

## VI

La siguiente canción es uno de los mejores poemas de Góngora, y quizá no haya en toda su obra otro caso parejo de «imitación de diversos» que posea una originalidad más sorprendente. En efecto, todos sus elementos están inspirados en la poesía italiana y se dan independientemente en los textos de Petrarca, Torquato Tasso y un sinfín de poetas menores: desde el motivo del veloz pensamiento que acorta las distancias entre el amante y la amada (comp. la letrilla «Vuela, pensamiento, y diles» [M 105] y el soneto «Varia imaginación, que en mil intentos» [M 240]) hasta la descripción de los goces de los recién casados.

Desde Salcedo Coronel («Escribió don Luis esta Canción hallándose ausente de alguna dama casada a quien servía»), las interpretaciones biográficas han desfigurado el verdadero sentido de la composición. Despreocupándose de toda verosimilitud cronológica (cfr. R. Jammes, pág. 312, n. 51 [372]), Artigas vio aquí «el canto del cisne» de un supuesto amor juvenil (pág. 49), y la crítica posterior ha dado casi siempre por segura la existencia de unos esposos de carne y hueso amigos o conocidos del poeta. Está claro que el modelo principal «es Tasso, y precisamente el Tasso epitalámico» (D. Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, II, pág. 203); sin embargo, no creo que ello nos obligue a pensar que «esta canción es, en realidad, un epitalamio» (*ibid.*, pág. 201). Don Luis no partió necesariamente de un hecho real, sino de una serie de 'hechos'

y motivos literarios con los que «comienza ... a definirse el clima poético que será el del *Polifemo*» (R. Jammes, pág. 356 [424]). Tampoco me parece exacto el tema propuesto por R. P. Calcraft: «the passion of jealousy and its resolution in the mind of a lover who has lost the object of his affections» («The lover as Icarus», pág. 11). La canción ha merecido excelentes comentarios de Juan Ferraté y, más recientemente, Giulia Poggi (recogidos ambos en la bibliografía); observaciones menos valiosas pueden leerse en *La fragua de las «Soledades»*, págs. 59-102.

Juan Ferraté advirtió sagazmente la alternancia de los interlocutores del poeta: la esposa (1-18), el pensamiento (19-42), la pareja de enamorados (43-54) y —añado yo— la propia canción. Pero lo importante es notar el efecto que Góngora buscaba con todo ello: dar una impresión creciente de distanciamiento. En el envío se diluye la falsilla autobiográfica y el poeta se ha convertido en un «desdichado que camina». Uno de los méritos principales de don Luis es superar el convencionalismo expresivo de los doloridos amantes de la tradición petrarquista y aprovechar el tema de la ausencia y la exaltación de la felicidad conyugal característica de los epitalamios para tejer uno de los más emocionantes y reveladores anticipos de las *Soledades*: también el peregrino, «náufrago y desdeñado, sobre ausente», asiste conmovido a la dicha ajena y recibe el auxilio de su pensamiento (cfr. I, 732-766, y II, 112-171).

El siguiente poema es además uno de los mejores ejemplos de la superioridad textual del ms. Chacón. Dejando aparte los errores más claros de los otros testimonios, hay unas cuantas variantes que precisan comentario. En el v. 1, tanto *contienen* ('retienen') como *contienen* ('disputan') hacen sentido, pero gráficamente se parecen demasiado y la primera es *facilior*; la adición de *I* en el v. 15 procura hacer más explícito el sujeto de *desmienta*, pero yo no la creo imprescindible; la preferencia de algunos testimonios por el presente de indicativo (19, 24) estropea el sentido y el vehemente deseo expresado en la tercera estancia; *Ch* es el único que conserva toda la efectividad de la estructura bímembre del v. 27: «*un lecho*

abriga y *mil* dulzuras cela» (téngase en cuenta que el ms. *N* fue revisado y cotejado con *Ch* o alguno de sus modelos: se restituyó el numeral, pero no se advirtió el error en el sustantivo); quizá *dulzuras* refleje las atenciones conyugales mejor que *dulzores*, con un matiz afín al de *dichosos* frente a *sabrosos* (47): ahí la lectura más 'sensual' incurriría en una repetición (cfr. la «sabrosa fatiga» del v. 29); la semejanza gráfica y el contexto provocaron el error de *A* y *T* en el v. 30, donde se habla de la dama del poema («muerta la luz» podía decirse entonces por 'apagada'): el adverbio *ya* (34) se corresponde con lo dicho antes («Tarde batiste...»); el singular *batalla*, en fin, se acomoda mejor al uso corriente de la expresión, al motivo de la noche nupcial y a las fuentes italianas del v. 54. El problema está en decidir si algunas de esas variantes —particularmente las diferencias entre *Flo* y *Ch*— podrían esconder cambios de redacción o son simples restituciones de la lectura auténtica; yo me inclino por lo segundo.

Canción *A b C*, *A b C*: *c d D*.

El *commiato* repite la *sirima*, y por tanto su primer verso, correspondiente a la *chiave* de las estancias, queda suelto. Aspiración de la *h* en el v. 16; efectiva aliteración en el 42. Entre otros procedimientos estilísticos destacan los latinismos e italianismos (2, 3, 6, 46) y galas sintácticas como el ablativo absoluto (30) o el acusativo griego (37); cfr. D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, en *Obras completas*, V, págs. 174-186.

## VI

1600

¡Qué de invidiosos montes levantados,  
de nieves impedidos,  
me contienen tus dulces ojos bellos!  
¡Qué de ríos, del hielo tan atados,  
del agua tan crecidos,  
me defienden el ya volver a vellos!  
¡Y qué, burlando de ellos,

5

---

Texto en *Ch A B E F H I J K M N T Flo Vi Ho Sa*.

3 contienen: contienen *A B E F H I J K T Flo Vi Ho Sa* || dulces ojos bellos: ojos dulces, bellos (*K*) 4 yelo: cielo *Vi* 5 del agua: de la agua *E H*

---

<sup>2</sup> *impedidos*: 'cargados' o, más latamente, 'cubiertos', cultismo de acepción que Góngora usó con frecuencia y al menos desde 1590 (cfr. canción IV, 36).

<sup>3</sup> *me contienen*: 'me disputan'; en la mayoría de los testimonios, *me contienen*, 'me retienen', «me ocultan tus dulces y bellos ojos» (SC).

<sup>4</sup> *ríos... atados*: comp. «Dulce arroyuelo de la nieve fría / bajaba mudamente desatado» ([M 355], ed. B. Ciprijauskaitė, pág. 306, y cfr. *Soleidades*, I, 209, o las décimas «Oh montañas de Galicia» [M 135], 11-12).

<sup>6</sup> *defienden*: 'impiden' («defender vale vedar», dice Covarrubias). En estos seis primeros versos se advierte el eco de Petrarca: «Quante montagne ed acque, / quanto mar, quanti fiumi / m'ascondon que' duo lumi, / che quasi un bel sereno a mezzo 'l die / fer le tenebre mie, / a ciò che 'l rimembrar piú mi consumi» (*Canzoniere*, XXXVII, 41-46).

<sup>7</sup> *qué*: 'cómo, de qué manera'.

el noble pensamiento  
por verte viste plumas, pisa el viento!

Ni a las tinieblas de la noche oscura  
ni a los hielos perdona,  
y a la mayor dificultad engaña;  
no hay guardas hoy de llave tan segura  
que nieguen tu persona,  
que no desmienta con discreta maña;  
ni emprenderá hazaña  
tu esposo, cuando lidie,  
que no la registre él, y yo no invidie.

10

15

Allá vuelas, lisonja de mis penas,  
que con igual licencia  
penetras el abismo, el cielo escalas;  
y mientras yo te aguardo en las cadenas  
de esta rabiosa ausencia,  
al viento agravien tus ligeras alas.

20

---

13 hay [ai]: s. l. N 15 que: él *add.* I || desmienta: desmiente  
M 16 emprenderá: comprenderá M 18 no invidie: la invidie  
T1 19 vuelas: vuelas Ho vuelves A J M T Flo 22 aguardo en las:  
guardo las T1 22-23 Versos mal separados en F («aguardo /  
en...») 24 agravien: agravian A T Flo Ho

---

<sup>9</sup> Comp.: «Audaz mi pensamiento / el cenit escaló, plumas vestido» (*Soledades*, II, 137-138); o bien: «Y según los vientos pisa / un bergantín genovés, / si no viste el temor alas, / de plumas tiene los pies» (romance [M 49], 5-8, ed. A. Carreño, pág. 288, entre otros ejemplos posibles).

<sup>14</sup> *nieguen*: 'oculten'; cfr. *Soledades*, II, 699-700: «Sus ocultos senos / negar pudiera en vano» (o *Tisbe*, 61).

<sup>17</sup> *lidie*: 'luche', referido, naturalmente, a una «batalla de amor» (cfr. v. 54).

<sup>22-23</sup> Comp. vv. 49-51, y canción XV, 16-18.

<sup>24</sup> *agravien*, «por ser más rápidas», como entiende A. Carreira (*Antología poética*, pág. 119); me parece mejor ese sentido que el también posible de 'hollar' (cfr. el v. 9, y *Soledades*, II, 337-339).

Ya veo que te calas  
donde bordada tela  
un lecho abriga y mil dulzuras cela.

25

Tarde batiste la invidiosa pluma,  
que en sabrosa fatiga  
vieras (muerta la voz, suelto el cabello)  
la blanca hija de la blanca espuma,  
no sé si en brazos diga  
de un fiero Marte, o de un Adonis bello;  
ya anudada a su cuello  
podrás verla dormida,  
y a él casi trasladado a nueva vida.

30

35

---

27 mil dulzuras: mis dulzores A B E F H I J K M (N) T Flo Vi Ho  
Sa mil dulzores N 30 voz: luz A T 34 ya: y B E F H I J K M N  
T1 Flo Vi Ho Sa

---

<sup>25</sup> «calarse: bajar las aves rápidamente sobre algún sitio o cosa determinada» (*Autoridades*); cfr. canción III, 72. Góngora volverá a usar el término en el *Polifemo*, XL, 7, precisamente al describir el tálamo de Acis y Galatea.

<sup>31-33</sup> Si la dama es comparada con Venus, nacida de la espuma, es normal que el «esposo» se parezca a alguno de sus amantes (cfr. la décima «En vez de acero bruñido» [M 160], 4-6: «cerdas Marte se ha vestido / contra el Adonis querido / de la Venus de Guzmán»; o el romance «Los montes que el pie se lavan» [M 59], 11-12). Como nota sabiamente A. Carreira, «la diaporesis equivale al habitual trueque de atributos: de un fiero Adonis o de un Marte bello» (*Antología poética*, pág. 120).

<sup>36</sup> En esta estancia advierte D. Alonso las mayores semejanzas con Torquato Tasso (*Góngora y el «Polifemo»*, II, pág. 203, y «Notas sobre el italianismo de Góngora», en *Obras completas*, VI, págs. 359-360): «Facciasi a questa ardente / lusinghiera fatica / tregua ch'a pugna invita e riconforta; / e la fanciulla accorta / gli occhi tremanti abbassi, / e su l'amato fianco / appoggi il capo stanco. / Versi fiori Imeneo su 'membri lassi, / e lor temprin gli ardori / col ventilar de l'ale i vaghi Amori» (*Delle rime et prose...*, II, Ferrara, 1585, pág. 100).

Desnuda el brazo, el pecho descubierta,  
entre templada nieve  
evaporar contempla un fuego helado,  
y al esposo, en figura casi muerta,  
que el silencio le bebe  
del sueño con sudor solicitado.  
Dormid, que el dios alado,  
de vuestras almas dueño,  
con el dedo en la boca os guarda el sueño.

40

45

Dormid, copia gentil de amantes nobles,  
en los dichosos nudos

45 os: om. T2 47 dichosos: sabrosos B F

<sup>37</sup> Acusativo griego: 'con el brazo desnudo y el pecho descubierto' (cfr. D. Alonso, *La lengua poética*, en *Obras completas*, V, págs. 174-178); el verso «no parece ajeno, ni por los elementos verbales ni por la disposición quiástica, al de la *Gerusalemme* referido a las diosas de los bosques: *nude le braccia, e l'abito sucinte* (XVIII, 27)» (J. Arce, *Tasso y la poesía española*, pág. 77).

<sup>39</sup> *contempla*: imperativo (sigue hablando con el pensamiento).

<sup>40</sup> *en figura casi muerta*: comp. v. 35. Es la vieja comparación del sueño con la muerte.

<sup>43 45</sup> La presencia de los cupidillos que velan el sueño de los amantes es frecuente en la poesía y en otras manifestaciones artísticas del Renacimiento y el Barroco; comp. el pasaje de Tasso citado *supra*, n. al v. 36, o los *Epithalami* de Marino: «Fu lor campo e steccato / cameretta soave, / in cui secreta chiave / volga fido custode Arciero alato» (Milán, 1619, pág. 109); *con el dedo en la boca*: representación del silencio vulgarizada por los *Emblemas* de Alciato (cfr. canción XV, 24). Recuérdense los amorcillos, unos «vigilantes» y otros «mudos», que coronan «el dulce lecho conyugal» de las *Soledades*, I, 793-805 (y también el romance de Angélica y Medoro [M 48], 81-84, o la canción XIV, 60).

<sup>46</sup> El carácter italianizante de este verso no se advierte sólo en el sustantivo *copia* ('pareja'), sino también en los adjetivos, porque *coppia gentil* y *nobil coppia* son expresiones casi inevitables en los epitalamios de Tasso (lo explicó en parte D. Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, II, página 203, y «Notas sobre el italianismo...», pág. 258). Cfr. *Delle rime et prose*, Ferrara, 1585-1587, III, fol. 48v; IV, pág. 39; V, 61r, o Marino, *Epithalami*, pág. 97.

que a los lazos de amor os dio Himeneo;  
 mientras yo, desterrado, de estos robles  
 y peñascos desnudos  
 la piedad con mis lágrimas granjeo.  
 Coronad el deseo  
 de gloria, en recordando;  
 sea el lecho de batalla campo blando.

50

Canción, di al pensamiento  
 que corra la cortina  
 y vuelva al desdichado que camina.

55

---

51 mis: mil T2 52 el: al M 54 lecho: hecho T2 (*que separa el verso en dos: «...batallas / campo...»*) || batalla: batallas A B E F I J K M (N) T Flo Vi Ho Sa

---

<sup>48</sup> os: «dativo ético» (A. Carreira, *Antología*, pág. 120). *Himeneo*: dios de las bodas (*vid.* Pellicer, *Lecciones solemnes*, cols. 495-497). Comp. la entrada de los novios en las *Soledades*, I, 761-763: «El lazo de ambos cuellos / entre un lascivo enjambre iba de amores / Himeneo añudando».

<sup>53</sup> en recordando: 'al despertar'.

<sup>54</sup> Aunque suele citarse un verso de Petrarca en relación con esta idea (*Canzoniere*, CCXXVI, 8) el sentido erótico procede de Torquato Tasso, *Gerusalemme*, XV, 64 (cfr. J. Arce, *Tasso y la poesía española*, pág. 77, y D. Alonso, «Notas sobre el italianismo», pág. 360). Góngora acudió a ella con frecuencia: canción VII, 16-17; *Polifemo*, XXXII, 7, o *Soledades*, I, 1091 (y cfr. muchos ejemplos no gongorinos en A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo»*, II, págs. 202-206).

<sup>56</sup> Comp. *Polifemo*, XXVII, 5-8: «Vagas cortinas de volantes vanos / corrió Favonio lisonjeramente / a la (de viento cuando no sea) cama / de frescas sombras, de menuda grama» (cfr. A. Vilanova, *op. cit.*, II, páginas 119-123).