Esta 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 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 *contienden* ('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 bimembre 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.