



Arte Nuevo
ISSN: 2297-2692
cipriano.lopez@unine.ch
Université de Neuchâtel
Suiza

MATAS CABALLERO, Juan
BURLA Y MITO EN LOS SONETOS DE GÓNGORA
Arte Nuevo, vol. 8, núm. 0, 2021, Febrero-Marzo, pp. 362-389
Université de Neuchâtel
Suiza

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672472574013>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



BURLA Y MITO EN LOS SONETOS DE GÓNGORA

Juan MATAS CABALLERO
Universidad de León (España)
juan.matas.caballero@unileon.es

Recibido: 11 de diciembre de 2020

Aceptado: 19 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8M2021>

RESUMEN:

Góngora ha ofrecido en algunos de sus sonetos un tratamiento burlesco de la mitología que le ha permitido mostrar su perspectiva sobre sus propias preocupaciones o anécdotas vitales, como el amor («Muerto me lloró el Tormes en su orilla»), la muerte («Ícaro de bayeta, si de pino» y «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá?») o la batalla poética («Pisó las calles de Madrid el fiero» y «Es el Orfeo del señor don Juan»), un enfoque que ha sido posible porque el poeta ha bajado del Olimpo a sus dioses y héroes, que en ese proceso de transgresión jocosa han habitado el terreno de los humanos y, de forma más concreta, el ámbito más o menos personal, autobiográfico, del poeta. Góngora ha proyectado en estos sonetos su concepción artística de lo burlesco, que, en feliz sintonía con sus célebres epilios paródicos, ha alcanzado su cima estética.

PALABRAS CLAVE:

Luis de Góngora; sonetos; burla; mitología.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures humaines

MOCKERY AND MYTH IN GÓNGORA'S SONNETS

ABSTRACT:

In some of his sonnets, Luis de Góngora adopted a tongue-in-cheek attitude towards mythology, and attitude that allowed him to express his own interests or even biographical memories, be they on love («Muerto me lloró el Tormes en su orilla»), death («Ícaro de bayeta, si de pino» and «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá?»), or literary wars («Pisó las calles de Madrid el fiero» and «Es el Orfeo del señor don Juan»). This new optics was possible because, through mocking transgression, the poet makes his gods and heroes descend from Olympus, and therefore they inhabit in human terrain, and, more concretely, in the more or less personal and biographical sphere of the poet. In the sonnets in question, Góngora projected his artistic ideas on burlesque poetry, obtaining results which, in happy consonance with his parodic epyllia, have reached the highest peaks of aesthetic value.

KEYWORDS:

Luis de Góngora; Sonnets; Mockery; Mythology.



La poesía del Siglo de Oro tenía un marcado carácter circunstancial. Podría decirse que los poetas cumplían una función social y participaban con sus versos en infinidad de acontecimientos públicos, nacimientos, cumpleaños, bodas, muertes... de reyes, príncipes e infantas y de cualquier prócer de rancio o ilustre abolengo, justas poéticas por la beatificación y canonización de santos, academias literarias y no faltaron otros acontecimientos más o menos rimbombantes o fútiles, como cárceles, inauguraciones, traslados de imágenes, etc., que también requerían del concurso de los poetas¹.

Luis de Góngora no ha ofrecido entre sus sonetos ningún ejemplo de parodia o burla mitológica cuyo interés se concretara exclusivamente en la anécdota mítica, una modalidad que pareció limitarse solo a sus conocidos cuatro romances dedicados a parodiar las fábulas de Hero y Leandro y Píramo y Tisbe, en los que Góngora cifró las claves estéticas de un género que sería seguido por los poetas de su tiempo, algunos de los cuales, como Quevedo, sí vertieron dicha burla o parodia mitológica en el cauce del soneto². No obstante, el poeta cordobés compuso sonetos en los que aparecen algunos dioses o héroes mitológicos presentados de forma burlesca, poemas que tienen un marcado carácter circunstancial, y también autobiográfico, pues fueron escritos con motivo de alguna ocasión concreta que provocaría la reacción del poeta, que se expresó en tono burlesco —y satírico— con el fin de reírse —y a veces también criticar— de las anécdotas personales e históricas que suscitaron la inspiración de los poemas.

En estas páginas se pretende prestar atención a algunos de estos sonetos con la intención de observar, al margen de otras posibilidades, de qué forma se enfrentaba nuestro poeta a temas tan trascendentes como el amor y la muerte o la batalla literaria desde una perspectiva burlesca, a menudo aderezada con pullas satíricas, que le permitían distanciarse de la afectación personal y asumir dichas empresas tal vez como una guerra poética consigo mismo, cuyo reto principal quizás no sería otro que el de reírse de semejantes trances y convertirlos en una oportunidad para lograr la perfección artística en el poema burlesco.

¹ Sobre la poesía circunstancial del Siglo de Oro véase Carreira (2002).

² Pueden recordarse, por ejemplo, sus sonetos dedicados a Apolo y Dafne, «Bermejazo platero de las cumbres» y «Tras vos, un alquimista va corriendo» o su burlesca «Imitación de Virgilio en lo que Dido dijo a Eneas queriendo dejarla» (Arellano, 1984: 403-407 y 437-438).

Dado el carácter circunstancial o autobiográfico que ocasiona la creación de estos sonetos, puede comprenderse que la mitología no fuera el objetivo principal sino más bien un instrumento idóneo para llevar a cabo el perseguido fin jocoso de los implícitos destinatarios poéticos, de forma que la visión humorística de los dioses o héroes del Olimpo implicaría su actualización y contribuiría especialmente a proporcionar carácter estético a la poesía circunstancial de tono burlesco. Además, la mayoría de estos sonetos se corresponde con un periodo en el que Góngora no solo ha demostrado ya sobradamente su extraordinaria calidad literaria sino que ha alcanzado su genuina y personal voz poética, de modo que no hay un tratamiento simple de los mitos, sino que sus alusiones y perífrasis mitológicas evidencian, más allá de su destreza poética, su perfecta y particular asimilación del mundo mitológico y su óptima adaptación a sus circunstancias y necesidades expresivas.

Así pues, veamos unos ejemplos de los pocos sonetos de Góngora que ofrecen un tratamiento burlesco de los héroes y dioses de la Antigüedad para intentar conocer, por un lado, las circunstancias históricas y personales que los motivaron y los procedimientos o mecanismos retóricos empleados por el poeta para lograr su visión burlesca de los mitos y su valor estético.

EL AMOR

El 28 de junio de 1593 Luis de Góngora viajó a Salamanca para dar obediencia, en nombre del cabildo cordobés, al obispo de Salamanca Jerónimo Manrique y Aguayo, obispo electo de Córdoba que estaba administrando su oficio en la ciudad castellana. En ese viaje Góngora cayó gravemente enfermo y tuvo que alargar su estancia, mucho más tiempo de los 26 días previstos³, hasta el 26 de noviembre. De alguna forma y de distinto modo, los sonetos «Descaminado, enfermo, peregrino», «Muerto me lloró el Tormes en su orilla» y «Huésped, sacro señor, no: peregrino» recrean la enfermedad física y amorosa padecida y el agradecimiento por el hospedaje, sin necesidad de vernos obligados a creer a pies juntillas la anécdota contada como si se tratara de un verdadero episodio de la vida de Luis de Góngora, como creyó Salcedo Coronel⁴.

³ La enfermedad debió de ser tan grave que el 1 de agosto Góngora dio poder al obispo para que pudiera hacer «ante escribano público mi testamento y última voluntad». Dicho poder fue hallado por Espinosa Maeso (1962: 86-87).

⁴ En efecto, así lo llegó a creer Salcedo Coronel (*Segundo*, pág. 681): «Habiendo convallecido Don Luis de una grave enfermedad, que tuvo en Salamanca, en que estuvo tres días sin sentido, se enamoró de cierta dama,

El humor y la parodia del autobiografismo sentimental del segundo soneto ofrecen —como sugirió Micó (1990: 36)— una buena coartada para su consideración exclusiva como ficción literaria. Góngora hilvanó algunos detalles de su malogrado viaje salmantino con el tono jocoso con que recrea el tópico símbolo del petrarquismo español del amante enfermo y casi muerto que desea revivir y que queda asemejado al personaje protagonista de la anónima novela. En este soneto el poeta, «redivivo y siervo del ciego Amor» (Micó, 1990: 35), se compara con dos Lázaros, el bíblico y el protagonista de la novelita anónima, el *Lazarillo de Tormes*:

1594

A UNA ENFERMEDAD MUY GRAVE QUE TUVO EN SALAMANCA DON LUIS, DE QUE LE TUVIERON TRES DÍAS POR MUERTO, Y SANÓ

Muerto me lloró el Tormes en su orilla,
en un parasimal sueño profundo,
en cuanto don Apolo el rubicundo
tres veces sus caballos desensilla.

Fue mi resurrección la maravilla 5
que de Lázaro fue la vuelta al mundo,
de suerte que ya soy otro segundo
Lazarillo de Tormes en Castilla.

Entré a servir a un ciego que me envía 10
sin alma vivo, y en un dulce fuego
que ceniza hará la vida mía.

¡Oh qué dichoso que sería yo luego,
si a Lazarillo lo imitase un día
en la venganza que tomó del ciego!⁵

En el primer cuarteto el poeta refiere la anécdota real de su enfermedad pasada en Salamanca, aludida a través de la sinécdoque por la mención del río Tormes, que lo tuvo en un «sueño profundo» durante tres días. El poeta concreta el tiempo gracias a la alusión a Apolo, pero de forma sutil transgrede la imagen tópica que

y queriendo partirse para Andalucía escribió este Soneto, en que graciosamente describe su enfermedad y el nuevo accidente de sus amores».

⁵ Los sonetos que se transcriben en el trabajo proceden de la edición que Matas (2019) ha preparado de los *Sonetos* de Luis de Góngora; en este caso (2019: 586).

desde la tradición clásica se ha presentado de los amaneceres mitológicos, pues ahora «el rubicundo» Apolo —dios rebajado burlescamente a «don»— «tres veces» «desensilla» sus «caballos»⁶.

El poeta identifica la superación de su grave enfermedad con la resurrección de Lázaro (San Juan, II, 1), y ahora resucitado, aprovechando el lugar donde padece su enfermedad, se identifica con otro Lázaro, el de Tormes, y con su primer servicio, pues también el poeta entró «a servir a un ciego», refiriéndose a Cupido, no menos cruel que el amo del niño. Precisamente, esta perífrasis mitológica permite al lector interpretar la anécdota que cuenta el poeta como un episodio, real o literario, de corte amoroso; a ello contribuye también el empleo de los oxímoros que frecuentemente designan el dolorido sufrimiento que produce el amor: «sin alma vivo» o el «dulce fuego» que consumirá la vida del poeta.

Continuando con la concatenación de símiles, el soneto se cierra con una exclamación en la que el poeta expresa su deseo de vengarse del ciego, es decir, de Cupido, del mismo modo que el Lazarillo se vengó del suyo, en clara alusión al tatarazo que el ciego se dio contra un poste al saltar un arroyo siguiendo las espurias indicaciones del muchacho. Góngora nos ofrece una imagen del poeta enamorado que coincide plenamente con la visión del amor que ha mostrado siempre concebido como una servidumbre y esclavitud de la que tiene que liberarse, como había dicho unos años antes, en 1580, en su letrilla «Déjame en paz, amor tirano»⁷.

LA MUERTE

La reina Margarita murió en El Escorial el lunes 3 de octubre de 1611 al dar a luz al octavo hijo de Felipe III, el infante don Alonso, llamado el Caro precisamente porque le costó la vida a su madre, un bebé que, por otra parte, ni siquiera llegó a cumplir un año de vida. Las honras fúnebres se celebraron en las dos orillas del Atlántico y muchos poetas del Parnaso (B. Leonardo de Argensola, Alonso de

⁶ De esta forma el poeta se refiere a la noche, que es cuando Apolo desensilla sus caballos, como aclaró Salcedo Coronel (*Segundo tomo*, pág. 681): «Fingieron los poetas que el sol cuando llega al occidente hace que las horas que son ministros suyos quiten los caballos de su carro, y que al comenzar su viaje los pongan». Una expresión similar la veremos en boca de don Quijote, quien creía que su «primera salida tan de mañana» sería contada «de esta manera»: «Apenas había el rubicundo Apolo» (Rico, 2004: I, 50). El epígrafe del soneto, que procede de varios testimonios que lo recogen, ratifica algunos de los pormenores de la enfermedad, el lugar y el tiempo sucedido: «A una enfermedad muy grave que tuvo en Salamanca don Luis, de que le tuvieron tres días por muerto, y sanó».

⁷ Véase las atinadísimas palabras que Micó (1990: 35-38) dedica al soneto.

Ledesma, Villamediana, Jáuregui, López de Zárate, Soto de Rojas, Martín de la Plaza, Vaca de Alfaro, Antonio de las Infantas, Antonio de Paredes, Pedro de Cárdenas, Saavedra Fajardo, etc.) invocaron a las musas para cantar tan fatídico suceso, como hizo Luis de Góngora, quien no solo se sumó a esa larga nómina de poetas que rindieron su tributo poético en honor de la fallecida reina, sino que además lo hizo de una forma prolífica, pues escribió seis poesías: tres sonetos («A la que España toda humilde estrado», «No de fino diamante, o rubí ardiente» y «Máquina funeral, que de esta vida»), una octava («En esta que admiráis, de piedras graves») y dos décimas («Ociosa toda virtud» y «La perla que esplendor fue»), que debieron de ser compuestas en el último trimestre de 1611, con una diferencia de tiempo que pudo oscilar entre varias semanas o meses entre unos y otros⁸.

Pero la contribución de Góngora a las honras de la malograda reina no se limitó a esas seis composiciones escritas *en seso*. A pesar de tratarse de un fatídico acontecimiento que llenó de luto todas las provincias del reino, don Luis no pudo resistirse a la tentación de invocar a la musa para que inspirase su pluma en corte satírico burlesco al contemplar o imaginar los túmulos que para celebrar los funerales de la reina Margarita erigieron las ciudades de Baeza y Jaén en el soneto «Oh bien haya Jaén, que en lienzo prieto» y la de Écija en este otro (Matas, 2019: 1065):

1611

AL TÚMULO DE ÉCIJA, EN LAS HONRAS DE LA SEÑORA REINA DOÑA MARGARITA

Ícaro de bayeta, si de pino
cíclope no, tamaño como el rollo,
¿volar quieres con alas a lo pollo,
estando en cuatro pies a lo pollino?

¿Que Dédalo te induce peregrino
a coronar de nubes el meollo,
si las ondas que el Betis de su escollo
desata ha de infamar tu desatino?

5

⁸ Sobre estas composiciones fúnebres puede verse, entre otros, los siguientes trabajos: *Relación...* (1612), Calcraft (1980: 86-88), Marras (1984: 43, 56-57, 64, 67-68, 82-83, 102-106, 122-125, 173), Jammes (1987: 195, 211; 2011: 23-27), Poggi (1997: 338-343; 2009: 135-138), Paz (2011: 60), Carreira (2011: 49-53; 2015: 345-346), Matas (2019: 1039-1061).

No des más cera al sol, que es bobería,
 funeral avestruz, máquina alada, 10
 ni alimentos gacetas en Europa.

Aguarda a la Ciudad, que a mediodía,
 si mase Duelo no en capiroxada,
 la servirá mase Bochorno en sopa.

Apenas se tienen noticias del túmulo que erigió la ciudad de Écija para la ocasión (Artigas, 1925: 123-144), pero al poeta le debió de parecer tan grotesco como para escribir el poema en el que se dirige al catafalco burlándose de los materiales con los que ha sido construido y lo identifica mediante una de sus características fórmulas estilísticas (*A, si B no*) con *Ícaro, de bayeta*, si no con un *cíclope de pino*. Con esta alusión mitológica el poeta asocia la peculiar construcción que edificaron en Écija, que debió de ser una arquitectura con alas y cubierta con bayeta negra⁹. Los dos materiales, *bayeta* y *pino*, con los que construyeron el catafalco no eran sino una tela rústica y una madera de poco valor.

A don Luis también le debió de llamar la atención el gran tamaño del túmulo, cuya elevación hacia el cielo le recordaría al atrevido Ícaro o a un cíclope gigante, al parecer tan grande como el *rollo* de Écija, que ya Covarrubias identificaba como emblema de la ciudad, que «es celebrada por el rollo u horca de piedra entre gente pícara», y el astigitano Luis Vélez de Guevara lo citaba en varias de sus obras¹⁰. Esta alusión al singular monumento de la ciudad andaluza permitió asociar el soneto a Écija, como recoge el epígrafe del manuscrito Chacón, que es el único que lo especifica correctamente¹¹.

⁹ *Bayeta*, «especie de paño flojo y de poco peso, del cual usamos en Castilla para aforros y para luto» (*Cov.*, s. v.); y, según *Autoridades*, es «aquel adorno que se pone a los difuntos en el féretro de bayeta negra sobre el ataúd, y en el suelo, que, aunque muchas veces es de paño, comúnmente se llaman bayetas» (s. v.).

¹⁰ Como en *El diablo cojuelo*: «—¿Qué colona tan grande es ésta? —le preguntó don Cleofás. —El celebrado rollo del mundo —le respondió el Cojuelo. —Luego ¿esta ciudad es Écija? —le repitió don Cleofás»; Rodríguez Marín (1918: 152), en su edición de *El diablo cojuelo*, había anotado: «Se elevaba cerca de la margen derecha del Genil a la salida del puente, en dirección a Córdoba. Consistía en una gran columna de granito azul y negro, como de cinco a seis varas de altura, y de unas tres cuartas de diámetro. En su parte superior tenía una losa de piedra tosca... y sobre esta losa se veía un león sentado sobre sus patas traseras, que con las garras... sujetaba el escudo de Écija». También lo menciona en su obra dramática *El diablo está en Cantillana*, donde dice Rodrigo: «Conjuró sé con que puedo / arrojar esta fantasma / al rollo de Écija. Miren / adónde quieren que vaya»; y responde Carrasca: «Mira, el rollo, sacristán, / no la ha menester», vv. 1727-1732 (Manson y Peale, 2015: 152). Sobre el rollo de Écija puede verse García León y Martín Ojeda (2004).

¹¹ La mención del *Betis* hizo que algunos testimonios creyeran que se refería a los túmulos de Córdoba o de Sevilla, y así lo reflejaban sus epígrafes; en *Vicuña* (Góngora, *Obras en verso*, fol. 21r) y *Hoces* (Góngora, *Todas*

La forma del monumento funerario también fue objeto de la burla de don Luis, una construcción alargada que el poeta llama de manera metafórica «funeral avestruz, máquina alada» (v. 10), riéndose de la desproporción del cuerpo de la construcción respecto de sus alas. En este sentido es como un ave de corral, «a lo pollo» (de gallina), pero después permanece a cuatro pies, de modo que su ridícula apariencia es comparada, gracias a la derivación, con un asno, «a lo pollino». Ciertamente, la escultura efímera debía de resultar tan desproporcionada entre sus elementos que el poeta le pregunta retórica y burlescamente si el raro Ícaro pretende volar como si fuera un pollo, cuando está a cuatro pies como un pollino (vv. 3-4).

En el segundo cuarteto el poeta continúa dirigiéndose al túmulo, identificado con Ícaro, para preguntarle, una vez más de forma retórica, qué peregrino Dédalo lo anima a subir hasta el meollo de nubes (originadas por el excesivo humo que han formado los cirios)¹² si acabará infamado en las aguas del Betis. El poeta cuenta de nuevo con la competencia del lector, que conoce sobradamente la anécdota mítica de Ícaro, y aplica el resultado de su fracasada aventura al del túmulo astigitano. *Dédalo* era el padre de Ícaro y lo *indujo* a volar, después de hacerle unas alas de plumas y cera, con el fin de huir de Creta, donde estaban retenidos por el rey Minos, pero Ícaro, desobedeciendo los consejos de su padre, se acercó tanto al sol que se derritieron sus alas y se precipitó al mar, que desde entonces fue denominado mar Icario (Ovidio, *Tristia*, I, 1, 90: «*Icarus Icaris nomina fecit aquis*»). De forma muy diferente, el que habría de verse *infamado* por el Ícaro de Écija sería el Guadalquivir (a cuyas aguas confluye su afluente el Genil), adonde se precipitaría el bodrio funeral.

En los tercetos el poeta cambia de tono y en vez de preguntar retóricamente al catafalco icárico, ahora metafórica e hiperbólicamente transformado en «funeral avestruz, máquina alada», de forma apostrófica le ordena que no quemé más cera

las obras, fol. 135v) y también de forma parecida en otros manuscritos se lee: «Al Túmulo que la ciudad de Córdoba hizo a las honras de la Reyna nuestra señora doña Margarita de Austria». Hasta el censor de don Luis, el padre Pineda, tan presto en censurar el soneto, había creído que se dirigía contra la patria chica del poeta: «Dize mal de Córdoua» (Alonso, 1963: 32). Incluso así lo creyó el erudito comentarista Salcedo Coronel (*Segundo tomo*, pág. 715): «El asunto es el mismo del pasado en que no perdona Don Luis a Córdoba, patria suya, de quien burla en igual prevención». Sin embargo, realmente se refiere al túmulo erigido en Écija, ciudad por la que pasa el río Genil, que es un afluente del Guadalquivir, adonde al fin y al cabo terminaría de llegar el horroroso engendro escultórico.

¹² Como ha observado Carreira (2009: 349), de las burlas de Góngora, podría deducirse que «el catafalco de Écija tenía alas y estaba rodeado de nubes».

inútilmente, «que es bobería» con tanta luz solar¹³. Para el poeta, sería mejor que continuara el derroche de cera de ese «funeral avestruz» para no seguir siendo escarnio de las *gacetas* europeas¹⁴.

Con el mismo tono imperativo, como si fuera admonitorio, que adquiere en ese contexto ridículo un matiz claramente humorístico, el poeta desarrolla un concepto culinario en el último terceto. Y aconseja al personificado catafalco funeral que no siga derritiéndose y que espere a la llegada, «a medio día», de *la ciudad*, metonimia con la que se refiere a los astigitanos o a sus representantes (ayuntamiento) que asistían al funeral. Para la elaboración del concepto Góngora se sirve de la fama que tenía Écija como uno «de los más calurosos lugares de Andalucía», como había anotado Chacón al margen; ya entonces, Covarrubias atestiguaba que Écija era llamada *sarteneja*; y todavía, en la actualidad, se la conoce con el sobrenombre de «sartén de Andalucía». A la hora de la comida, «a medio día», el *duelo*, ‘el dolor’, y el *bochorno*, ‘el excesivo calor’, personificados por el poeta en *mases*, es decir, ‘maeses’ —que era el título que recibían los expertos en un oficio, que, en este caso, sería el de cocineros—, la servirían, si no en *capilotada*, en *sopa*. El *duelo* o el luto por la fallecida reina sería probablemente escenificado por los representantes de la ciudad que irían cubiertos con *capirotes* o *capuchas*, de ahí que el poeta use el término de *capilotada*, que, según Covarrubias, era «cierta manera de guisado [...] la cual se echa encima de otro guisado, que va debajo; y porque lo cubre a modo de capirote se dijo capilotada». El poeta, sirviéndose ahora de la expresión popular «venir hecho una sopa», alude a la otra metáfora culinaria, pues el excesivo calor que debería haber hecho terminaría convirtiendo a los penitentes, ataviados con sus capirotes, en *sopa*.¹⁵

Góngora no tuvo reparos en tratar de forma burlesca un tema tan difícil y espinoso como el de la muerte de la reina Margarita, si bien es cierto que el tema quedó absolutamente relegado y nada sabríamos de él si no fuera por la información

¹³ El mencionado P. Pineda añadía en la argumentación de su censura: «y más, dize, *No des más cera al sol, que es bobería*, con todo lo de los dos tercetos, es mal sonante, y parece que condena (como lo hazen hereges y moros) las luces funerales de los entierros, que dize ser superfluas en medio de la luz del día» (Alonso, 1963: 32).

¹⁴ Así se llamaba a esa forma de periodismo de la época; según *Autoridades*: «sumario o relación, que sale todas las semanas o meses, de las novedades de las provincias de Europa».

¹⁵ Realmente el concepto culinario podría referirse tanto a la ciudad (sus representantes) como al catafalco: ambos serían servidos en capilotada, unos por los capirotes que llevan, y el catafalco por esas alas a lo pollo; y ambos quedarían hechos una sopa, por el sudor provocado por el excesivo calor, el del sol y el de las velas, que también se derretirían.

que ofrecen los paratextos, en este caso los epígrafes de algunos testimonios. Lo que, por otra parte, permitía conocer a los lectores de la época la circunstancia que originó la creación del soneto, que indudablemente quedaba vinculada a tan fatídico suceso, que el poeta en cualquier caso pudo evocar a través de la burla mitológica¹⁶.

Miguel de Guzmán (1595-1619), quinto hijo de Alonso Pérez de Guzmán, VII duque de Medina Sidonia, murió entre Pastrana y Alcalá al parecer alcanzado por un rayo cuando iba a cazar. Góngora dedicó este soneto al trágico suceso (Matas, 2019: 1354):

1619
A JÚPITER

Tonante monseñor, ¿de cuándo acá
fulminas juvenetos? Yo no sé
cuánta pluma ensillaste para el que
sirviéndote la copa aun hoy está.

El garzón frigio, a quien de bello da 5
tanto la antigüedad, besara el pie
al que mucho de España esplendor fue,
y poca, mas fatal, ceniza es ya.

Ministro, no grifaño, duro sí, 10
que en Líparis Estéropes forjó,
piedra, digo, bezahar de otro Pirú,

las hojas infamó de un alhelí,
y los Acroceraunios montes no.
¡Oh Júpiter, oh tú, mil veces tú!

El fatídico episodio de don Miguel de Guzmán suscitó numerosas composiciones poéticas, lo que hizo pensar a la crítica —Millé (1972: 1154) y Jammes (1987: 211)— que se convirtió en motivo de academia literaria y que el poema debió de ser compuesto para aquella ocasión¹⁷. Sin embargo, no hay certeza absoluta al

¹⁶ Cabría recordar que el poeta había actuado de forma muy parecida en los sonetos que compuso en 1603 con motivo de la muerte de la duquesa de Lerma; véase Carreira (2002).

¹⁷ Entre los poetas que cantaron el nefasto suceso cabría mencionar a Lope de Vega («Venerable a los montes laurel fuera»), Bartolomé Leonardo de Argensola («Tu fe, oh Guzmán, obró en los cielos tanto», «Respetó el

respecto, pues —como demostró Colón (2006)— los sonetos no coinciden en los aspectos más destacados de la anécdota: los protagonistas, las circunstancias, el árbol en que se refugió, la época del suceso, ni siquiera en el nombre del fallecido.

El soneto se estructura a raíz de una alocución burlesca dirigida a Júpiter, *Tonante monseñor*, al que en un tenso apóstrofe le pregunta desde cuándo mata a jovencitos¹⁸. El poeta considera a Júpiter, con su lanzamiento de un rayo, el causante de la muerte de un joven que era más hermoso aún que Ganimedes, «el garzón frigio» (de la región de Frigia), a quien precisamente por su belleza lo llevó al Olimpo raptado por un águila (nombrado, a través de la sinécdoque, *pars pro toto*, «pluma») para que le sirviera como copero («el que / sirviéndote la copa aún hoy está»). La belleza de don Miguel de Guzmán es subrayada hiperbólicamente, pues incluso el bellísimo Ganimedes («a quien de bello da / tanto la antigüedad») rendiría vasallaje («le besara el pie») al joven «que mucho de España esplendor fue». El poeta no se explica cómo un joven tan hermoso pudo ser víctima de un rayo, de ahí que se lo reproche a Júpiter de forma irónica y despectiva.

El tono burlesco del soneto se intensifica sobre todo en el primer cuarteto y en los tercetos, gracias a «las eruditas alusiones» y al tono admonitorio con que el poeta, en el último verso, «reconviene burlonamente» a Júpiter por haber matado al hermoso joven. El uso del pronombre de segunda persona «tú» en esta época era una forma despectiva de dirigirse a alguien, salvo cuando éste fuera de clase social baja. Esa manera de interpelación a Júpiter no es sino un modo de reprensión y rebajamiento de su dignidad, de ironía y burla del poeta de Júpiter. A este fin contribuye sobremanera el uso de la rima aguda, cuyo efecto jocoso está enfatizado por

rayo tus virtudes tanto»), López de Zárate («A la mano de Júpiter envían», «No es sacrilego el rayo que derriba», «Teme el fuego abreviar últimos plazos»), Sebastián Francisco de Medrano («Manda la gran deidad que un bueno muera»), Paravicino dedicó al asunto dos sonetos que fueron atribuidos a Góngora («Ten, no pises ni pases sin cuidado» y «Yace aquí un cisne en flores que batiendo»). Sobre algunos de estos poemas puede verse McGrady (1989), Gianna Carla Marras (1984: 100-102, 157-159) y Colón (2006).

¹⁸ *Tonante* es uno de los sobrenombres que recibía Júpiter por su facultad de arrojar, fulminar con rayos, como aparecía, por ejemplo, en los *Carmina* (III, V, 1-2) de Horacio («*Caelo tonantem credidimus Iovem / regnare*). Y «monseñor» es una de las formas de tratamiento italiano a las dignidades de la Iglesia. La combinación de los dos términos en un mismo sintagma para dirigirse a Júpiter tiene un evidente tono irónico y burlesco, que marcará todo el soneto. El poeta reprocha a Júpiter que se dedique a matar 'jovenetos', usando un italianismo (*giovinettos*) y quizás también un neologismo formado a partir de *Iove*, 'Júpiter', de modo que *iovenetos*, sería como sus propios 'hijos jóvenes'. Así, la pregunta retórica y el apóstrofe resultan burlescos al sugerir la acción ridícula de Júpiter de dedicarse ahora a matar a jóvenes inocentes.

las rimas agudas que curiosamente conforman las cinco vocales, que están ordenadas para potenciar su efecto ridículo, *á é í ó ú*; y el ritmo yámbico de la mayoría, nueve, de los endecasílabos¹⁹.

Algo enigmático resulta el motivo por el que Góngora pudo tratar de forma burlesca la triste muerte del joven hijo del duque de Medina Sidonia. No parece cierta la maldad de Lope al sugerir que se debía a la enemistad de don Luis con el suegro del joven fallecido, don Tello de Guzmán²⁰. Y tampoco parece tener visos de realidad que la burla del poeta se sustente —como ha sostenido McGrady (1989: 410)— en la posible condición homosexual del joven fulminado: «Su énfasis sobre el parecido entre Miguel de Guzmán y Ganimedes, y su insólita mofa de Júpiter, hacen pensar que Guzmán era sodomita». De acuerdo con Ponce Cárdenas (2018: 39), las diversas asociaciones que el poeta cordobés hizo en torno a la figura de Ganimedes se vinculan «al mundo de la corte, a la prestancia juvenil de una figura noble, a la elegancia y también, ocasionalmente, al favor de los poderosos». Sin embargo, el exceso interpretativo de algunos críticos ha llevado de forma tendenciosa y anacrónica a «arrojar sobre el perfil de aquellos personajes [como ahora al garzón de Ida] la sombra de la ambigüedad sexual, insinuando el posible homo-erotismo de tales figuras». Es posible que la justificación de la composición de este soneto que combina lo funeral con lo jocoso se halle sencillamente en la necesidad de buscar una expresión original y sorprendente para recrear un asunto convertido en tema de academia y que le permitiera provocar la admiración del público²¹.

En todo caso, a pesar de tratarse de un fatídico suceso, ocurrido además a un miembro de la nobleza, lo que llamó la atención ya en su tiempo era el tono

¹⁹ Como dijo Dámaso Alonso (1998: VII, 450), el artificio en este soneto «está llevado en orden perfecto y es especialmente eficaz». El maestro del gongorismo señaló que el procedimiento fue cultivado por otros poetas áureos. Orozco Díaz (2002: 261) señaló que el procedimiento de «la rima aguda va a venir a reforzar la expresión del verso y al mismo tiempo del soneto, que con la agudeza de la vocal cerrada *u* queda resonando en su intención de llamar tú a Júpiter, que además, con segura y eficaz técnica la ha colocado antes en el mismo verso recogiendo el acento fundamental en la sílaba sexta». Por otra parte, la rima aguda era usada particularmente en la poesía satírico-burlesca e, incluso, ocasionalmente, en la poesía religiosa; véase Rico (1983).

²⁰ Lope de Vega en una carta dirigida al marqués de Celada aludía a la muerte de Miguel de Guzmán señalando a Góngora por el tono hiriente contra la víctima: «Aquí se ha sentido la muerte de don Miguel de Guzmán, por ser de enfermedad que no entienden los médicos: murió de un rayo, aunque vuelva a decir Góngora: “Huélgame en cuanto a Tello”» (González de Amezúa, 1943: IV, 262); véase Barrera (1973: 652).

²¹ Precisamente, como ha dicho Jammes (1987: 211), al ser un soneto compuesto para una academia «no puede ser considerado como la expresión espontánea del pésame de don Luis; tampoco está destinado a una ceremonia oficial de carácter religioso: tanto en un caso como en otro hubiera sido una actitud indecente, dado su carácter burlesco».

burlesco del soneto. De hecho, Salcedo Coronel, al subrayar el vituperio de don Luis contra Júpiter advertía precisamente con la mezcla de «las veras de tan grave asunto, lo burlesco de su estilo». Esta controvertida conjugación de lo serio y lo burlesco también acabó por confundir a los copistas y editores que transmitieron la poesía de Góngora, pues clasificaron el soneto de forma diferente: si *Ch, ho2* o *N* lo dejaron en el limbo indeterminado de los «varios», *K, LA* y *V* lo incluyeron entre los «satíricos», mientras que otros testimonios como *pc* o *pv* lo estimaron «burlesco», y *E, H, I, L, O, R* y *RB* lo consideraron «fúnebre»²². Ciertamente, el carácter híbrido del soneto resultaba radicalmente novedoso y rompía los códigos genéricos de su tiempo. Esta variedad clasificatoria del soneto evidenciaba que el poema no se acomodaba a los constreñidos límites de los géneros poéticos del Siglo de Oro, que solo podrían definirlo con la combinación y conjugación de los distintos criterios genéricos. El tono burlesco aplicado al tema fúnebre sería la forma en que —como recuerda Carreira (1998: 182)— para Lázaro Carreter (1976: 117) Góngora «acometió el experimento frustrado de la elegía culticómica». No podemos olvidar que el soneto fue compuesto muy poco tiempo después de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, donde demostró «que todo era posible a lo burlesco, incluso un tema trágico» (James, 1987: 176), como ahora evidencia de nuevo en este soneto. Salazar y Mardones en su comentario de la *Fábula de Píramo y Tisbe* señaló cómo el poeta cordobés había sido el primero en la creación del poema jocosero²³. Dámaso Alonso (1998: VII, 449) ratificaba la identificación de la *Fábula de Píramo y Tisbe* con el soneto, «aunque allí la mezcla cae más del lado chocarrero y aquí del grave». Como había afirmado Orozco Díaz, «sólo en Góngora se explica este gesto sorprendente de dar una solución burlesca a una circunstancia tan grave y triste como la muerte violenta de un joven». Y de acuerdo con el gongorista granadino (2002: 260), el tono jocosero con que el poeta trata de forma simultánea el asunto mitológico y el tema de la muerte representa una novedad temática en su época.

²² Con el fin de evitar una excesiva relación bibliográfica en este trabajo, puede verse Matas (2019: 99-159) para la descripción e información completa de los testimonios que se mencionan con estas siglas.

²³ Para Salazar Mardones (1636: 62v), Góngora ha sido «el primer inventor deste linaje de poesía heroicómica, mixto de jocosero y serio, cosa tan estimable en la esfera ingeniosa, que o por no haber visto este poema de Don Luis o porque la jactancia le entiende en su lengua propia hallamos gloriándose al moderno poeta toscano, que se intituló el Tassone [Alessandro Tassoni] en su prólogo de una obra deste género, que llamó la *Secchia rapita* [1622] [...], de haber sido el primer artífice desta agraciada mixtura de grave y festivo en obra complicada de heroico y burlesco».

LA GUERRA LITERARIA

Al ámbito de la guerra literaria pertenece el soneto «Pisó las calles de Madrid el fiero», que fue fechado por Antonio Chacón como obra de 1615, probablemente del otoño de ese año cuando don Luis salió en defensa de sus dos grandes poemas, las *Soledades* y el *Polifemo*, que habían sido atacados muy duramente al difundirse en la corte poco tiempo antes. Como es sabido, la batalla en torno a la *nueva poesía* se libró en forma de cartas, poesías, opúsculos, memoriales, etc. y en todos los tonos, siendo el satírico y burlesco uno de los predilectos, al menos en los primeros compases de la polémica. Tanto los detractores como los apologistas de la *nueva poesía* emplearon todos los medios a su alcance para expresar sus contrarias opiniones, y de todos los argumentos esgrimidos en la polémica fue el de la oscuridad el que hizo correr más tinta²⁴.

A juzgar al menos por los textos conservados, Góngora apenas participó en la defensa de sus dos grandes obras, una tarea que al parecer dejó en manos de sus partidarios y amigos. Este soneto es uno de los escasos testimonios en los que el propio don Luis salió a la palestra a defender su *Fábula de Polifemo y Galatea* de los ataques recibidos sobre todo desde los bandos de Lope de Vega y de Francisco de Quevedo²⁵. Según Orozco (1973: 212-213), el soneto se compuso «contra la carta o escrito que le había enviado a Córdoba el grupo capitaneado por Lope. Ese es el *memorial* a que se refiere el último verso, en el que se descarga con gran efecto explosivo el chiste. Y la crítica *turba al fin, si no pigmea*, es el grupo de Lope»²⁶. Esta hipótesis podría aceptarse si se estima que el propio Lope llegó a afirmar que las décimas «Por la estafeta he sabido», escritas en la misma fecha que el soneto, iban dirigidas contra él. En este sentido conviene recordar que Lope de Vega, a través de su heterónimo Tomé de Burguillos (2008: 389), se había referido al soneto en su «Ya, Becolín, que al español mataste»: «más estimo la burla que la temo, / que donde no se ve la oculta esfera / no ha menester camisa Polifemo» (vv. 12-14).

²⁴ Sobre la polémica en torno a Góngora puede verse el portal dirigido por Mercedes Blanco en la Sorbonne Université, <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/> [consulta: el 2 de diciembre de 2020].

²⁵ Además, Góngora compuso otros textos contra sus enemigos literarios: «Por la estafeta he sabido», «Royendo, sí, mas no tanto» (agradeciendo al conde de Saldaña su décima en defensa de sus dos magnas obras) y los sonetos «Con poca luz y menos disciplina» y «Restituye a tu mudo horror divino». Con ese mismo espíritu de la polémica Góngora dirigió contra Lope y sus secuaces los sonetos «Patos del aguachirle castellana» y «Aquí del conde Claros, dijo, y luego». Y no se olvidó de Jáuregui en su soneto «Es el *Orfeo* del señor don Juan el segundo», que se comentará más adelante.

²⁶ Orozco (1973: 210-214).

La estrategia de Góngora en el soneto es la de presentarnos su *Fábula de Polifemo*, a modo de *fictio personae*, identificada con uno de sus tres protagonistas, el que le da el título precisamente, el cíclope Polifemo, que es quien se defiende de los ataques recibidos en forma de memoriales. El poeta emplea un tono satírico y burlesco, pues de forma humorística critica y se burla al mismo tiempo de los destructores de su fábula, usando una de sus armas más características de su poesía, la escatología²⁷. Este soneto es, sin duda, un excelente ejemplo de «grosería soberbia», con palabras de Jammes (1987: 139), en el que Góngora expresa su desprecio por algunos críticos envidiosos e ignorantes (Matas, 2019: 1211):

1615

DE LOS QUE CENSURARON SU *POLIFEMO*

Pisó las calles de Madrid el fiero
monóculo galán de Galatea
y, cual suele tejer bárbara aldea
soga de gozques contra forastero,

rígido un bachiller, otro severo, 5
crítica turba al fin, si no pigmea,
su diente afila y su veneno emplea
en el disforme cíclope cabrero.

A pesar del lucero de su frente,
lo hacen obscuro, y él, en dos razones 10
que en dos truenos libró de su occidente,

«Si quieren —respondió— los pedantones
luz nueva en hemisferio diferente,
den su memorial a mis calzones».

Sin duda, el rasgo físico más característico del cíclope Polifemo es que tenía un solo ojo, de ahí que el poeta nos presente la llegada, «Pisó las calles de Madrid el

²⁷ Podemos recordar que don Luis había utilizado el chiste escatológico, ya hacia 1603, en los poemas cortesanos dedicados a Valladolid, «¿Qué lleva el señor Esgueva?», o en otros poemas como «En todo lo q'hago», «¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?». Juan de Jáuregui (2002: 3-5) se había referido en su *Antidoto* a la facilidad de don Luis para el chiste escatológico. Por otra parte, la propensión a lo escatológico es un rasgo de la sátira en el Siglo de Oro y, como señaló Jammes, nos encontramos ante un rasgo de las costumbres de la época, el público era mucho menos mirado sobre esto de lo que sería algo más tarde.

fiero», es decir, la difusión de su poema mitológico en la corte madrileña, destacando a su «monóculo galán de Galatea». Es *galán monóculo* porque tiene ‘un solo ojo’; el cultismo, que es un adjetivo, se refiere al ojo de la frente característico de los cíclopes, pero también al otro ‘ojo’, como sugiere la segunda parte del latinismo, *mono-culo*. Dos ojos que serán los protagonistas de la defensa y ataque de don Luis, como se verá en los dos tercetos del poema. El poeta describe de forma despectiva los ataques recibidos por su *Polifemo*, en una expresión que —como anotó Carreira (2009: 522)— había aparecido en la carta de Góngora al Dr. Tamayo de Vargas, 18-VI-1614: «los que impugnan ahora el santo viejo [el P. Mariana] son gozques latidores apenas». Los «gozques» eran, según Covarrubias, «unos perrillos que crían gente pobre y baja; son cortos de piernas, largos de cuerpo y de hocico, importunos a los vecinos, molestos a los galanes, odiados de los ladrones»²⁸. El poeta opone la grandeza de Polifemo con la pequeñez de esos «perrillos», con lo que subraya la debilidad de sus argumentos.

Sin mencionar ningún nombre de manera explícita, el poeta nos muestra de forma despectiva a los censores de su poema mitológico, como «crítica turba» y «pigmea» (‘enana’, ‘insignificante’, sobre todo en relación con la enormidad de Polifemo, es decir, de su fábula, lo que se traduce en la insignificancia e insustancialidad de sus críticas)²⁹. Una crítica que sobre todo censuró la oscuridad del poema: «le hacen obscuro» (v. 10). Como puede verse, el poeta emplea uno u otro plano de la personificación e identificación de los dos Polifemos (el cíclope y el poema) según le interesa, de manera que si ahora el lucero pertenece al cíclope, la oscuridad que le achacan, al poema. De ahí que Góngora, en sentido contrario, niegue tal oscuridad como se observa en el «lucero de su frente», un rasgo fundamental del cíclope que el poeta había destacado en su *Polifemo*: «este (que, de Neptuno hijo fiero, / de un ojo ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor

²⁸ El poeta había empleado el término en el soneto «Por niñear, un picarillo tierno» (1588): «que un gozque arrastre así una ejecutoria», v. 12 (Matas, 2019: 515).

²⁹ En este soneto y en el que compuso Góngora en defensa de sus *Soledades*, se puede observar —como señaló Orozco (2002: 246)— un «hondo sentimiento de menosprecio de corte» al referirse a la *crítica turba*, *si no pigmea, cual suele tejer bárbara aldea*, a los críticos. De hecho, el poeta había enviado sus poemas a Madrid cuando aún estaba apartado en su tierra tras la desengañada experiencia cortesana. Podemos observar cómo ese tono anticortesano se aprecia al presentarnos a su «Polifemo» pisando *las calles de Madrid, bárbara aldea*; de la misma forma mostrará a la *Soledad*, saliendo *en Madrid* y caminando *a Palacio*, en el poema citado anteriormente.

lucero)» (vv. 50-52); «miréme, y lucir vi un sol en mi frente» (v. 421); y ahora también en el soneto, donde identifica el sol y el ojo del cíclope que quedan sustituidos por la palabra «lucero»³⁰.

La respuesta que el poeta puso en boca de su Polifemo se cifró, en clave escatológica, «en dos razones, / que en dos truenos (‘pedos’, ‘ventosidades’) libró de su occidente (‘trasero’, y también ‘hemisferio posterior’, como el poeta había sugerido en el v. 2 [-culo] y reiterará en el v. 13)». «Si quieren luz nueva en hemisferio diferente», o sea, si pretenden claridad en el culo, «den su memorial (‘su parecer’ o ‘su juicio crítico’) a mis calzones». En la carta que se mencionó anteriormente había dicho don Luis a Tamayo de Vargas, en relación con esos *pareceres* o *memoriales* que le dedicaron sus detractores: «de tanto crítico, de tanto pedante como ha dejado la inundación gramática de este Egipto moderno».

A pesar de que el sentido escatológico resulta evidente, lo cierto es que Góngora ha evitado —como había señalado Jammes—, como suele ser habitual incluso en su poesía satírico-burlesca, el término grosero y la vulgaridad, prueba evidente de un gusto muy refinado; la realidad evocada nos es sugerida por series de juegos de palabras o por alusiones³¹. No obstante, este gusto por la vulgaridad no es particular de la parodia, sino que caracteriza lo burlesco en su conjunto y en especial lo burlesco español.

La fecha de composición del soneto *A la fábula de Orfeo que compuso don Juan de Jáuregui* podría ser 1624, año en que el poeta sevillano publicó su fábula mitológica, que es la destinataria implícita del poema de Góngora³². Con este soneto don Luis tal vez satisfizo su deseo de venganza de unos agravios que arrancaban,

³⁰ La comparación del único ojo de Polifemo con el sol había sido realizada por Virgilio (*Eneida*, III, 635-637), fue recogida por Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, 851-853) y, desde luego, tuvo algunos ecos en la literatura italiana, que Góngora debía de conocer (véase Vilanova, 1957: I, 448-453; Micó, 2001: 19-20, 88; Ponce Cárdenas, 2010: 203-205, 336-337).

³¹ De una forma similar se había expresado Orozco (2002: 246) al señalar que Góngora «no tenía pelillos en la lengua para lanzar una suciedad, pero con refinado humor y agudeza extrema, prefirió hacer el chiste con la misma técnica de su estilo cultista del que se reían por oscuro».

³² Chacón excluyó el soneto de su manuscrito por su carácter de sátira personal, y tampoco fue recogido por Hozes (1633). Sin embargo, Millé (1934: 359) lo considera «indudablemente auténtico», una autoría que vendría avalada por su presencia en veinticinco testimonios, entre ellos buena parte de los manuscritos *íntegri* de Góngora y en la edición de los sonetos de Góngora que preparó Salcedo Coronel (*Segundo tomo*, págs. 619-620). Sobre el soneto puede verse, entre otros trabajos, Matas (2019: 1617-1623) y el artículo de Carreira publicado en este mismo número de la revista.

Él volvió la cabeza, ella la planta;
la trova se acabó, y el autor queda
cisne gentil de la infernal palude.

La burla que hace Góngora de la fábula de Jáuregui se sustenta obviamente en el conocimiento que el lector tiene no solo del poema sino también de la anécdota mítica. Así, para subrayar el estilo oscuro que Jáuregui ha adoptado en su poema y mofarse de su conversión a la *nueva poesía*, que era criticada de oscura, el poeta destaca sobre todo la larguísima descripción que el sevillano había realizado del sitio más oscuro por antonomasia, el Averno, al que había dedicado casi dos cantos de los cinco de que consta su *Orfeo*.

El poeta ironiza al aparentar que el *Orfeo* de Jáuregui es el primero, pero no porque sea el mejor poema dedicado al héroe lírico, sino porque hay otro segundo poema mitológico dedicado al mismo asunto, en clara referencia al *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán (1991), escrito para contraatacar el de Jáuregui al sentirse traicionado por el sevillano.

Por otra parte, puede observarse cómo Góngora vuelve a usar la rima en aguda que sirve para subrayar el carácter burlesco del soneto y enfatizar su crítica contra el poeta sevillano, pues incluso coloca su nombre al final de verso: *Juan-dan-San-Letrán*. Pareciera que don Luis, con el paso del tiempo, hubiera identificado a sus censores, concretado en Jáuregui, con aquellos enemigos de Garcilaso que solo veían poesía en el «porrazo del consonante».

Góngora destaca uno de los aspectos que llamó más la atención de los críticos del *Orfeo* de Jáuregui: el uso de un léxico en el que destacan los cultismos. Una de las principales críticas que el sevillano había formulado contra las *Soledades* era el uso de cultismos léxicos y sintácticos y señaló una larga serie de ellos. Lope y sus secuaces pusieron en solfa el uso que el autor del *Antídoto* hacía en los «números» (‘versos’) de su *Orfeo* de algunas de esas «voces» —como ahora subraya Góngora— que, por su extrañeza y novedad, causan «horror». Don Luis se ríe irónicamente de Jáuregui empleando algunos términos que aparecen con cierta frecuencia en su *Orfeo* con la intención de destacar el carácter siniestro del infierno: «Espantado» (el «reino del espanto» llama en ocasiones al Averno), «numerosa» (‘armoniosa’), «horror». La pulla del cordobés parece acentuarse al reiterar el efecto cacofónico de la rima aguda con esa especie de rima *al mezzo*: «han».

En el segundo cuarteto, don Luis se refiere a Jáuregui, al que de forma irónica llama «mancebo ingenioso», pues el sevillano ya no es ningún joven poeta

cuando publicó su poema, y el término «mancebo» tenía, además, un significado peyorativo. El aparente elogio se desactiva con el apóstrofe hueco que el poeta coloca a continuación subrayando la futilidad de su protesta, «juro a San», que tampoco menciona el nombre del santo, y que era una fórmula vulgar eufemística, frecuente en otros autores de la época, como Lope. Góngora también aparenta elogiar la formación, «leído», que tenía el «mancebo» sevillano «en las cosas del profundo», aludiendo, por un lado, de forma irónica quizá a su conocimiento de la poesía oscura de don Luis y, por otro, a la exhaustiva atención que le dedica al oscuro infierno, «profundo», en su *Orfeo* (cantos II y III), lo que se convierte en una evidente pulla por su conversión al estilo oscuro.

A través de uno de sus recursos favoritos, la hipálage, Góngora aparenta elogiar la bonhomía de su rival, aludiendo a la doble condición de Jáuregui como poeta (*pluma*) y pintor (*pincel*). La inversión de los adjetivos que propone Góngora, en contra de lo esperable, tal vez pretende destacar que Jáuregui era mejor pintor que poeta. Además, el poeta podría referirse a la valentía y osadía de su pluma, demostrada con su *Antídoto*, donde demostró una extraordinaria capacidad para la malicia. Así, de forma irónica, concluye la estrofa burlándose de tal maldad pidiendo que Dios «lo haga» «tan santo» «como es Letrán»: en la forma, el poeta juega con el nombre de San Juan de Letrán en Roma ('tan gran santo lo haga Dios como es letrado') y, en el fondo, resuena el eco del refrán «Dios te haga santo, y sin vigilia, porque te ayunemos» (Correas). Góngora evoca a Jáuregui al mencionar a un santo de nombre homónimo, pero la malicia es aún mayor cuando su sobrenombre literalmente también se correspondía con el aumentativo de «letra», de lo que se deriva un evidente efecto burlesco al referirse de forma metonímica al poeta.

Si en los cuartetos el poeta ha dirigido sus pullas contra Jáuregui y su poema mitológico, en los tercetos Góngora centra su burla del vate sevillano sirviéndose de la anécdota del héroe mitológico. Así, el poeta alude a uno de los momentos culminantes de la fábula: una vez que Orfeo, gracias a su canto, ha logrado conmover a los reyes del infierno, Plutón y Proserpina, que acceden a su súplica de permitir que su fallecida esposa Eurídice pueda regresar con él a la tierra (una imagen que, entre otros, fue inmortalizada plásticamente por Rubens), aunque le imponen la condición de que durante el camino hacia la superficie terrestre Orfeo no debería mirar atrás, ya que en ese caso perdería a su esposa para siempre. La curiosidad provocó que el héroe mitológico incumpliera el mandato infernal y se volviera a ver a Eurídice que, *ipso facto*, se desvaneció para siempre en el Averno.

El poeta no cuenta con detalle el argumento de la fábula, sino que parte de que el lector lo conoce y con ligeras modificaciones consigue dirigirlo hacia el propio Jáuregui (Orfeo) y su poema mitológico (Eurídice) provocando el efecto burlesco. De este modo, Orfeo (Jáuregui) es presentado como un héroe mítico que canta en *trilingüe*, de la misma forma que el propio Jáuregui había censurado las *Soledades* de Góngora por estar, a su juicio, escritas en una mezcla de tres lenguas, griego, latín y castellano. Tal habilidad y cualidad le permitió *pillar su esposa* (Eurídice = poesía); el sentido burlesco aparece gracias al uso del italianismo *pilló*, ‘atrapó’, un verbo que en castellano también significa ‘robar’. Góngora presenta el incumplimiento del precepto de Plutón en un verso bímembre, «*Él volvió la cabeza, ella la planta*», que puede referirse al cambio de dirección que Jáuregui, cual Orfeo, ha cometido: si Orfeo volvió la mirada, Jáuregui también se orientó poéticamente a lo que había censurado unos años antes y, como consecuencia, si Eurídice regresó al Averno, la poesía del sevillano también se hizo *oscura*. El poeta se burla de nuevo del *Orfeo* al calificarlo como *trova*, rebajando su condición de fábula mitológica o epilio a un simple poemilla vulgar. Además, la burla resulta más hiriente si se tiene en cuenta que, después de ese lance, el *Orfeo* aún continúa su relato con dos cantos, de modo que don Luis está censurando su debilidad estructural y argumental.

Como el objetivo de Góngora era la burla de Jáuregui y su poema mitológico, al poeta cordobés ya no le interesaba seguir con la recreación de la anécdota; por otra parte, tampoco el marco del soneto permitía más detalles. De forma que concluye el poema lanzando una nueva pulla contra el polémico sevillano que *queda / cisne gentil de la infernal palude*: es decir, convertido en el poeta por antonomasia (*cisne gentil*) de la laguna infernal (*infernal palude*), utilizando precisamente un cultismo, *palude*, que el propio Jáuregui había empleado en su poema (v. 258, en el canto II), y que había sido usado por Ovidio (*Fasti*, II, 610).

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, puede decirse que Góngora no cultivó en el cauce compositivo del soneto la visión burlesca del mito *per se*, es decir, por su interés en sí mismo, como sí hizo, sin embargo, en el romance, cuyos epilios burlescos —especialmente los dedicados a Hero y Leandro, «Arrojóse el mancebito» (1589), y a Píramo y Tisbe, «La ciudad de Babilonia» (1618)— terminaron siendo las más logradas creaciones poéticas del género en la poesía del Siglo de Oro, convirtiéndose, sin duda, en modelo para todos los poetas.

Como se ha intentado demostrar en este breve corpus de sonetos, Góngora ha usado la mitología para ilustrar los temas, los motivos, los personajes o las circunstancias que ponía en solfa o que había convertido en destinatarios de sus pullas burlescas. Así, hemos visto cómo el poeta utiliza la degradación burlesca de los dioses para ofrecer una imagen distinta no solo de esos mitos, sino *mutatis mutandis* de los temas a los que remiten o ilustran, asuntos tan trascendentes como el amor, la muerte o la guerra literaria, porque, a diferencia de estos romances paródicos inspirados en la mitología (Jammes, 1987: 132), en sus sonetos sí hallamos referencias o alusiones autobiográficas. Así, hemos observado cómo el poeta había caído víctima de la crueldad del Amor, en forma del «ciego» al que sirvió, Cupido, y contra el que se revuelve deseando que sufra la misma venganza cruel y ridícula que padeció a manos de Lázaro, su avaro y ciego amo.

Del mismo modo, hemos visto cómo el poeta ofrece una perspectiva paródica de los grandes fastos funerales (y autoparódica, pues ofrece una visión invertida de los poemas que el propio Góngora compuso *en seso* para la fallecida reina [Terukina-Yamauchi, 2009: 722]), aunque los homenajeados pertenecieran a la nobleza o incluso a la realeza, como sucedía con la ridícula máquina funeral que se había construido en Écija y que solo podía aspirar a infamar las aguas del río Betis. El imposible vuelo del grotesco engendro de Écija, convertido en un esperpéntico Ícaro, le ha permitido al poeta evocar sutilmente el fallecimiento de la reina Margarita.

El suceso luctuoso de la trágica muerte de Miguel de Guzmán, quinto hijo del VII duque de Medina Sidonia, no le impidió a Góngora dirigirse al propio Júpiter para increparlo por su estúpida y avara crueldad al fulminar a jóvenes inocentes. La degradación burlesca de Júpiter, rebajado a «Tonante monseñor» —como hiciera con «don Apolo»— y culpable de tantas desgracias, le ha permitido a Góngora tratar en tono jocosero un tema tan trascendente como la muerte.

El tratamiento burlesco de la mitología ha sido la coartada, o mejor, el instrumento que ha escogido Góngora para salir a la palestra en la guerra de los estilos poéticos y, de forma más personal, responder a los ataques recibidos de sus más enconados enemigos. Así, hemos podido observar cómo, a través de la *factio personae*, el poeta convertía su *Fábula de Polifemo* en el cíclope protagonista de su magno poema, cuya luz reivindicaba y limpiaba su occidental hemisferio con los memoriales de sus enemigos. Y de forma muy parecida, aunque algo más enhebrada a la historia del héroe lírico y, por tanto, más paródica, Orfeo asumía la identificación

con la fábula mitológica de su enconado enemigo Juan de Jáuregui, que terminaba aceptando su suerte y, simbólicamente, el giro de su derrota poética.

Desde esta perspectiva, Góngora nos ha ofrecido en estos sonetos una recreación burlesca de los temas o las anécdotas que le han interesado, el amor, la muerte y la batalla poética, un enfoque que ha sido posible porque el poeta ha descendido del olimpo a sus dioses y héroes, que en ese proceso de transgresión jocosa han habitado el terreno de los humanos, y concretamente, el ámbito más o menos cercano, autobiográfico, del poeta para decantar la contienda a su favor, ya sea la amorosa, la fúnebre o la metapoética. Pero, más allá de este servicio circunstancial que los dioses y héroes olímpicos han prestado al poeta, la aportación más relevante y significativa para la causa de Góngora tal vez haya sido la demostración de que en estos sonetos ha proyectado su concepción artística de lo burlesco, que en feliz sintonía con sus célebres epilios paródicos inspirados en la mitología ha alcanzado su cima estética.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso, *Obras completas. VII: Góngora y el Gongorismo*, Madrid, Gredos, 1998^{1ª reimpr.}.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, RAE, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1925.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973 [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nueva-biografia-de-lope-de-vega-0/html/feec789a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_30.html#I_1 (Consulta: 2 de diciembre de 2020).].
- BLANCO, Mercedes, dir., <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/> (Consulta: 2 de diciembre de 2020).].
- CALCRAFT, R. P., *The Sonnets of Luis de Góngora*, Durham, University of Durham, 1980.
- CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- , «Poesía de circunstancias: epitafios a la duquesa de Lerma (1603)», en *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, ed. de Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca, Málaga, Universidad de Málaga y Universidad de Almería, 2002, págs. 321-342.
- , «Cuestiones filológicas relativas a algunos poemas gongorinos de 1609-1615», en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. de Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, págs. 33-56.
- , ed., Luis de Góngora, *Antología poética*, Barcelona, Crítica, 2009.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Extrañas sendas: la destrucción por el rayo en la poesía del siglo XVII», *Lectura y Signo*, 1, 2006, págs. 9-40.
- CORREAS, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales [1627]*, ed. de L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.

- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Thesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Vervuert-Universidad de Navarra, 2006.
- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo, «Nuevos datos biográficos de Góngora», *Revista de Filología Española*, 45, 1962, págs. 57-88.
- GARCÍA LEÓN, G. y M. MARTÍN OJEDA, *El rollo de Écija*, Écija, Diputación Provincial de Sevilla-Ayuntamiento de Écija-Asociación Martín de Roa, 2004.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras en verso del Homero español que recogió Iuan López de Vicuña*, Madrid, a costa de Alonso Pérez: Viuda de Luis Sánchez, 1627 [edición facsímil con prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC, 1963].
- , *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por don Gonzalo de Hozes y Córdoba*, Madrid, a costa de Alonso Pérez: Imprenta del Reino, 1633.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, ed., *Epistolario de Lope de Vega*, vol. IV, Madrid, Gráficas Aldus, 1943.
- JAMMES, Robert, *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux (impr. en Toulouse), Institut d'Études Ibériques et Hispano-Américaines, 1967 [trad. esp. de Manuel Moya, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987].
- JAMMES, Robert, «Góngora en el espacio y en el tiempo (1609-1615)», en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. de Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, págs. 15-32.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976.
- MANSON, W. R. y C. G. PEALE, eds., Luis Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2015.
- MARRAS, Gianna Carla, *Il sonetto funebre in Góngora*, Nuoro, La Poligrafica Solinas, 1984.
- MATAS CABALLERO, Juan, ed., Luis de Góngora, *Sonetos*, Madrid, Cátedra, 2019.
- , *Juan de Jáuregui: poesía y poética*, Sevilla, Diputación Provincial, 1990.

- MCGRADY, Donald, «Explicación del soneto *A Júpiter* de Góngora: sobre la evidencia de otros ingenios», en *Estudios sobre Calderón y el teatro del siglo de oro. (Homenaje a K. y R. Reichenberger)*, Barcelona, PPU, 1989, págs. 397-416.
- MICÓ JUAN, José María, *La fragua de las «Soledades»*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- , *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan M., «Un soneto de Góngora contra el Marqués de Almenara», *Bulletin Hispanique*, 36, 1934, págs. 357-360.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan M. e Isabel MILLÉ Y GIMÉNEZ, eds., Luis de Góngora, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1932 [varias reediciones y reimpresiones, 1972^{6, 1} reimpr.].
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- , ed., *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, introducción de José Lara Garrido, Córdoba, Diputación Provincial, 2002.
- PAZ, Amelia de, «Góngora en entredicho, o la superstición del *codex optimus*», en B. López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, págs. 57-81.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Orfeo en lengua castellana*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1624.
- POGGI, Giulia, ed., Luis de Góngora, *Sonetti*, Roma, Salerno Editrice, 1997.
- , *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, 2009.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010.
- , «La mitología en las décimas de Góngora: texto y contexto», en *Espacios y Tiempos en diálogo: lecturas y reescrituras mitológicas en el Siglo de Oro español*, ed. de Raquel Barragán Aroche, Ciudad de México, UNAM, 2018, págs. 11-48.
- Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la Serenísima Reina señora nuestra doña Margarita de Austria*, Córdoba, viuda de Andrés Barrera, 1612 [ejemplar de la B. N. M., R/11699].

- RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo. (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecua: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 525-552. [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-de-literatura-y-otras-cosas--0/html/cd30cf7d-6b2d-4061-9286-8674355c7f8b_55.html#I_17] [Consulta: 3 de diciembre de 2020].
- , dir., Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- RICO GARCÍA, José Manuel, ed., Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, ed., Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Madrid, La Lectura, 1918.
- SALAZAR MARDONES, Cristóbal de, *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- SALCEDO CORONEL, García, *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera. Francisco Navarro, 1644.
- TERUKINA-YAMAUCHI, Jorge, «Parodia, autoparodia y deconstrucción de la arquitectura efímera en dos sonetos de Luis de Góngora (Millé 315, 326)», *Bulletin of Spanish Studies*, 86.6, 2009, págs. 719-745.
- VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, 2 vols., Madrid, CSIC, Anejo LXVI de la RFE, 1957 [reimpr. Barcelona, PPU, 1992].