en que se metamorfoseó Dafne, la ninfa amada por Apolo, quien decidió entonces que las hojas de ese árbol servirían para coronar a quienes destacaran tanto en lo militar como en lo poético. Hace referencia, además, al tópico por el cual el poeta deja colgado su instrumento musical a la espera de que un sucesor llegue a descolgarlo, como se observa en el verso 6 (*ya mudas en su oficio*, referido al género épico, representado por la lira, y al bucólico, simbolizado en la flauta pastoril o ‘avena’, latinismo procedente del segundo verso de la primera *Bucólica* de Virgilio: *siluestrem tenui Musam meditaris auena*). Identifica este tópico con la sucesión de Garcilaso por parte de Luis de Vargas en el “trono” de ambos tipos de poesía.

En el verso 11 podemos observar, de nuevo, una casi segura alusión al poder de la poesía-música sobre la naturaleza, que se atribuía a cantores míticos como Orfeo y Arión, ambos igualmente considerados sucesores legendarios de Apolo.

En el último terceto, Góngora concluye el fragmento con una diseminación correlativa recolectiva, típica del manierismo, aludiendo con una estructura trimembre a la ciudad de Toledo, a la actividad poética y a los instrumentos que se emplean en esta.

**62**

**1602**

Verdes juncos del Duero a mi pastora  
tejieron dulce generosa cuna;

blancas palmas, si el Tajo tiene alguna,  
cubren su pastoral albergue ahora.

5                    Los montes mide y las campañas mora  
flechando una dorada media luna,  
cual dicen que a las fieras fue importuna  
del Eurota la casta cazadora.

                         De un blanco armiño el esplendor vestida,  
10                los blancos pies distinguen de la nieve  
los coturnos que calza esta homicida;

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

La voz poética narra en el primer cuarteto la historia de una dama, representada bajo el bucólico disfraz de una pastora, que nació en las orillas del Duero y más tarde se trasladó a las del Tajo, donde al parecer vive aún. Allí, practica la actividad de la caza, y por ello, es comparada con Diana, diosa de esa actividad, afirmando que además de cazar animales ha conseguido conquistar al amado, pero no con el arco real, sino con los que conforman sus cejas, en una típica metáfora petrarquista (versos 13-14). Este soneto trata de nuevo el tópico de la caza amorosa.

En el verso 6, la ‘media luna’ es una metáfora que se refiere al arco dorado con el que la amada lanzaba las flechas. Asimismo, la forma de ‘media luna’ vuelve a reiterarse de manera indirecta en los dos últimos versos, como decíamos. La diosa Diana se asimilaba a la Luna, y en concreto su arco (similar en figura al astro cuando está en sus cuartos menguante y creciente, y además se la identificaba con la castidad; por tanto, la perífrasis “casta cazadora que blande una media luna –un arco– en las inmediaciones del Eurota (río de la región griega de Esparta)” se decodifica en ‘diosa Diana’. Seguramente, tras estos versos se esconda una fuente clásica; en concreto, unos versos del libro primero de la *Eneida* de Virgilio (498-499): *Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / exercet Diana choros*.



La voz poética de Góngora se dirige al barco pidiéndole que el viaje del Marqués de Ayamonte, nombrado virrey de Nueva España, a América sea sosegado y le desea un mandato pacífico y exitoso en México. Se trata de un soneto que puede adscribirse al género del *propempticon*, tipo de composición poética en la que se desea un buen viaje a una persona que va a emprenderlo. El hecho de dirigirse al barco puede ser que imite la oda tercera del primer libro de Horacio, en la que este se dirige al barco en el que viajará su amigo el poeta Virgilio.

En el soneto se pueden detectar algunas alusiones mitológicas: una de ellas la encontramos en los versos 7 y 8 (*no ya el de la manzana de oro fino / griego premio, hermoso, mas robado*), donde se hace referencia a la historia de Paris y el rapto de Helena. Cabe recordar que Paris juzgó a Venus más bella que Juno y Palas, y por ello, le entregó a aquella la manzana de oro que la diosa Discordia, en las bodas de los padres de Aquiles, Tetis y Peleo, había arrojado en la mesa nupcial, desechada porque no se la había invitado. Venus, a cambio, favorece el amor de Paris con la reina espartana Helena, considerada la mujer más bella del mundo. A esta se la identifica aquí con la esposa del Marqués de Ayamonte. Puede observarse la “cosificación” a la que se reduce a la heroína mitológica (un simple premio robado), lo cual parece contribuir a la idea de que la marquesa es superior a ella, pues, además, su marido, el marqués, no se ha visto obligado a “robarla” (o sea, a raptarla, como sí tuvo que hacer Paris con Helena, pues esta estaba casada con el rey espartano Menelao).

Otra alusión mitológica presente en la composición es la que aparece en el verso 12 (*cerrado el templo a Jano*), donde a través de una construcción de ablativo absoluto se hace referencia alude al templo romano de Jano, dios de las puertas: dicho templo era abierto en tiempos de guerra y cerrado en tiempos de paz. Lo que pretende Góngora es afirmar que el mandato del Marqués de Ayamonte como virrey será tan próspero que reinará la paz y así conquistará nuevos territorios que pasarán a formar parte de la Monarquía Hispánica como se observa en el último verso (*multiplicarse imperios, nacer mundos*). Tal vez, la razón por la que Góngora introduce el mito del rapto de Helena es también la de contraponerlo al matrimonio de los marqueses, que es superior a la pareja adúltera precisamente por no serlo y porque su unión lo que traerá será un período de paz y no una guerra, como la de Troya.

## A SU HIJO DEL MARQUÉS DE AYAMONTE, QUE EXCUSE LA MONTERÍA

Deja el monte, garzón bello, no fíes  
 tus años de él, y nuestras esperanzas,  
 que murallas de red, bosques de lanzas  
 menosprecian los fieros jabalíes.

5                    En sangre a Adonis, si no fue en rubíes,  
 tiñeron mal celosas asechanzas,  
 y en urna breve funerales danzas  
 coronaron sus huesos de alhelíes.

10                  Deja el monte, garzón: poco el luciente  
 venablo en Ida aprovechó al mozuelo  
 que estrellas pisa ahora en vez de flores.

Crüel verdugo el espumoso diente,  
 torpe ministro fue el ligero vuelo  
 (no sepas más) de celos y de amores.

En el soneto la voz poética de Góngora aconseja al hijo del Marqués de Ayamonte que abandone la actividad cinegética a causa de los peligros que supone acercarse a las fieras. Para ello, utiliza un *exemplum* mitológico recordando los mitos de Adonis y Ganimedes. Cabe recordar que en la historia de Adonis, según se cuenta en las *Metamorfosis* de Ovidio, es Venus la que trata de disuadir (como aquí la voz poética) al bello joven de su dedicación a la caza, a causa de los peligros que entraña (allí Venus cuenta a Adonis la historia de Atalanta e Hipómenes). Aquí es el propio ejemplo de la muerte de Adonis (además del de Ganimedes) el que se emplea como *exemplum*.

El mito de Adonis tiene dos versiones: la primera, en la que muere por la ira de Diana, diosa de la caza; en la segunda, su muerte es causada por la metamorfosis de Marte en jabalí, debido

a los celos que sentía este por la relación que mantenían el apuesto joven y su amada, la diosa Venus. Aquí Góngora parece decantarse por esta segunda versión, dada la muy probable alusión a esos sentimientos del dios Marte presente en el verso 6 (*mal celosas asechanzas*).

En los tercetos se presenta una alusión mitológica que hace referencia al bellísimo príncipe troyano Ganimedes, el otro joven de la mitología destacado por su belleza (junto a Adonis), que fue raptado por Júpiter, transformado en águila, mientras cazaba y pastoreaba en el monte Ida, próximo a Troya. Se convirtió en ministrador del néctar de la copa de Júpiter, pero en este fragmento lo es de ‘celos y amores’, en una casi segura alusión al odio que concibió la diosa Juno, esposa de Júpiter, hacia el adolescente a causa del afecto (probablemente con relación homosexual efébrica) que su marido le prodigaba. Además en el verso 11 que (*estrellas pisa ahora en vez de flores*) se observa la catasterización de Ganimedes en la constelación de Acuario (véase arriba el soneto 1).

En el inicio del primer cuarteto y del primer tercero en *Deja el monte* se observa una anáfora, puesto que repite las mismas palabras al comienzo de las dos estrofas, sin duda para insistir en el ruego por la inminencia del peligro.

### 3.3 SONETOS DEL PERÍODO 1609-1616

134

1613

A DON ANTONIO DE LAS INFANTAS, EN LA MUERTE DE UNA SEÑORA CON QUIEN ESTABA  
CONCERTADO DE CASAR EN SEGURA DE LA SIERRA

Ceñida, si asombrada no, la frente  
de una y de otra verde rama obscura,  
a los pinos dejando de Segura  
su urna lagrimosa, en son doliente

5                               llora el Betis<sup>44</sup>, no lejos de su fuente,  
                                  en poca tierra ya mucha hermosura,  
                                  tiernos rayos en una piedra dura  
                                  de un sol antes caduco que luciente.

                                  ¡Cuán triste sobre el pórvido<sup>45</sup> se mira  
10                            casta Venus llorar su cuarta Gracia,  
                                  si lágrimas las perlas son que vierte!

                                  ¡Oh Antonio, oh tú del músico de Tracia  
                                  prudente imitador! Tu dulce lira  
                                  sus privilegios rompa hoy a la muerte.

En este soneto, la voz poética escribe un soneto que trata de consolar a don Antonio de las Infantas por la muerte de su prometida. En los primero cuartetos, el río Guadalquivir llora la muerte de la hermosa difunta; en el primer terceto, es Venus quien lamenta su pérdida, y en el último terceto, el poeta encomienda sutilmente a don Antonio de las Infantas que continúe su actividad poética, recordando ahora con ella a su amada. Probablemente le incite a escribirle algún tipo de elegía.

Estamos ante una composición fúnebre en la que, a pesar de que no se señale explícitamente (dejando a un lado el epígrafe del soneto), se confirma la muerte de la prometida de don Antonio en el verso 6 (*en poca tierra ya mucha hermosura*), muerte que se evita nombrar, en consonancia con la idea clave del soneto: que el propio prometido, que era poeta, puede hacerla ahora inmortal con sus versos, algo a lo que se lo invita e incita.

En el primer terceto, Venus llora la muerte de ‘su cuarta gracia’ refiriéndose a la prometida de don Antonio y considerándola así por su indudable belleza. Las Gracias o Cárites eran divinidades de la belleza que solían acompañar a la diosa Venus.

---

<sup>44</sup> Río Guadalquivir, que representa la imagen del río llorando la muerte de la amada y simboliza una especie de ‘urna’ donde esta yace. Véase el soneto 1, donde ya encontrábamos la misma imagen.

<sup>45</sup> Mineral semejante al mármol, de color rojo, que suele nombrar el poeta en sus composiciones funerarias, pues solían emplearse en los sepulcros lujosos: de hecho, en Góngora suele ser una metonimia por el propio sepulcro.

Góngora concluye el poema realizando una identificación de don Antonio de las Infantas con Orfeo y considerándolo igual de brillante que este por su condición de poeta: lo anima así a conseguir que su amada sea recordada siempre a través de su lira, “salvándola” de la muerte precisamente gracias a esa actividad poética.

1615

En villa<sup>46</sup> humilde sí, no en vida ociosa,  
vasallos riges con poder no injusto,  
vasallos de tu dueño, si no augusto<sup>47</sup>,  
de estirpe en nuestra España generosa<sup>48</sup>.

Sara Romo Antolín

de Anquises redimió<sup>51</sup> la edad dichosa<sup>52</sup>.

No invidies, oh Villegas, del privado  
10 el palacio gentil, digo, el convento  
adonde hasta el portero es presentado;  
  
de la tranquilidad pisas contento  
la arena enjuta, cuando en mar turbado  
ambicioso bajel da lino al viento.

La voz poética de Góngora se refiere a la asunción del cargo de alcalde mayor de Luque, villa cercana a Córdoba, por su amigo Juan de Villegas. Es un soneto amistoso en el que se ensalza la sencillez y humildad con la que Juan de Villegas gobierna esa ciudad. Villegas era un hombre culto que se dedicaba a la lectura, gracias a la cual podía abstraerse del ruido y distracción de la villa y su gobierno.

Esta composición recuerda, sobre todo en los dos tercetos, el conocido tópico literario del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, por el que se elogia la vida en la aldea como un lugar tranquilo, silencioso, donde puedes dedicar tu actividad a la lectura lejos de los peligros de la ciudad. De ahí que en el primer terceto se le aconseje *No invidies, oh Villegas, del privado el palacio gentil*. Aunque no sea un miembro de la corte en palacio, no quiere decir que su labor como alcalde sea inferior.

En los versos 7 y 8 (*tal del muro abrasado hombre robusto / de Anquises redimió la edad dichosa*) se puede observar una doble perífrasis mitológica: la primera, a través de la sinécdoque *hombre robusto*, que nos conduce a deducir que dicho hombre es el de Eneas, quien, llevándolo sobre él, salvó a su padre Anquises de la destrucción e incendio de Troya. Además, tras ellos iba el hijo de Eneas, Ascanio. La segunda sería *del muro abrasado* con la que se alude, también metonímicamente, a la ciudad de Troya.

---

<sup>51</sup> Como alega Matas, con significado de ‘salvar’.

<sup>52</sup> Tiene doble interpretación: felicidad por la salvación de Anquises y también podría ser por la fundación de Roma.

La comparación entre el soneto y el mito de Eneas podría ser la siguiente: al igual que los libros salvaron a Juan de Villegas de la ignorancia y del aburrimiento en la vida aldeana, Eneas libró a su padre Anquises de la muerte en Troya.

### 3.4 ÚLTIMA ETAPA (1617-1624)

160

1617

AL CONDE DE VILLAMEDIANA, DE SU *FAETÓN*

En vez de las Helíades, ahora  
coronan las Piérides el Pado,  
y tronco la más culta levantado  
suda electro<sup>53</sup> en los números que llora.

5                      Plumas vestido, ya las aguas mora  
Apolo, en vez del pájaro nevado  
que a la fatal del joven fulminado  
alta rüina voz debe canora.

10                    ¿Quién, pues, verdes cortezas, blanca pluma  
les dio? ¿Quién de Faetón el ardimiento<sup>54</sup>,  
a cuantos dora el sol, a cuantos baña

términos del océano la espuma,  
dulce fía? Tu métrico instrumento<sup>55</sup>,

---

<sup>53</sup> Se refiere a la resina de color ámbar que exudan los troncos de ciertos árboles. En el soneto, alude a las lágrimas que expelían las Helíades convertidas en álamos, mito que ya se ha analizado en algunos sonetos anteriores.

<sup>54</sup> Puede actuar como sustantivo o como adjetivo. Dependiendo de cómo actúe, su significado puede ser el de ‘arder, ‘quemarse’ o el de ‘valiente’ u ‘osado’. Alusión mitológica a la historia de Faetón.

<sup>55</sup> Siguiendo la teoría de Romojaro, estaríamos ante una nominación mitológica sustitutiva en la que se está nombrando a alguien a través de una referencia mitológica que lo sustituye.

La voz poética de Góngora ensalza la figura de su amigo el conde de Villamediana (Juan de Tassis y Peralta, correo mayor de Felipe IV y seguidor poético del cordobés) y la creación de su obra *Fábula de Faetón*. Para ello sustituye a las Helíades (hermanas de Faetón) por las Piérides (musas) y a Cigno (hermanastro de Faetón) por Apolo, para alabar la obra literaria del marqués.

En los primeros versos (*En vez de las Helíades, ahora / coronan las Piérides el Pado*) encontramos esa sustitución de las Helíades por las Piérides y la mención del río Pado (actual Po y antiguamente Erídano), al que se precipitó Faetón con el carro de su padre, Apolo-Febo-Sol, tras ser fulminado por Júpiter. Las Helíades, como ya se ha mencionado en otros fragmentos, eran las hermanas de Faetón que se convirtieron en álamos mientras lloraban la muerte de su hermano. Eran hijas del Sol y de Clímene. Ahora se nos presentan sustituidas por las Piérides que son las Musas, quienes, en lugar de llorar como las Helíades, cantan, en referencia a la fábula mitológica del conde, que aquí se quiere exaltar.

En el segundo cuarteto (*Plumas vestido, ya las aguas mora / Apolo [...] / alta rüina voz debe canora*) se esconde otra alusión mitológica al trágico final del mito de Faetón, de ahí su mención al ‘joven fulminado’. En esta estrofa, cabe destacar la aparición de Apolo (dios de la música y la poesía) transformado en cisne y sustituyendo la figura de Cigno, hermanastro de Faetón, quien también se metamorfoseó en cisne llorando la muerte de aquel, al que amaba profundamente. De Cigno procede el nombre del cisne, ave que está siempre en el agua porque odiaría el fuego a raíz, precisamente, de la historia de Faetón, quien murió abrasado y abrasando. La caída de Faetón en el Po tuvo, pues dos consecuencias trágicas derivadas en metamorfosis, pues afectó a sus hermanas, las Helíades (transformadas en álamos) y a su hermanastro y mejor amigo Cigno (transformado en cisne que canta la tragedia con su “voz canora”).

En el último verso del soneto el poeta incluye una doble perífrasis mitológica en *Mercurio del Júpiter de España*: la primera hace referencia al conde de Villamediana, que ostentaba, como ya señalamos, el título de Correo Mayor del reino identificándolo con Mercurio, dios mensajero del dios Júpiter; la segunda alusión es a Felipe III, rey de España, identificándolo con el propio Júpiter, dios de todos los dioses. Asimismo, podría darse incluso una tercera alusión en el verso

13 de este mismo terceto, en *tu métrico instrumento*, que se corresponde con la lira, cuyo creador fue Mercurio, quien se la regaló a su hermano Apolo.

172

1620

#### EN LA MUERTE DE UN CABALLERO MOZO

Ave real<sup>56</sup> de plumas tan desnuda,  
que aun de carne voló jamás vestida,  
cuya garra, no en miembros dividida,  
inexorable es guadaña aguda,

5                      lisonjera a los cielos o sañuda  
contra los elementos de una vida  
florida en años, en beldad florida,  
cuál menos piedad árbitra lo duda,

10                      no a deidad fabulosa hoy arrebatada  
garzón que en vez del venatorio acero  
cristal ministre<sup>57</sup> impuro, sino alado

                         espíritu que en cítara de plata  
al Júpiter dirige verdadero  
un dulce y otro cántico sagrado.

En el soneto la voz poética de Góngora equipara la muerte del mozo caballero al rapto de Ganimedes por el águila de Júpiter.

---

<sup>56</sup> Se refiere aquí a la muerte.

<sup>57</sup> Con significado de ‘sirva’, ‘administre’ o ‘escancie’. Hace referencia la labor de Ganimedes como copero de Júpiter.

En el primer terceto se alude a Ganimedes, de nuevo presentado como un “garzón”, al igual que en el soneto 24 y en los primeros versos de la *Soledad primera*: el príncipe troyano, muy atractivo por su belleza y juventud, que fue raptado por el águila de Júpiter, o por Júpiter metamorfoseado en águila, para ser suministrador del néctar de este, como dice en los versos 9,10 y 11 del primer terceto: *no a deidad fabulosa* [Júpiter] *hoy arrebatada / garzón* [Ganimedes] *que en vez del venatorio acero / cristal ministro impuro*.

180

## DEPRECACIÓN A ESCULAPIO EN LA ENFERMEDAD DE SU MAJESTAD PHILIPO CUARTO

5                      Asiste al que dos mundos, garzón bello,  
veneran rey y yo deidad adoro;  
purpureará<sup>58</sup> tus aras blanco toro  
que ignore el yugo su lozano cuello.

43

Piedras lavó ya el Ganges, hierbas Ida  
10                escondió a otros; la de tu serpiente<sup>59</sup>  
                    o más limada hoy o más lamida<sup>60</sup>,

en polvo, en jugo virtüosamente  
soliciten salud, produzgan vida:  
humano primer Fénix<sup>61</sup> siglos cuente.

La voz poética de Góngora dedica un ruego religioso a Esculapio, hijo de Apolo y, al igual que este, dios de la Medicina, para pedirle que otorgue salud al rey Felipe IV, quien padece una enfermedad, a cambio del sacrificio de un ‘blanco toro’, tal como sucedía en el soneto 32, ya analizado. La lira del mismo dios Apolo, tañida humildemente por el poeta, cobra importancia en este soneto debido a que su uso conducirá al cumplimiento del ruego que se solicita.

En el primer cuarteto se nos presenta una alusión mitológica que hace referencia al dios Apolo, padre, como se ha señalado, de Esculapio, que además de ser el dios de la curación y de la poesía lírica, se lo identificaba con el sol. De ahí que en los primeros versos la voz poética se refiera a *Los rayos que a tu padre son cabello*.

En este primer cuarteto, también se hace mención a Clío, musa de la historia y de la poesía épica a la que, siguiendo el muy antiguo tópico de invocación, se le pide que inspire estos versos en los que ruega a Esculapio. Asimismo, en este cuarteto, se nos presenta un doble paralelismo, según Matas: “la barba de Esculapio, hijo de Apolo, está formada por los mismo rayos que brillan en la cabeza del padre” (2019: p. 1429).

El poema concluye con dos tercetos en los que la voz poética de Góngora correlaciona la serpiente, el polvo de la piedra y el jugo de la hierba como las “armas” de Esculapio que pueden combatir la enfermedad del rey Felipe IV.

---

<sup>59</sup> Animal enroscado en el bastón de Esculapio, uno de los atributos que lo caracterizan.

<sup>60</sup> Se refiere a un tipo de jarabe conocido en la época como ‘lamedor’.

<sup>61</sup> Ave que muere y renace de sus cenizas a la que aquí se equipara con el joven monarca, ahora enfermo.

**DE LAS MUERTES DE DON RODRIGO CALDERÓN, DEL CONDE DE VILLAMEDIANA Y CONDE DE LEMUS**

Al tronco descansaba de una encina<sup>62</sup>  
que invidia de los bosques fue lozana,  
cuando segur<sup>63</sup> legal una mañana  
alto horror me dejó con su ruina.

5                      Laurel<sup>64</sup> que de sus ramas hizo dina  
mi lira, ruda sí, mas castellana,  
hierro luego fatal su pompa vana  
(culpa tuya, Calíope<sup>65</sup>) fulmina.

10                    En verdes hojas cano el de Minerva<sup>66</sup>  
árbol culto<sup>67</sup>, del Sol yace abrasado,  
aljófar sus cenizas de la hierba.

¡Cuánta esperanza miente a un desdichado!  
¿A qué más desengaños me reserva,  
a qué escarmientos me vincula el hado?

---

<sup>62</sup> Árbol de Júpiter que simboliza el poder y con el que se refiere a don Rodrigo Calderón.

<sup>63</sup> Como se explica en Matas (2019: p. 1508), era sinónimo en latín de ‘ejecución legal por aplicación de la pena capital’.

<sup>64</sup> Árbol de Apolo, dios de la poesía, con el que Góngora se refiere al conde de Villamediana.

<sup>65</sup> Musa de la poesía épica y la elocuencia. Según Dámaso Alonso (citado en Matas, 2019: p. 1500), podría aquí culpar a esa musa de la muerte del conde de Villamediana porque su inspiración se la ocasionó a causa de los poemas satíricos que escribía.

<sup>66</sup> Diosa de la sabiduría.

<sup>67</sup> Perífrasis mitológica al olivo, árbol que se asocia a Minerva, diosa de la sabiduría y en el poema lo relaciona con el conde de Lemos.

La voz poética de Góngora compone una magistral y soberbia composición fúnebre en la que canta y llora la muerte de personajes nobles como Rodrigo Calderón, el conde de Villamediana y el conde de Lemos, quienes habían sido sus protectores y murieron en menos de un año, lo que provocó que el poeta se deprimiera al haberse quedado así sin protección.

El primer cuarteto está dedicado a Rodrigo Calderón, marqués de Sieteiglesias, que había sido la mano derecha del valido de Felipe III, el duque de Lerma; el segundo, al conde de Villamediana, del que acabamos de ver el soneto que Góngora le dedicó por su *Fábula de Faetón*; y el primer terceto, al conde de Lemos. Existe a su vez en estas estrofas una correlación puesto que asocia a cada uno de estos personajes nobles con un árbol: al conde de Siete Iglesias, con la encina (árbol consagrado a Júpiter) por su fortaleza y su relación con el poder y la monarquía; al conde de Villamediana, con el laurel (árbol consagrado a Apolo) por su actividad poética; y al conde de Lemos, con el olivo (árbol consagrado a Minerva), porque era un noble que destacaba por su gran cultura.

En el segundo terceto, el poema concluye con el desengaño vital y desolación del poeta a causa de esas muertes. Según Matas (2019: p. 1498), es “el primer arranque de íntima y silenciosa amargura” donde el poeta expresa su dolor más sincero, lo que le inspirará para la composición de sonetos posteriores a causa de este desengaño. El poeta manifiesta su soledad y lanza una pregunta retórica en los últimos versos *¿A qué más desengaños me reserva, / a qué escarmientos me vincula el hado?*, mostrando así su desesperanza.

**193**

**1623**

**AL MARQUÉS DE VELADA, HERIDO DE UN TORO QUE MATÓ LUEGO A CUCHILLADAS**

Con razón, gloria excelsa de Velada,  
te admira Europa, y tanto, que celoso  
su robador mentido pisa el coso,  
piel este día, forma no, alterada.

5                                Buscó tu fresno<sup>68</sup>, y extinguió tu espada  
                                      en su sangre su espíritu fogoso,  
                                      si de tus venas ya lo generoso  
                                      poca arena dejó calificada.

                                      Lloró su muerte el Sol, y del segundo  
10                                lunado signo su esplendor vistiendo,  
                                      a la satisfacción<sup>69</sup> se disponía,  
  
                                      cuando el monarca deste y de aquel mundo  
                                      dejar te mandó el circo, previniendo  
                                      no acabes dos planetas en un día.

El soneto recuerda una anécdota de un festejo taurino celebrado en presencia del rey Felipe IV en el que el Marqués de Velada resultó herido por un toro. El enojo del marqués impulsó su valentía y terminó por matar a la res a cuchilladas.

En este fragmento encontramos una perífrasis mitológica en el verso 2 y 3 (*te admira Europa, y tanto, que celoso / su robador mentido pisa el coso*) que alude al Júpiter, quien metamorfoseado en un toro blanco raptó a la princesa fenicia Europa y la llevó a Creta sobre su lomo surcando el mar. En este soneto, el poeta cordobés “recicla” uno de sus más famosos versos, el segundo de la *Soledad primera* (*en que el mentido robador de Europa*), donde el participio ‘mentido’ indica la metamorfosis del padre de los dioses en el bello toro que sedujo a la citada princesa. Góngora relaciona la anécdota del marqués de Velada con este mito, y en concreto con la satisfacción y admiración que siente Europa (que aquí parece referirse tanto a la princesa fenicia como al continente al que dio nombre, tal vez porque estuvieran presentes embajadores extranjeros en el festejo) por la matanza del toro que la secuestró.

---

<sup>68</sup> Metonimia por la que se refiere a ‘lanza’ ‘o ‘rejón’.

<sup>69</sup> Aquí equivale a ‘venganza’.

En los versos 9 y 10 (y *del segundo / lunado signo*) hallamos una nueva referencia a un catasterismo mitológico, pues se refiere al ‘sol’ vestido de la constelación de Tauro, cuyas fechas establecidas para ella (es decir, cuando el sol “pasa” por dicho signo) coinciden con la celebración de los festejos taurinos; es un signo “lunado” por la forma de (media) luna que tienen sus cuernos (serían otros elementos que ponen en relación este soneto con los versos iniciales de la *Soledad primera*).

En este poema se puede observar un triángulo amoroso cuyos participantes son el marqués que mata a Júpiter, quien roba a Europa, quien admira al marqués por su actuación con su secuestrador. En este soneto, la voz poética de Góngora no solo ensalza en este soneto la festividad taurina, sino la heroicidad que se le otorga al marqués por su cometido en la plaza.

En el último terceto se hace referencia a la orden por parte del monarca Felipe IV hacia el marqués para evitar que este mate un segundo planeta: tras haber matado a uno, Júpiter bajo la forma del toro, se disponía ahora a dar muerte al Sol igualmente “disfrazado de toro” cuando entra en la constelación Tauro (probablemente se refiera a un segundo toro que saldría a ser lidiado tras el anterior; el marqués, valeroso, estaba dispuesto a matarlo también, pero, como el otro lo había herido, el monarca le ordenó que se retirara de la plaza). Se trata de una magistral miscelánea entre el plano mitológico y el real.

**201**

**1623**

**DE LA ESPERANZA**

Sople rabiosamente conjurado  
contra mi leño<sup>70</sup> el austro embravecido,  
que me ha de hallar el último gemido,  
en vez de tabla<sup>71</sup>, al áncora abrazado.

---

<sup>70</sup> Sinécdoque por ‘barco’, muy habitual en la poesía de la época y, en especial, en la de Góngora.

<sup>71</sup> Se refiere a la tabla a la que se aferran los náufragos para salvar la vida en el mar. Recuérdese que así lo hace el peregrino de las *Soledades*.

5                                   ¿Qué mucho si, del mármol<sup>72</sup> desatado,  
deidad no ingrata la Esperanza ha sido  
en templo que, de velas hoy vestido,  
se venera de mástiles besado?

10                                   Los dos lucientes ya del cisne pollos,  
de Leda hijos, adoptó: mi entena  
lo testifique dellos ilustrada.

                                      ¿Qué fuera del cuitado, que entre escollos,  
que entre montes, que cela el mar, de arena,  
derrotado seis lustros ha que nada?

El poeta se presenta a sí mismo como un ‘barco dentro de un mar’ y expone los peligros a los que se ve expuesto en el mar. La voz poética de Góngora a través de una metáfora náutica compara la situación de la nave con la suya propia, puesto que los peligros a los que se enfrenta en el mar son los mismos a los que ha de someterse él durante su vida en la corte.

En el primer terceto, se observa una alusión mitológica: *Los dos lucientes ya del cisne pollos, / de Leda hijos*. Se refiere en origen al mito en el que Zeus se transformó en cisne para unirse a Leda. En concreto, alude a los hijos de Leda y Zeus, que son los mellizos Cástor y Pólux, los Dióscuros, quienes se catasterizaron en la constelación de Géminis, como ya vimos en el soneto 1.

Existe una relación tradicional entre los Dióscuros Cástor y Pólux y la navegación: la esperanza, pues se relacionaba a estas dos divinidades con ciertas reverberaciones luminosas que aparecían en los mástiles de los barcos cuando la tempestad estaba a punto de remitir. Es, de nuevo, una comparación entre el plano real (en este caso, la propia vida del poeta) y el mitológico.

La composición es un canto de esperanza que la voz poética gongorina entona de manera alegórica tratando de equiparar los peligros que le acechan durante su vida en la corte con los

---

<sup>72</sup> Probablemente sea metáfora por el mar. Fue muy usada ya por los autores clásicos.

peligros del mar y cómo consigue superarlos gracias a la esperanza, pero ayudada esta también por la propia prudencia.



#### 4. CONCLUSIONES

El precedente análisis de varios sonetos de Luis de Góngora, desde el punto de vista del recurso a la mitología grecolatina, nos ha proporcionado algunas claves para descifrar la personalidad y el estilo del poeta. Algunas de esas composiciones inician la carrera de Góngora como literato y serán una muestra de creatividad y de ensayo para sus grandes obras como el *Polifemo*, las *Soledades*, el *Panegírico al duque de Lerma* o la *Fábula de Píramo y Tisbe*.

Estos sonetos son una especie de “taller” de experimentación donde Góngora exprime todos sus conocimientos y habilidades poéticas. A raíz de ellos, consigue crear y perfeccionar su estilo de camino hacia las citadas grandes obras que escribirá posteriormente, durante el ciclo de mayor auge literario en cuanto a calidad y cantidad.

Por otro lado, debe destacarse que Góngora continuó escribiendo sonetos a lo largo de toda su vida, desde su juventud hasta su vejez, posiblemente porque es una composición corta, de carácter culto, que le permitía desarrollar una cuestión que quería expresar en pocas palabras y versos, pero con la suficiente profundidad como para conferirle el suficiente calado; por ello en muchos casos se convierten en ejemplos magistrales del conceptismo que dominaba la literatura en aquella época.

Además, estos sonetos no han sido estudiados hasta ahora con tanta profundidad como lo han sido las obras más importantes de Góngora, en concreto, las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*, por lo que considero necesario que se lleven a cabo estudios más pormenorizados de estas obras, porque nos muestran reducidas “cápsulas” del ingenio y la maestría alcanzados por uno de los poetas más importantes de todos los tiempos.

Es de gran relevancia destacar que en estas pequeñas composiciones Góngora, generalmente, crea una historia principal con personajes reales remitiendo a una historia mitológica para contarla. Por tanto, puede decirse que el poeta encierra y oculta dentro del soneto una segunda trama que guarda una relación de semejanza con la primera, dando así gran protagonismo a la historia eludida bajo el mito y dejando a la real en un segundo plano.

Asimismo, en estos ensayos gongorinos puede encontrarse incluso una tercera trama que finalmente se unirá a las otras dos del soneto debido a que siempre tienen al menos un vínculo común entre ellas.

Estas pequeñas narraciones poéticas de Góngora son como un acertijo compuesto de mitología y realidad donde predomina un mensaje encriptado que el lector va a tener que descifrar a partir de sus conocimientos no solo de la mitología, sino también del propio estilo y usos poéticos gongorinos con el fin de poner en relación las dos o tres historias paralelas y decodificar cada una de las partes del texto, así como el enigma oculto que el autor ha querido transmitirnos de una manera indirecta.

En cuanto al lenguaje poético que utiliza Góngora en sus breves composiciones, como los cultismos, expresiones, perífrasis, metáforas o alusiones, son técnicas retóricas a las que recurre el poeta con la particularidad de utilizar, en muchos casos, esos métodos en una misma estrofa e incluso en un mismo verso de manera acumulativa, intensificando los procedimientos de alusión y elusión. Esto nos lleva concluir que el poeta jugaba constantemente a variar unos determinados tipos de fórmulas constructivas que situaba en las mismas estrofas y versos de sus sonetos, muchos de los cuales coinciden en su construcción y disposición sintácticas.

La sintaxis de estos poemas de Góngora responde en muchos casos a un orden marcado (sujeto-objeto-verbo) a imitación de la sintaxis latina, puesto que el verbo suele estar colocado al final de la construcción sintáctica, aunque también puede aparecer el verbo principal en el primer terceto. Todo esto obliga al lector a realizar una reorganización de la sintaxis con el fin de comprender lo que el autor nos quiere transmitir en los sonetos.

Esta “reorganización” y “traducción” es necesaria para casi todos los poemas de Góngora, puesto que la forma de escribir del genio cordobés hace que a primera vista sea muy difícil descubrir de qué está hablando. Por otra parte, el uso de palabras cultas, y desusadas en el lenguaje coloquial actual, hace necesario el uso de un diccionario para poder conocer con claridad que se está queriendo expresar.

Asimismo, las alusiones mitológicas, que hemos analizado en profundidad, también hacen que sea necesario buscar en un diccionario mitológico los dioses o personajes legendarios que aparecen en los poemas, porque, si no se conoce y comprende el mito, resulta imposible entender el contenido del soneto y, sobre todo, apurar todas sus implicaciones y sentidos, que son muchos y variados.

Del mismo modo sucede con algunos conectores oracionales, ya sean coordinantes o subordinantes, debido a que el significado que presentan en los sonetos no coincide con el

actual significado castellano, sino que se corresponde con el que tenían esas construcciones en la lengua latina.

En el estudio de estas breves composiciones, cabe destacar la brillante capacidad poética, retórica y literaria que Góngora muestra en cada uno de sus sonetos.

Del análisis de Góngora además se puede extraer una conclusión básica, pero de gran importancia y definitiva de lo que este poeta ha supuesto: nadie pudo escribir poesía como lo hizo Luis de Góngora. Todas las figuras literarias que era capaz de condensar en un solo verso o estrofa, su amplísimo conocimiento de la mitología y de la tradición literaria anterior (que reescribía constantemente), su pulcritud y precisión técnicas, y, en definitiva, lo excelso de su obra, hacen del cordobés uno de los poetas más grandes de todos los tiempos.



## 5. BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.

CARREIRA, Antonio, “La especificidad del lenguaje gongorino”, *Bulletin Hispanique* 112.1 (2010), pp. 89-112.

GÓNGORA, Luis de, *Soledades* (ed. Robert Jammes), Madrid, Castalia, 1994.

—*Sonetos* (ed. Juan Matas Caballero), Madrid, Cátedra, 2019.

JAMMES, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* (trad. esp. Manuel Moya), Madrid, Castalia, 1987.

MICÓ, José María, *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 2015.

ROMOJARO, Rosa, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Thema, 1991.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1951.