

GÓNGORA HOY IX

«ÁNGEL FIERAMENTE HUMANO».
GÓNGORA Y LA MUJER

Autores Varios

Coordinación y edición de Joaquín Roses



Diputación de Córdoba

Delegación de Cultura

GRUPO DE INVESTIGACIÓN
DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA
«GÓNGORA Y EL GONGORISMO»
HUM-562

Colección

EG

Estudios Góngorinos

AUTORES VARIOS

Góngora Hoy
IX

Actas del Foro de Debate Góngora Hoy
celebrado en la Diputación de Córdoba:

IX
«Ángel fieramente humano», Góngora y la mujer
del 26 al 28 de abril de 2006

Coordinación y edición de Joaquín Roses



Diputación de Córdoba
Delegación de Cultura

GRUPO DE INVESTIGACIÓN
DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA
«GÓNGORA Y EL GONGORISMO»
HUM-562

Córdoba, 2007
Colección de Estudios Gongorinos

Colección de Estudios Gongorinos

Presidente

Serafín Pedraza Pascual
Diputado-Delegado de Cultura

Director

Joaquín Roses (Universidad de Córdoba)

Comité Asesor

Mercedes Blanco (Universidad de Lille, Francia)
Enrica Cancellere (Universidad de Palermo, Italia)
Robert Jammes (Universidad de Toulouse, Francia), Miembro honorífico
José Lara Garrido (Universidad de Málaga)

Secretario

Telesforo Flores Olmedo

© Autores varios, de los textos.
© Joaquín Roses Lozano, de la edición de los textos.
© Diputación de Córdoba, de esta edición.

Edita: Diputación de Córdoba.
Impresión: Diputación de Córdoba. Departamento de Imprenta.
Diseño de la colección: Punto y Seguido. Publicidad Integral.
Maquetación y Fotomecánica: Fotograbados Casares S.L.
ISBN: 84-8154-202-4
Depósito Legal: CO-627-07

ÍNDICE

SERAFÍN PEDRAZA PASCUAL. <i>Presentación</i>	9
JOAQUÍN ROSES. <i>Las lecciones de Góngora</i>	11
MARÍA GRAZIA PROFETI. <i>Ángeles que plumas bellas baten en sus jerarquías:</i> <i>el microgénero de las alabanzas a las damas de Palacio</i>	17
ISABEL COLÓN CALDERÓN. <i>Redes y redecillas en la vida de unas pescadoras:</i> <i>sobre un motivo Petrarquista de las Soledades (II, vv. 450-451)</i>	43
GASPAR GARROTE BERNAL. <i>La burla del varón en boca de mujeres.</i> <i>Una constante en la poesía gongorina</i>	67
OLGA PEROTTI. <i>La mujer y la representación de la muerte en la poesía fúnebre de Góngora</i>	93
RODRIGO CACHO CASAL. <i>Los consejos de doña Alda: registros paródicos en un</i> <i>romance gongorino</i>	119
RAFAEL BONILLA CEREZO. <i>Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas,</i> <i>cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora</i>	157
ADRIENNE L. MARTIN. <i>Góngora y la visualización del cuerpo erótico</i>	265

La mujer y la representación de la muerte en la poesía fúnebre de Góngora.

Olga Perotti

Università di Macerata (Italia)

Los textos fúnebres constituyen una parte relevante de la obra de Góngora, que utilizó para el tema de la muerte formas métricas diferentes: el soneto, la canción, el madrigal, la octava, la décima y el romance. El soneto es, sin duda, el metro más representativo numéricamente y el que le permite a Góngora alcanzar los resultados más altos, y por eso será el objeto principal de mi análisis. Me ocuparé también, aunque más brevemente, de las otras composiciones relacionadas con el tema fúnebre, para proporcionar un cuadro completo de la representación gongorina de la muerte de mujeres.

Dentro del *corpus* de los sonetos, la sección que reúne los textos escritos «en muerte de» es de extensión considerable: diecinueve textos¹, de los que once ocasionados por la muerte de mujeres². Algunos de ellos han sido objeto ya de análisis detallados que han puesto de relieve la presencia de temas constantes de la obra de Góngora (la vanidad de las cosas humanas, el sentimiento del desengaño, el poder destructivo del tiempo) y de esos procedimientos estructurales y estilísticos (simetría bilateral, correlación, uso abundante del hipérbaton y de cultismos, etc.) tan peculiares de su lengua poética. Me refiero a la serie de tres sonetos escritos a raíz de la muerte de la Reina Margarita en 1611, en particular el más comentado, *No de fino diamante, o rubí ardiente* (137), con su sintaxis enrevesada al extremo, y

¹ Son los sonetos 130-148, según la numeración propuesta por Biruté Ciplijauskaitė en su edición de los *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1992, que utilizo para todas las citas.

² Se trata de los sonetos 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 141 y 147.

el agudo contraste entre la exaltación del esplendor del túmulo y la caducidad del ser humano; o al primero de los dos sonetos, no menos conocidos, que Góngora dedica a la muerte de la duquesa de Lerma, *Ayer deidad humana, hoy poca tierra* (132), basado en la antítesis del verso inicial y desarrollado en torno al motivo ascético de la vanidad del mundo.

En la introducción a los *Sonetos completos*, con respecto a la sección fúnebre, se leen estas palabras que motivan, según creo, algunas reflexiones:

Aunque el tema de la vanidad de las cosas terrenas se repite frecuentemente en ellos, es tema más que actitud. En general, el mayor interés del poeta se encamina hacia la descripción detallada del túmulo. La virtud del muerto se alaba menos que su belleza. Casi en todos se oscila entre el mundo pagano, lleno de ofrendas y aromas orientales, y la moral cristiana. Incluso en ellos el tono de panegírico suena más fuerte que el pesar causado por la pérdida. Sólo en los sonetos a la muerte de Rodrigo Calderón y del conde de Villamediana sentimos vibrar una emoción sincera³.

El sepulcro es, sin duda, el elemento central de los sonetos que han suscitado el mayor interés de la crítica, los que Góngora dedica a los poderosos: a monarcas (además de la Reina Margarita, Felipe III y Enrique IV de Francia), altos prelados (el Cardenal Sandoval), nobles (la duquesa de Lerma, ya mencionada), protagonistas de la escena política (Rodrigo de Calderón, odiado en vida, luego rescatado por su entereza al morir)⁴. Sin embargo, es indudable también que la descripción del túmulo, a pesar de la importancia que adquiere en el texto, no es sino el medio para expresar un mensaje moral y cristiano; la representación del objeto fúnebre en su consistencia material le sirve a Góngora para hablar de la muerte y del difunto, y no para eludir el tema o colocarlo en el segundo plano. El que el poeta barroco, atraído y seducido por la belleza del sepulcro como expresión artística, parezca olvidarse de lo que representa en una perspectiva cristiana, puede llevar a un peligroso equívoco crítico en la interpretación de la actitud que Góngora toma frente

³ «Introducción» a *Sonetos completos*, p. 22.

⁴ En los dos sonetos que Góngora le dedica (145 y 146), ambos contruidos sobre los tópicos del *memento mori* y de la inconstancia de la fortuna, el núcleo temático no es el sepulcro sino su ausencia (no fue erigido un túmulo a Rodrigo Calderón ni se hicieron honras); la «sublime urna» (145, vv. 5-6) en este caso le es negada al difunto y el monumento fúnebre es «bronce imaginado» (145, vv. 5-6), circunstancia que paradójicamente amplifica la fuerza del mensaje y origina el oxímoron del verso final («¡oh cuánta trompa es su ejemplo mudol», v. 14). En el soneto 148, además, Góngora llora la muerte de Rodrigo Calderón, junto a la de Villamediana y Lemos, los tres fallecidos en fechas cercanas; el texto, ampliamente comentado por Dámaso Alonso (*Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1967, II, pp. 183-192) se diferencia de los demás textos fúnebres por la presencia del sentimiento íntimo del poeta: la percepción del desamparo y de la soledad causados por la pérdida de los tres amigos y protectores se superponen al genérico desengaño, tema peculiar del repertorio epicélico gongorino.

a la muerte. El esquema ideológico católico, y profundamente barroco también (la caducidad del ser humano, la vanidad de las cosas terrenas y el vacío causado por la muerte contrastados con la esperanza en la vida eterna) destaca en esta clase de textos como componente esencial de la visión gongorina de la muerte.

Cabe preguntarse, además, si efectivamente todos los sonetos fúnebres se construyen como la representación del monumento fúnebre o si, en cambio, el poeta utiliza también otros registros y moldes expresivos para enfrentarse con el tema; y (lo que nos interesa más en esta ocasión) si existen rasgos específicos que permitan definir un microgénero femenino dentro del repertorio epicélico gongorino. En esta perspectiva quiero analizar los once sonetos referidos a la muerte de mujeres y, contrastándolos cuando sea necesario con los dedicados a la muerte de hombres, evidenciar la presencia de códigos poéticos, imágenes, ámbitos semánticos y temáticos que se puedan clasificar como propios de la representación de la muerte en su vertiente femenina.

Es suficiente una rápida comparación entre los dos grupos para notar que el conjunto de sonetos dedicados a la muerte de mujeres, más rico que el otro, es también más heterogéneo, en el tono y en los temas, respecto al grupo de ocho textos que conmemoran la muerte de hombres que, al contrario, se caracterizan, todos, por el tono celebrativo y el contenido moral.

Otra consideración sobre los sonetos dedicados a mujeres se refiere al dato exterior, el acontecimiento concreto que determina su composición: solo cinco conmemoran la pérdida de reinas y damas de rango (los tres sonetos a la Reina Margarita y los dos a la duquesa de Lerma) y participan por lo tanto de ese tono celebrativo y moral al mismo tiempo, que es la expresión más estudiada del tema de la muerte en la obra de Góngora; algunos se refieren a personajes menos conocidos, aunque pertenecientes a la nobleza (doña Guiomar de Sá, mujer de Fernández de Espinosa, o las tres hijas del duque de Feria); los demás no están estrictamente ligados a una ocasión oficial ni surgen de la necesidad de obsequio a un personaje público, según se desprende de los epígrafes (que muchas veces ni revelan la identidad de la difunta, limitándose a indicaciones genéricas como «a la muerte de una señora moza, en Córdoba», «a la muerte de dos señoras mozas, hermanas, naturales de Córdoba», o bien «a una dama portuguesa»).

Consideremos ante todo los sonetos dedicados a mujeres ilustres, es decir los textos encomiásticos y celebrativos, confrontándolos con los correspondientes dedicados a hombres. Una lectura comparativa, aun superficial, revela inmediatamente uniformidad en los temas y la existencia de un repertorio léxico y metafórico fijo, propio de los poemas fúnebres gongorinos relacionados con el poder. Pueden

servir de ejemplo el soneto que Góngora compone en ocasión de la muerte de Felipe III, *Este funeral trono, que luciente* (144) y el que dedica a Margarita de Austria, *Máquina funeral, que desta vida* (138).

138

Máquina funeral, que desta vida
nos decís la mudanza, estando queda;
pira, no de aromática arboleda,
si a más gloriosa Fénix construida;

bajel en cuya gavia esclarecida
estrellas, hijas de otra mejor Leda,
serenan la Fortuna, de su rueda
la volubilidad reconocida,

farol luciente sois, que solicita
la razón entre escollos naufragante,
al puerto; y a pesar de lo luciente,

obscura concha de una Margarita
que, rubí en caridad, en fe diamante,
renace a nuevo Sol en nuevo Oriente.

144

En el túmulo de las honras del señor Rey Don Felipe III

Este funeral trono, que luciente
a pesar de esplendores tantos, piensa
fragrante luto hacer la nube densa
de los aromas que lloró el Oriente,

avaro, niega con rigor decente,
y ponderoso, oprime sin ofensa
en breve, mas real, polvo la inmensa
jurisdicción de un sceptro, de un tridente,

ley de ambos mundos, freno de ambos mares,
rey, pues, tanto que en África dio almenas
a sus pendones, y a su Dios altares;

que la reliquias expelió agarenas
de nuestros ya de hoy más seguros lares,
rayos ciñe en regiones más serenas.

En ambos el túmulo, elemento central de la composición, representado en su hermosura y gravedad, es un pretexto para hablar de la vanidad de la vida y de las cosas, a través del contraste entre el esplendor del monumento y la caducidad del cuerpo; su función es la de recordar a todos los mortales el carácter ilusorio de la vida humana, verdadero núcleo del mensaje poético. El verso final de ambos, además, sugiere la idea cristiana del renacer a nueva vida («renace a nuevo Sol en nuevo Oriente» y «rayos ciñe en regiones más serenas»), una proyección hacia el más allá que, por otra parte, es motivo constante de los textos fúnebres gongorinos. En efecto, la alusión a la inmortalidad del alma y la esperanza en la resurrección — así como la oposición entre tierra y cielo, entre vida caduca y vida eterna — aparecen en la mayoría de los sonetos, casi siempre aludidas a través de los adjetivos *nuevo* y *mejor*; véanse, por ejemplo: «Ya en nuevos campos una es hoy de aquellas / flores que ilustra otra mejor Aurora, / cuyo caduco aljófár son estrellas» (135, vv. 12-14); «en polvo ya el clarín final espera» (136, v. 12); «Que rayos hoy sus cuerdas, y su pluma / brillante siempre luz de un Sol eterno» (141, vv. 12-13); «que rayos ciñe, que zafiros pisa, que sin moverse, en plumas de oro vuela» (147, vv. 7-8).

Si la comparación entre estos sonetos que he citado como ejemplo de la vertiente conmemorativa y oficial del tema de la muerte, fuera extendida a los demás textos de esta clase (lo que no es posible ahora por falta de espacio), nos revelaría que todos se desarrollan a partir de una compleja red de correspondencias semánticas y relaciones metafóricas que sostienen el mensaje poético principal: la vida como navegación, el sepulcro como farol o estrella que guía a los hombres — metáfora justificada por su belleza y el significado que adquiere — y la consiguiente insistencia en los términos relacionados con las ideas de esplendor y luz: el Fénix mitológico que alude a la resurrección, etc.... Se trata de un conjunto de imágenes y metáforas, a veces estereotipadas, que caracteriza los más conocidos sonetos fúnebres gongorinos (y que, por tanto, no es necesario ilustrar ahora en sus infinitas variaciones). El hecho de acudir a un sistema de representación homogéneo le confiere unidad temática y estilística a este grupo de sonetos fúnebres de tono conmemorativo y oficial, y al mismo tiempo determina su riqueza, gracias a la capacidad creadora de los versos gongorinos, que permite multiplicar las imágenes de su repertorio, según el proceso de remetaforización de las metáforas lexicalizadas.

Puede servir de ejemplo, entre otros, el tema de la disolución de los restos mortales, motivo constante del universo fúnebre gongorino, que sin embargo puede enriquecerse cada vez con matices diferentes. Es el «breve, mas real, polvo» que en el citado soneto a la muerte de Felipe III (144, v. 7) alude implícitamente al bíblico «polvo eres, y al polvo serás tornado»; el mismo tema aparece en el verso «en polvo ya el clarín final espera», que añade al tópico del *memento mori* la alusión al juicio final, en el soneto *A la que España toda humilde estrado* (136), el primero de los tres escritos en ocasión de la muerte de la reina Margarita (v. 12); o bien se une al tema del «sit tibi terra levis», uno de los más repetidos, por ejemplo en el «tierra sella, que tierra nunca oprima» del soneto a la muerte del Cardenal Sandoval (142, v. 5). En el ya mencionado soneto para la muerte de la duquesa de Lerma, *Ayer deidad humana, hoy poca tierra* (132), este mismo tema, que abre el texto, se convierte en eje de la composición y la concluye con la exhortación «Tome tierra, que es tierra el ser humano» del verso final: aquí la estereotipada metáfora de la navegación, asociada al tema del «polvo eres», nos sugiere el mensaje central del texto, que parece alejarse de una perspectiva metafísica para afirmar, con esa invitación final, que si el hombre es tierra, en la tierra está el sentido último de su vida.

La existencia de un repertorio constante del género fúnebre, entonces, no le impide a Góngora dar nueva vida a los motivos tópicos que utiliza, para ir en cada texto más allá de la ocasión contingente y de la convención, aunque se mantenga dentro de su marco aparentemente fijo; lo demuestra, por ejemplo, el segundo de los sonetos dedicados a la muerte de la duquesa de Lerma, *Lilio siempre real, nasci en Medina* (133).

133

Lilio siempre real, nasci en Medina
del Cielo, con razón, pues nasci en ella;
ceñ de un Duque excelso, aunque flor bella,
de rayos más que flores frente digna.

Lo caduco esta urna peregrina,
oh peregrino, con majestad sella;
señas oscuras, entre una y otra estrella
vista no fabulosa determina.

Estrellas son de la guirnalda griega
lisonjas luminosas de la mía
señas oscuras, pues ya el Sol corona.

La suavidad que expira el mármol (llega)
del muerto lilio es, que aun no perdona
el santo olor a la ceniza fría.

El sepulcro, como en la mayoría de los sonetos fúnebres celebrativos, representa el fulcro de la composición: la «urna peregrina» (v. 5) expresa el mensaje moral dirigido al que lo contempla (el peregrino destinatario del monólogo ideal de la misma difunta). Sin embargo, a este motivo dominante del repertorio epicóico se superpone, a partir del verso inicial, la metáfora del lilio, que atraviesa todo el texto; el ámbito semántico relacionado con la flor permite exaltar tanto la hermosura como la nobleza de la difunta (perteneciente a la casa real de Francia) e introducir, en el contraste entre «lo caduco» (la flor en su consistencia material) y «lo fragante» (su perfume), la contraposición entre el cuerpo mortal, que queda encerrado en el sepulcro, y el alma, destinada al cielo⁵. Siempre que, a nivel más literal, no haya que ver en el perfume una alusión al «olor de santidad» y una forma de negar la corrupción del cuerpo.

Los sonetos que representan la esfera oficial del tema fúnebre —todos contruidos, aunque con variaciones a veces significativas, en torno al sepulcro y a su descripción— sugieren otra consideración: si, por una parte, es la materia, en efecto, la que atrae la atención del poeta (y la poesía de Góngora es esencialmente poesía de las cosas, como sus críticos más atentos han demostrado ampliamente)⁶, por otra no hay que olvidar que la materia, el objeto fúnebre en este caso, le interesa al poeta en cuanto le permite hablar de la muerte (y no de la muerte en general, sino de una muerte y de un difunto en particular); y si, por un lado, el objeto concreto, el sepulcro con su presencia desbordante, le sirve a Góngora para llenar el vacío creado por la muerte (el *horror vacui* del hombre barroco), por otro no se puede afirmar —cabe repetirlo— que la materia se convierta en tema principal y que prevalezca sobre el mensaje moral de los versos.

Pero es oportuno volver ahora a nuestro tema, es decir a la comparación entre los sonetos dedicados a hombres y los dedicados a mujeres ilustres. Si es cierto, como ya se apuntó, que Góngora se sirve para ambos de un mismo código expresivo y coloca en el centro de su discurso poético el túmulo y su representación —es decir la realidad de los hechos en sus manifestaciones materiales—, es

⁵ El mismo motivo aparece en el soneto 135, basado en la identificación de la mujer difunta con la rosa, que se deshace en la tierra, pero mantiene intacta su fragancia.

⁶ Me limito a citar la labor crítica de Robert Jammes que tiene, entre sus muchos méritos, el de recordarnos que las *Soledades* son poesía de los objetos y de la realidad, poesía de cosas y no de ideas abstractas, y que con su observación analítica Góngora se adentra en los elementos para percibirlos más plenamente.

evidente, también, una significativa diferencia: en los sonetos dedicados a hombres (piénsese en los que dedica, por ejemplo, a la muerte del Greco y a la del Cardenal Sandoval) la consistencia material de los sepulcros prevalece con su gravedad y dureza (*mármol, pórfido, bronce, metales, duras piedras* son los elementos léxicos más repetidos en su representación) y el peso del objeto, arquitectura o escultura, que encierra y esconde los huesos del difunto, determina la inmovilidad y el descanso de las cosas; en los sonetos dedicados a mujeres ilustres, en cambio, la descripción del túmulo es movimiento de luces, colores, oro y piedras preciosas. Cuando la difunta es una mujer, el cortejo metafórico adquiere mayor sonoridad, la sensualidad de la descripción se acentúa en una explosión de naturaleza y mito y se hace más agudo el contraste entre la nada terrífica de la muerte, donde todas las cosas se disuelven, y la hermosura exaltada por los versos. Es casi supérfluo remitirnos, como ejemplos de esta faceta del tema fúnebre en Góngora, a los conocidos sonetos *No de fino diamante o rubí ardiente* (137) y *Máquina funeral, que desta vida* (138), ambos dedicados a describir el imponente túmulo de la reina Margarita; en su construcción perfecta se multiplican las imágenes relacionadas con las ideas de luz, esplendor, belleza deslumbrante (*luces, centellas, estrellas, luciente*), en un triunfo de aromas, piedras y materiales preciosos (*diamante, rubí, perla*). El resultado es que la hermosura, representada en un torbellino cromático de flores, astros, púrpuras, candores niveos y metales resplandecientes, triunfa sobre el horror de la muerte y niega su poder destructivo. La muerte es acariciada por las lisonjas de la vida que, paradójicamente, aparece exaltada en el mismo momento en que el poeta, para humillarla, celebra sus esplendores pasados, contrastándolos con el deshacerse del cuerpo. La pompa de los sepulcros, con sus juegos de luces y colores, obscurece a trechos el mensaje último, la vanidad de la vida contemplada a la luz de la nada de la muerte, aunque no consigue hacernos olvidar completamente el *memento mori* como significado pro unda del texto.

Cabe considerar, ahora, el otro grupo de sonetos, los que no pertenecen a la esfera celebrativa y que aparecen completamente distintos en el tono. Todos se caracterizan por la adaptación de los códigos bucólico y mitológico al tema de la muerte; y si en algunos Góngora utiliza, para el lamento fúnebre, el molde expresivo del llanto, del que siempre es protagonista el río personificado —el Guadalquivir (naturalmente con el nombre latino de Betis) o el Tajo—, en otros el código más propiamente amoroso se superpone al motivo fúnebre.

El primer soneto que voy a examinar, *Sobre dos urnas de cristal labradas* (130), fue compuesto en 1582 (cronológicamente es el más antiguo), a raíz de la

muerte de «dos señoras mozas, hermanas, naturales de Córdoba», como se lee en el epígrafe. Caracterizan el soneto la ambientación bucólica y el imaginario mitológico (que acompaña a la primera por lo menos a partir de Sannazzaro); el Guadalquivir, en su representación antropomórfica de talante tradicional, con dos urnas que aluden a las hermanas difuntas, identificadas con dos ninfas, vierte «lágrimas cansadas» (v. 8) y pronuncia su lamento fúnebre, dramatizado en los tercetos con la introducción del discurso directo, dirigido a las almas de las ninfas muertas; el río las seguirá en su vuelo hacia la morada celeste, donde se convertirán en constelaciones (en Géminis ellas, porque son dos y por su hermosura; y él en Acuario, porque vierte lágrimas y por su consistencia líquida).

30

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,

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

«Almas», les dice, «vuestro vuelo santo
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 vosotras, yo en Acuario».

El soneto es buena muestra de la habilidad de Góngora en la creación de una densa red de relaciones semánticas que determina una continuidad entre las estrofas: el texto se desarrolla en torno a las ideas de transparencia (evocada por «cristal», «vidrio») y liquidez (es implícita en la connotación mitológica del Betis, contornado de ninfas acuáticas, y atraviesa todo el texto con el verbo «llorando», los términos «lágrimas» y «llanto», el epíteto «húmedas»), que dominan el soneto a partir de los

versos iniciales⁷. Todos los elementos léxicos, además, están relacionados con la hermosura de las ninfas y el llanto del río, que en el terceto final resumen las imágenes precedentes (*vista «esa belleza» y «mi gran llanto»*, v. 12), y permiten al Betis concluir su lamento con el juego de palabras basado en la oposición «vosotras / yo» (la relación dos / uno, —las dos ninfas lloradas por el río — es otra clave del texto) y en la doble correspondencia con los signos del zodiaco. Si las ideas dominantes de transparencia y liquidez le proporcionan unidad al soneto, la contraposición entre tierra y cielo (que es, por otra parte, motivo constante de la visión gongorina de la muerte) cobra fuerza al amoldarse a la estructura métrica, ya que lo espiritual entra en el texto con los tercetos, con la fuerza del vocativo «Almas» (v. 9), al comienzo del primer verso y del discurso directo.

Cabe subrayar, además, que en el soneto la idea de la muerte no aparece sino a través de alusiones indirectas (en los sintagmas —en la forma de la litote, el eufemismo y la sinécdoque respectivamente— «ya sin vidas», v. 3; «tierno fin», v. 7; y en «Almas» del v. 9) y en la presencia de las urnas (que contienen las lágrimas, pero pueden contener también los restos mortales). El resultado es que el dolor por la pérdida, filtrado por la más pura tradición bucólica, se hace más leve, diluido en los elementos líquidos y contemplado a través del fino cristal de las urnas, para desaparecer del todo en la transformación final de las difuntas en constelación celeste. El contexto mitológico hace que la contraposición entre vida terrenal y vida celestial deje el campo —sólo aparentemente— al proceso diferente de metamorfosis.

El soneto *Ceñida, si asombrada no, la frente* (139), utiliza el mismo motivo del llanto en una ambientación bucólica muy parecida. El Betis llora la pérdida de una joven «con quien estaba concertado de casar» (como revela el epígrafe) Antonio de las Infantas, destinatario del texto y amigo del poeta.

⁷ Los cuartetos, en efecto, son eco del soneto XI de Garcilaso, inspirado, a su vez, en Sannazzaro: «Hermosas ninfas que en el río metidas, / contentas habitáis en las moradas / de relucientes piedras fabricadas / y en columnas de vidrio sostenidas...»; colocada en la misma ambientación bucólica, la representación de las urnas gongorinas es evidente calco léxico y sintáctico de la descripción de las moradas de las ninfas de Garcilaso, con la diferencia que nuestro poeta habla de ninfas muertas y que el espacio se reduce (aparece el motivo, típicamente barroco, del sepulcro como espacio reducido; véase Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 180-182). Si los cuartetos se inspiran en Garcilaso, la originalidad de Góngora se manifiesta plenamente en el segundo terceto, con la alusión mitológico-astroológica, y, sobre todo, en el enlace insólito entre el segundo cuarteto y el primer terceto, con la interposición de «les dice» (*Sonetos completos*, p. 205).

*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,

llora el Betis, no lejos de su fuente,
en poca tierra ya mucha hermosura:
tiernos rayos en una piedra dura
de un sol antes caduco que lucente.

¡Cuán triste sobre el pórfido se mira
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.

Los cuartetos presentan al Betis llorando dentro de un cuadro bucólico tradicional: a la urna lagrimosa, se añade otro *topos* iconográfico del río personificado: la frente ceñida con una corona hecha del árbol de su fuente (el pino en este caso). Sin embargo, las antítesis «poca tierra / mucha hermosura», «tiernos rayos / piedras duras», propias del repertorio fúnebre barroco, junto al contraste del v. 8, que opone la hermosura de la mujer («sol»), a su caducidad, rompen la atmósfera rarefacta y leve de la dimensión bucólico-mitológica que caracteriza el soneto 130; además, la «piedra dura» (v. 7) y el «pórfido» (v. 9) aluden al sepulcro, aunque asociado, a través de la figura de la ekphrasis, a la belleza de Venus y de las Gracias; los tercetos, en particular, aunque basados en alusiones clásicas convencionales, expresan una nota más doliente y, con su tono exclamativo, subrayan la participación al dolor por la pérdida (ausente en el soneto anterior). Cabe observar, sin embargo, que si por una parte la referencia explícita al poder de la muerte —palabra que cierra como un broche el texto— la evoca en el verso final como hecho cruel e ineludible, por otra la alusión al mito de Orfeo sugiere la esperanza de que sea posible vencerla.

No nos alejamos del código bucólico y del motivo del llanto con el soneto *Entre las hojas cinco, generosa* (141), ocasionado por la muerte de las tres hijas del duque de Feria; el papel de llorar la pérdida no le compete en este caso solo al río personificado (el Tajo, que no aparece hasta el primer terceto), sino también al ruiñeñor de la tradición bucólica virgiliana (y garcilasiana más tarde), que es el padre de las niñas; su lamento («gemido alterno y dulce lloro», v. 6) armoniza con el coro de las aves que lloran también la muerte de las niñas⁸.

141

En la muerte de tres hijas del duque de Feria

Entre las hojas cinco, generosa
si verde pompa no de un campo de oro,
prendas sin pluma a ruiñeñor canoro
degolló mudas sierpe venenosa.

Al culto padre no con voz piadosa,
mas con gemido alterno y dulce lloro,
armoniosas lágrimas al coro
de las aves oyó la selva umbrosa.

Lloró el Tajo cristal, a cuya espuma
dio poca sangre el mal logrado terno,
terno de aladas cítaras sūaves.

Que rayos hoy sus cuerdas, y su pluma
brillante siempre luz de un Sol terno
dulcemente dejaron de ser aves.

Un tópico clásico ya en la poesía española, queda enriquecido por Góngora al fundirlo nuestro poeta con otro motivo igual de popular como el «latet anguis

⁸ En la interpretación de este cuarteto creo que se equivocan tanto Giulia Poggi, al afirmar que «la selva ascolta non la voce del padre-usignolo, bensì il melodioso coro degli uccelli che la popolano» [Luis de Góngora, *I sonetti*, ed. de Giulia Poggi, Roma, Salerno Editrice, 1998, p. 348]; cuanto Oreste Macri, que considera «parallelismi di due complementi oggetti: al [...] culto padre e lagrime al coro» [Luis de Góngora, *Sonetti. Scelti e tradotti da Leone Traverso. Presentazione e note di Oreste Macri*, Firenze, Passigli, 1993, p. 42]. Me parece que de lo intrincado de este pasaje gongorino nos saca la traducción italiana de Leone Traverso, quien interpreta, según creo, correctamente: «dal dotto padre non voce pietosa, / ma l'alterno singhiozzo e il dolce pianto, / armoniose lacrime nel coro / degli uccelli, ascoltò la selva ombrosa.» [Luis de Góngora, 1993, p. 99].

in herba»⁹. La figura del «durus arator» («duro labrador» en Boscán y Garcilaso) que en Virgilio despojaba de las crías el nido del ruiñeñor¹⁰, queda sustituida por una serpiente, mucho más amenazadora y cósmica, y no exenta —ya en la poesía anterior— de posibles contaminaciones con lo cristiano. Pero hay que aclarar que el bucolismo que Góngora realiza en el texto es todo mental: hay un «campo», pero se juega con la acepción heráldica del término, ya que, con las hojas, se acaba de aludir al escudo de armas del duque (cinco hojas de higuera en un campo de oro). La idea, dentro de la ideología social compartida, es la del vástago que la muerte produjo a todo un linaje, y la serpiente —no hay que olvidarlo— se encuentra a menudo en los escudos de armas. Góngora, en suma, visualiza a la vez un escudo donde se introdujo (y no le correspondía) la serpiente de la muerte, y un campo con connotaciones tan humanistas como la exhibición de tópicos demuestra. Tal actitud cerebral prosigue en los tercetos, donde apreciamos un proceso típicamente gongorino de remetaforización: en efecto, si el padre (por su tristeza) es ruiñeñor, también lo eran sus hijas, que se pueden indicar como «aladas cítaras» (v. 11). Se trata de una metáfora habitual para indicar al ruiñeñor y que corresponde a la apreciación típicamente barroca del contraste emulativo entre arte y naturaleza. Piénsese en la definición que da Calderón de los pájaros como «clarines de pluma», y de las cajas como «aves de metal» (*La vida es sueño*, I, vv. 483-484); pero léase, sobre todo, el certamen entre el ruiñeñor y el joven músico en el *Adone* de Giovan Battista Marino (VII, 44-54). A partir de aquí, Góngora puede referirse a las cuerdas (= voz del ruiñeñor = vivacidad de las pequeñas difuntas) con una segunda referencia metafórica (instrumento) que brota de la primera (ave). En conclusión, nada más alejado del texto que un bucolismo descriptivo de tipo renacentista.

En el soneto *Pálida restituye a su elemento* (135), construido en torno a la metáfora central de la rosa, inspirada en el apellido del marido de la difunta (Juan Fernández de Espinosa), el topos del llanto del río aparece como motivo marginal y sirve para aludir, en el primer terceto, a los orígenes de la dama, de padre andaluz y madre portuguesa (tanto el Betis como el Tajo lloran ahora su muerte).

⁹ Presente en ámbito español ya a partir de la poesía cancioneril (véase Francisco Rico, «Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del Petrarquismo», en *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempo de Alfonso y Juan de Valdés. Actas del Coloquio Interdisciplinar* (Bologna, abril de 1976), Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, 1979, pp. 115-130).

¹⁰ El motivo clásico del ruiñeñor y su presencia en la lírica española han sido estudiados por María Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 39-52 y 100-117.

En la muerte de doña Guíomar de Sá, mujer de Juan

Fernández de Espinosa

Pálida restituye a su elemento
su ya esplendor purpúreo casta rosa,
que en planta dulce un tiempo, si espinosa,
gloria del Sol, lisonja fue del viento.

El mismo que espiró sūave aliento
fresca, espira marchita y siempre hermosa;
no yace, no, en la tierra, mas reposa.
negándole aun al hado lo violento.

Sus hojas sí, no su fragancia, llora
en polvo el patrio Betis, hojas bellas,
que aun en polvo el materno Tejo dora.

Ya en nuevos campos una es hoy de aquellas
flores que ilustra otra mejor Aurora,
cuyo caduco aljófár son estrellas.

El uso de los tiempos verbales es elemento fundamental en la arquitectura del texto; la alternancia de presentes y pretéritos recuerda en los cuartetos el contraste entre el esplendor pasado y la circunstancia actual de la muerte. A esta antítesis se añade la contraposición entre el destino del alma y el del cuerpo, apoyada en la metáfora de la flor: su fragancia persistente es el alma inmortal, su materialidad el cuerpo que vuelve a la tierra¹¹.

El «hoy» de la estrofa final, como en el soneto anterior, alude al más allá, en que se realiza otra transformación metafórica: la rosa, después de la muerte, es flor en «nuevos campos» (v. 12) y en esta nueva aurora ya no la ilumina el aljófár, sino las estrellas del cielo. La antítesis entre las dos vidas toma cuerpo, así, en una metáfora muy practicada por los poetas barrocos; se trata de una metáfora doble, donde el comparante y el comparado pueden intercambiar sus papeles respectivos. Por analogía visual evidente, el cielo estrellado es un prado florido y, a su vez, un

¹¹ Nótese que el tópico bíblico del «polvo eres» y el contraste entre cuerpo y alma, evocado a través de la metáfora de la flor, aparecen en el soneto dedicado a la duquesa de Lerma, *Lilio siempre real, nasci en Medina*, comentado antes, y demuestran que algunos motivos son transversales a todo el corpus fúnebre, tanto en sus manifestaciones oficiales y celebrativas como en las expresiones más doloridas y privadas.

prado florido se puede enfocar como cielo estrellado; naturalmente, si las flores son estrellas y las estrellas flores, salta la distinción pretendidamente objetiva entre planos tan definidos como el cielo y la tierra. A la espera de una monografía sobre el tema, baste con remitir a las octavas donde Marino compara sol y rosa (*Adone*, III, 159-160), cuya simetría férrea ha puesto de relieve la espléndida lectura del padre Pozzi¹²; y a los sonetos gemelos —verdadero triunfo de la ley barroca del dos, del doble— que pronuncian el príncipe Fernando y Fénix en el *Príncipe constante* de Calderón (vv. 1722-1735 y 1756-1769 respectivamente). Góngora, sin embargo, va más allá: el alma de la difunta está en el empíreo, en una dimensión, por tanto, que no es la material del cielo; y que explica el que reciba, en los versos finales, una lluvia de estrellas. El cielo físico —a partir de una visión astrológica medieval (que en poesía no tiene por qué cambiar según el avance de la ciencia)— se convierte así en elemento separador de lo terrenal y de lo espiritual, y la caída como aljófár de las estrellas marca el cambio drástico del punto de vista.

La misma fuerza de innovación la demuestra Góngora con su capacidad de «definir» la rosa: no es la flor emblema de Ariosto o de Tasso (*Orlando Furioso* I, 42-43; *Gerusalemme liberata* XVI, 14-15), «la rosa» genérica; ni el ojo exacto de Góngora se puede perder en plural meramente cuantitativo («las rosas»). La «rosa» es, en primer lugar, metáfora; denuncia una vez más el carácter mental del texto; y, al referirse a una mujer concreta, sabe hacer empalidecer por fríos sus modelos anteriores, entre otras cosas, porque no invita al goce, sino que contempla la destrucción producida por la muerte, y sabe captar la simple persistencia de una fragancia.

Los sonetos *Fragoso monte, en cuyo basto seno* (131) y *Aljófares risueños de Albiela* (147) (que se refieren a la muerte de «una señora que murió moza en Córdoba» y de «una dama portuguesa en Santarén», respectivamente), muestran evidentes afinidades, a partir de la superposición del código más propiamente amoroso al tema fúnebre; las analogías en la estructura y en el tema, además, casi nos obligan a una presentación paralela para considerarlos en un segundo momento singularmente, con el fin de mostrar el alcance de cada uno de ellos.

La memoria, tema central de la poesía fúnebre gongorina, se sitúa aquí en un contexto típicamente bucólico. El yo poético asume el papel del pastor-amante que se dirige directamente a un elemento natural —el «fragoso monte» en el primer soneto y «los aljófares risueños» en el segundo— y con él establece un diálogo in-

¹² Giovan Battista Marino. *L'Adone*. ed. de Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi, 1988, vol. II, pp. 258-259.

timo, propio del código amoroso. Los dos sonetos presentan la misma estructura retórico-sintáctica, basada en la alocución directa y en el esquema optativo¹³. En el primer soneto el poeta pide al monte, depositario del recuerdo de la mujer, que esconda las letras de su nombre, escritas en las cortezas, y encierre su recuerdo para siempre. En el segundo texto, con el mismo movimiento alocutivo y optativo, el poeta se dirige a las aguas («aljófares», v. 1) del Albiela, asimiladas al instrumento musical, pidiéndoles que no se duelan por la pérdida, porque la difunta «rayos ciñe... zafiros pisa» en el cielo, y que se duelan, en cambio, por el pastor-amante; este, siempre acompañado por la memoria de la amada, propaga su dolor, y su recuerdo, a través de su canto y de las letras escritas en las cortezas.

Consideremos ahora más detalladamente el primero de los dos sonetos:

131

En la muerte de una señora que murió moza en Córdoba

Fragoso monte, en cuyo basto seno
duras cortezas de robustas plantas
contienen aquel nombre en partes tantas
de quien pagó a la tierra lo terreno,

así cubra de hoy más cielo sereno
la siempre verde cumbre que levantas,
que me escondas aquellas letras santas
de que a pesar del tiempo has de estar lleno.

La corteza, do están, desnuda o viste
su villano troncón de yerba verde,
de suerte que mis ojos no la vean.

Quédense en tu arboleda, ella se acuerde
de fin tan tierno, y su memoria triste,
pues en troncos está, troncos las lean.

13 Giulia Poggi, en la segunda edición de este mismo foro, ha analizado detalladamente el texto, uno de los menos comentados de Góngora, y ha demostrado su relación intertextual con un soneto de Bernardo Tasso, *Ombre fresche, erbe verdi, acque lucenti*, del que deriva la estructura optativa (en el poema del italiano, el poeta-amante se dirige a un monte amigo para desearle propicias condiciones atmosféricas que le permitan conservar el recuerdo de los días felices); Góngora, con un procedimiento típico de la relación que establece con los modelos italianos, asimila el molde expresivo adaptándolo a una nueva exigencia lírica y a un diverso contexto, en este caso fúnebre; véase «Petrarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: ¿cinco casos de intertextualidad?», en *Góngora Hoy I-II-III*, ed. de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 179-199 (el análisis del soneto 131 en las pp. 181-184). Sobre la asimilación y elaboración autónoma de *topoi* poéticos de modelos italianos en la lírica barroca, véase también, en general, los importantes trabajos de Maria Grazia Profeti recogidos en su *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 63-169.

La interpretación bucólica de la muerte se realiza a partir de la transferencia de sus símbolos al universo de la naturaleza, que permite eludir la referencia directa a los objetos propios del repertorio fúnebre. Destaca el motivo de los nombres de los enamorados grabados en la corteza de los árboles; motivo, huelga decirlo, típicamente bucólico (aparece ya en Teócrito). Lo que se rechaza es la memoria de la felicidad pasada, y por tanto la visión de esto signos; el cuerpo se lo ha tragado la tierra («de quien pagó a la tierra lo terreno», v. 4) y no aparece siquiera el objeto venerable, el sepulcro. Es más, el triunfo deseado de la naturaleza, que tendrá que borrar incluso las débiles huellas dejadas por los humanos, produce la desaparición de cualquier forma de civilización y manifiesta así la falta radical de esperanza: el triunfo de la naturaleza coincide, para el poeta «culto», con el triunfo de la muerte, según sugiere también la descripción del paisaje, que desciende de la bien fijada tradición del *locus horridus*¹⁴. Sólo así, en la anulación completa de la memoria, el dolor podrá ser aguantado.

Examinemos ahora el segundo soneto, *Aljófares risueños de Albiela* (147).

147

En la muerte de una dama portuguesa en Santarén

Aljófares risueños de Albiela,
al blanco alterno pie fue vuestra risa,
en cuantos ya tejí coros Belisa,
undosa de cristal, dulce vihuela;

instrumento hoy de lágrimas, no os duela
su epiciclo, de donde nos avisa
que rayos ciñe, que zafiros pisa,
que sin moverse, en plumas de oro vuela.

Pastor os duela, amante, que si triste
la perdió su deseo en vuestra arena,
su memoria en cualquier región la asiste;

lagrimoso informante de su pena
en las cortezas que el aliso viste,
en los suspiros cultos de su avena.

14 Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 286-289.

El soneto comparte con el anterior su acentuado bucolismo, tanto más invasivo cuanto más escasean elementos de referencia concreta. Por lo que se refiere al tema de la memoria es especular al mismo, ya que aquí el recuerdo —estado persistente en el cual vive el enamorado, y estado que procura conseguir constantemente— es elemento positivo. Al definir el pastor enamorado, privado de su Belisa, como culto poeta, la memoria se confirma como elemento que acompaña la civilización (en cambio en el soneto anterior, como ya se apuntó, se cuenta con el triunfo de la naturaleza como elemento de destrucción de cualquier recuerdo). La antítesis culto-natural no se limita al cierre del texto, ya que, bien mirado, «los suspiros cultos de su avena» (v. 14), o sea una práctica artística culta (incluso dentro de lo pastoril: «culto sí, aunque bucólica Talia»), se contraponen a la «undosa vihuela» del primer cuarteto —con la que comparte la asonancia y la colocación al final del verso—, metafórica indicación del ruido producido por las aguas. No se trata de suprimir la naturaleza (que, como es constante en la tradición bucólica, participa del dolor), sino más bien de dominar con lo culto los avatares del tiempo y de la materia; la mujer, que en el cuerpo del texto vive en una dimensión de armonía definitiva, mira desde lo trascendente el intento de recuperación del control de sí por parte del culto pastor enamorado.

El soneto, como ya se ha apuntado, no es el único metro que Góngora utiliza para el tema fúnebre.

A la muerte de la Reina Margarita de Austria, hecho que inspiró versos a los más ilustres poetas de la época, Góngora dedica no sólo los tres sonetos ya mencionados, sino también una octava y dos décimas. Si las circunstancias de composición de estas últimas fueron diferentes —y, por tanto, como observa José María Micó, «pudieron mediar semanas y aun meses entre la composición de unos y otros»¹⁵—, no varían, en cambio, el tono y los temas.

En la octava el poeta concentra dos motivos tópicos del género del epitafio, y muy frecuentes en su poesía fúnebre, sobre todo en las composiciones que dedica a reinas y señoras: la fragancia que exhala del sepulcro y la alusión al ave Fénix, que es aquí compleja reelaboración de imágenes parecidas de los sonetos¹⁶; el gusano no es el que, a pesar de aromas y ungüentos, carcome el cadáver (como interpretaron los comentaristas contemporáneos), «sino el mitológico que surgía de

15 La octava y las dos décimas «son inscripciones pensando en el óbito y en el sepulcro de la Reina; los tres sonetos están dedicados al túmulo erigido en Córdoba» (Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. de José María Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 232)

16 Compárese con la «pira, no de aromática arboleda / si a más gloriosa Fénix construida» del soneto 138 (vv. 3-4), compuesto «en la misma ocasión».

las cenizas y se transformaba en nueva ave Fénix»¹⁷. En la opinión de Micó, «la clave de la siguiente octava, “todas traslaciones y con tres hipérbatos” (Angulo y Pulgar, *Epistolae satisfactorias*, fol. 40r), está en la elaborada alusión al ave Fénix, quizá la más compleja de las muchas que pueblan sus sonetos fúnebres»¹⁸.

Octava fúnebre en el sepulcro de la Señora

Reina doña Margarita

En esta que admiráis de piedras graves
labor no egipcia, aunque a la llama imita,
ungüentos privilegian hoy sáves
ia muerta humanidad de Margarita,
si de cuantos la pompa de las aves
en su funeral leños solicita
hay quien destile aroma tal, en vano
resistiendo sus troncos al gusano.

En las décimas¹⁹ dedicadas al mismo asunto aparecen también los temas convencionales de los textos fúnebres gongorinos; en ambas el poeta juega con la etimología griega del nombre de la difunta (como hace en los sonetos), y la contraposición entre pasado y presente es motivo dominante, en todas sus posibles variaciones: el esplendor de la perla contrasta con el duro mármol del sepulcro, con el plomo del ataúd y el polvo que contiene; la «trompa» de la fama en vida y el llanto de los súbditos no logran romper el silencio de la muerte. No falta el tópico del caminante, invitado a detenerse ante el sepulcro para recoger su mensaje.

En la misma ocasión

[Inscripción para el sepulcro de la reina

doña Margarita]

Ociosa toda virtud,
muerto su ejercicio, llora
la perla que engasta ahora
el plomo de este ataúd:

17 Luis de Góngora, 1990, p. 134. Obsérvese que Góngora usó el concepto ya en 1603 en el soneto dedicado a la Duquesa de Lerma: «La Fénix que ayer Lerma fue su Arabia / es hoy entre cenizas un gusano» (132, vv. 9-10).

18 Luis de Góngora, 1990, p. 232 (el texto en las pp. 233-234).

19 Utilizo el texto de Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, ed. de Juan Millé Giménez-Isabel Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 353-354 y p. 356 respectivamente.

Reina que en muda quietud
 duerme, y en silencio santo,
 a dos mundos, y aunque es tanto,
 es mucho que no le rompa,
 o de su fama la trompa,
 o de sus reinos el llanto.

Inscripción para el sepulcro de la señora

Reina doña Margarita
 La perla que esplendores fue
 de España y de su corona,
 yace aquí; y si la perdona,
 oh peregrino, tu pie,
 a este duro mármol, que
 hoy en polvo la merece,
 compungido lo agradece.
 Si no lo estás, yo aseguro
 ser menos el mármol duro,
 que entre ella y tu pie se ofrece.

La muerte por enfermedad de las tres hijas del Duque de Feria, además del soneto ya mencionado, inspira al poeta un madrigal²⁰ que es ejemplo de su capacidad de re-creación de conceptos a partir de una misma imagen:

En la muerte de tres hijas del Duque de Feria

Tres violas del cielo,
 tres de las flores, ya breves estrellas,
 fragante mármol, sellas,
 que aljofaró la muerte de su hielo;
 si las trenzas no están cñiendo ahora
 de una Alba que crepúscolos ignora.

La composición, basada en el motivo de la transformación de las difuntas en la vida celestial —frecuente, como vimos, en la representación de la muerte de mujeres—, se construye a partir de comparaciones florales y astrales, características

20 Luis de Góngora, 1990, pp. 191-192.

del género, pero con un trueque típicamente gongorino: las tres niñas son flores en el cielo y estrellas entre las flores, y las dos metáforas se recogen en la dilogía del adjetivo «fragante» del v. 3 ('resplandeciente' y 'aromático'). Es interesante observar, en el verso siguiente, la analogía entre la imagen de las flores salpicadas por el rocío de la muerte, y la utilizada unos años antes en el soneto dedicado a la muerte de Doña Gulomar de Sá (135): «ya en nuevos campos una es hoy de aquellas / flores que ilustra otra mejor Aurora, / cuyo caduco aljófár son estrellas» (vv. 12-14). La imagen naturalista, tan del gusto de Góngora, representa ahora la frialdad y rigidez de la muerte, señal evidente que sólo en una dimensión transmundana se puede plantear la inmortalidad. Por otra parte, la muerte trágica de las tres niñas se viene representando en una imagen cargada de gracia.

La tendencia a la condensación y al concepto, típica de un género que es métrico y poético a la vez, como el madrigal, se advierte en otro texto, escrito como «Inscripción para el sepulcro de dona María de Lira, natural de Toledo». Góngora aprovecha el nombre, el origen y la afición de la difunta a la música para estos versos que no evitan, sin embargo, como observa José María Micó, «dos de los más tópicos ingredientes del epitafio en verso: la fórmula deictica y la mención del mito órfico, si bien este último está menos traído por los pelos que en otras ocasiones»²¹. También el *caembour* sobre el nombre de la difunta es característico del género.

*Inscripción para el sepulcro de doña María de Lira
 natural de Toledo*

La bella Lira muda yace ahora
 debajo de este mármol, que sin duda
 lo ha convocado muda
 como solía canora.
 Si el Tajo arenas dora,
 ilustre piedras: culto ornamento
 a este de las Musas instrumento.

Por último, consideremos el romance *Moriste, ninfa bella*²², compuesto en 1594 con motivo de la muerte de doña Luisa de Cardona, monja en Santa Fe de Toledo, a la que Góngora había dedicado anteriormente la letrilla *Mandadero es el arquero*²³ y el soneto *Señora doña Luisa de Cardona*²⁴. Los dioses y habitantes de la

21 Luis de Góngora, 1990, p. 192 (el texto en la p. 193).

22 Luis de Góngora, *Romances*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, vol. I, pp. 613-617.

23 Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, pp. 129-132.

24 Es uno de los sonetos atribuidos, el V de la edición utilizada (p. 160).

selva lloran la muerte de la ninfa, que fue seguidora de Diana en vida; el sepulcro es un árbol, cuyas ramas acogerán el nido, no de «aves lascivas» (v. 43), sino de la tórtola que lamenta la muerte del esposo. Para conservar la memoria de la difunta, que es ya alma luminosa en el cielo, Daliso (pseudónimo del poeta) no erige un túmulo de mármol resplandeciente ni recoge sus cenizas en una vasija labrada; le dedica, en cambio, un «padrón humilde» (v. 73), cuya inscripción se dirige al caminante para solicitar su piedad. La composición —recordada a menudo como ejemplo de «romance por consonancias», imitada por poetas contemporáneos²⁵ y utilizada por Calderón y por Solís en sus obras teatrales²⁶—, adapta los códigos bucólico y mitológico al tema epicélico, como ya vimos en algunos de los sonetos fúnebres.

Moriste, ninfa bella
 en edad floreciente,
 que la muerte entre flores
 se esconde, cual serpiente;
 moriste, y Amor luego
 rompió el arco, impaciente:
 casto Amor, no el que tira
 flechas de oro lucente.
 Ninguno hay en la selva
 que tu fin no lamente,
 o sátiro sea duro,
 o virgen inocente;
 hasta el dios que sus cuernos
 con guirnalda desmiente,
 por darlas a tu urna,
 las niega ya a su frente.
 Eco, de nuestras voces
 universal oyente,
 no es ya sino de quejas
 fiel correspondiente;
 al viento la arboleda
 más que nunca obediente,
 con él tu muerte gime,

²⁵ Luis de Góngora. *Romances*, pp. 611-612.

²⁶ Luis de Góngora. *Romances*, p. 613; y Edward M. Wilson-Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis, 1964, p. 86.

y él con ella siente.
 La casta cazadora
 seguiste puntualmente,
 ya en los montes armada,
 ya desnuda en la fuente;
 ligera a los pies, fuiste,
 del corcillo, y valiente
 del jabalí cerdoso
 al espumoso diente;
 de cuya profesión
 testigo suficiente,
 en el laurel sagrado,
 la aljaba sea, pendiente.
 Tumba es hoy de tus huesos,
 casta, si no decente,
 el árbol cuyas ramas
 no temen rayo ardiente
 (el árbol que, teniendo
 tu memoria presente,
 no ya de aves lascivas
 torpe nido consiente,
 tierno gemido, apenas,
 de tórtola doliente
 que muerto esposo llore,
 no que lo llame ausente),
 adonde, de las ninfas,
 diez a diez, veinte a veinte,
 si el llanto es ordinario,
 el concurso frecuente.
 Oh alma, que eres ya
 deidad resplandeciente:
 Daliso, por que el tiempo
 su prescripción no intente
 (el tiempo, de memorias
 fiscal tan insolente
 que a la inmortalidad
 no perdona accidente),

aquí, donde está el Betis,
 creo, tu fin reciente
 llorando por los ojos
 de esta su antigua puente,
 no túmulo te erige
 de mármol diferente
 donde el sol uno a uno
 sus muchos rayos cuenta,
 ní, ocupada la industria
 de artífice excelente,
 dará a tus cenizas
 vasija competente,
 sino un padrón humilde
 con la inscripción siguiente,
 que piedad solicite
 y su fe represente:
 Suspende, oh caminante,
 el paso diligente,
 y, cuando no admirado,
 condolido detente:
 memoria soy de un sol
 que el Turia fue su oriente,
 y su occidente el Tajo:
 dilo de gente en gente.

¿A qué conclusiones puede llevarnos este análisis de los textos fúnebres gongorinos inspirados en la muerte de reinas, damas de diversa clase social y mujeres desconocidas? Sin duda el hecho de referirse a la muerte de mujeres, por una parte y las diversas circunstancias de su composición, por otra, origina y hace posible, a diferencia de lo que ocurre con las composiciones dedicadas a la muerte de hombres, el recurso a moldes expresivos diversificados, y permite una libertad mayor en la elección del tono, que oscila entre lo conmemorativo y lo elegíaco. A la luz de los textos, es posible afirmar que la ocasión, pública o privada, y la clase social de la difunta influyen en el registro que Góngora escoge. Cuanto más la mujer es conocida, y por tanto lejana, tanto más el poeta se mantiene fiel a un esquema fijo (aunque nunca repetitivo, gracias a su capacidad de innovación y reelaboración de *topoi* a veces estereotipados), un esquema basado en la representación del sepulcro.

que refleja la necesidad de llenar, con su presencia imponente, el vacío creado por la muerte; su función es la de recordar a los hombres el carácter ilusorio de la vida; pero sirve al mismo tiempo para oponerse a la realidad ineludible de la muerte, con el triunfo de la hermosura por una parte, y con la idea constante de la nueva vida por otra: al dolor por la pérdida y al sentimiento del desengaño se opone, según el esquema ideológico cristiano, la esperanza en la vida eterna. En estos textos de tono celebrativo, como he intentado demostrar, la representación de la muerte de mujeres, aun valiéndose de un consolidado repertorio temático y estilístico, que comparte con los sonetos dedicados a hombres, no carece de caracteres peculiares: en la descripción del sepulcro y de su esplendor sensual, se intensifican los rasgos esenciales de la lengua poética gongorina y la posibilidad de expresar ese sentimiento del desengaño y de la vanidad de la vida que, de forma sólo aparentemente paradójica, en los sonetos fúnebres se acompaña a la capacidad de Góngora de representar la realidad, aunque sea la de la muerte.

En los sonetos ajenos a personajes públicos, asistimos, en cambio, a la superposición de la ideología cristiana —que se mantiene como eje de la visión gongorina, y barroca, de la muerte— a esquemas culturales y códigos expresivos (el mitológico y el bucólico) que le proporcionan a nuestro poeta un amplio repertorio de motivos (desde el llanto del río personificado hasta la íntima correspondencia entre pastor-amante y naturaleza en el recuerdo de la amada, desde el tema clásico del ruiseñor hasta el mito de Orfeo) y le llevan, a manifestar, a menudo, una actitud más íntima y dolorida frente a la muerte, aunque filtrada a través de la tradición literaria, y de una postura que es siempre mental en esencia. El recurso a estos códigos literarios de escritura, además, le permite a Góngora evidenciar las cualidades espirituales de las difuntas, que quedan confirmadas en la armonía conquistada después de la muerte: si la idea de una nueva vida después de la muerte es —como ya se apuntó— una constante de todos los sonetos fúnebres, en los escritos para mujeres el estado de armonía superior del que siempre gozan las difuntas en la representación gongorina (transformadas en estrellas, constelaciones, flores en el cielo o ángeles que gozan de la luz divina) parece subrayar su función de confortar a los vivos que se enfrentan con el misterio de la muerte; y corresponde a la permanencia de las cualidades espirituales por las que ya se distinguían en vida: también en los sonetos fúnebres asoma una caracterización (obvia en la medida que se quiera) del hombre como ser que *hace* o se afirma profesionalmente; mientras que la mujer *es*, se define más allá de la realidad, lo cual explica que a veces pueda resultar para ella hasta menos violento y demoledor el trance de la muerte.