

DOS SONETOS JUVENILES DE GÓNGORA EN LAS *FLORES DE POETAS ILUSTRES*

Two Youthful Sonnets by Góngora
in *Flores de poetas ilustres*

JOAQUÍN ROSES

Universidad de Córdoba

jroses@uco.es

ORCID: 0000-0001-5199-7769

Recibido: 13-10-2025

Aceptado: 24-10-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.652

RESUMEN

En 1605, se publica en las *Flores de poetas ilustres* un nutrido número de composiciones de Luis de Góngora, muchas de las cuales corresponden a su etapa de aprendizaje juvenil. En dos sonetos de esa época («Ya besando unas manos cristalinas» y «Varia imaginación que en mil intentos»), pese a la interpretación convencional como poemas petrarquistas de inspiración italiana, pueden detectarse ya algunos atisbos de la compleja conceptualización y de los novedosos refinamientos que caracterizan a su poesía.

PALABRAS CLAVE: Góngora; Sonetos; Sueño; Erotismo; Conceptismo.

ABSTRACT

In 1605, a large number of Luis de Góngora's compositions were published in *Flores de poetas ilustres*, many of which correspond to his youth learning stage. In two sonnets from that period («Ya besando unas manos cristalinas» and «Varia imaginación que en mil intentos»), despite the conventional interpretation as Petrarchan poems of Italian inspiration, some glimpses of the complex conceptualization and the new refinements that characterize his poetry can already be detected.

KEY WORDS: Góngora; Sonnets; Dream; Eroticism; Conceptism.

EN EL ÁLGEBRA TAL VEZ SÍ, pero tanto en la poesía como en la vida las simplificaciones no resuelven incógnitas. Aunque siempre hay quien se atreve –e incluso brilla fugaz y vanamente en el torbellino de su caída–, yo me confieso incapaz de precisar en un artículo la médula de

una poética, y menos aún si concierne a Luis de Góngora. En la antología *Flores de poetas ilustres* (1605), compilada por Pedro de Espinosa, se seleccionan treinta y siete composiciones suyas; es el autor más representado numéricamente, por lo que me limitaré al estudio de dos sonetos. Quizá resulte desafinante limitarse a un dúo, pues incluso toda la presencia de Góngora en las *Flores* es un pálido pronóstico de lo que vendrá luego¹.

Góngora: poeta de la variedad inagotable, ya que por varias razones su poesía merece ser identificada con el precepto estético de la variedad y con el alcance histórico de lo inagotable. En pocos poetas podemos encontrar un mayor alejamiento de la uniformidad, y en pocos podemos rastrear la repercusión de un mensaje poético que trasciende siglos y territorios. Constatemos, no obstante, la dificultad de sostener ese principio para un poeta de cuarenta y pocos años que todavía no ha escrito sus poemas más extensos. Tal vez entonces el Góngora de las *Flores* es preludio de algunas cosas, pero no de la variedad, la cual solo puede ser definida mediante una estricta incardinación histórica. Pese a ello, pretendo demostrar que, sin llegar a la variedad temática, sin alcanzar la variabilidad de tono y sin exhibir la hibridación genérica que desarrollará en la década del diez, el Góngora del cambio de siglo ofrece destacados atisbos de las innovaciones y refinamientos de su poética.

Uno de los obstáculos que encontramos para mantener esta hipótesis es, curiosamente, la labor del antólogo (ya fuera Espinosa o el propio poeta). Góngora es el ingenio con mayor número de composiciones seleccionadas, pero ese predominio numérico no implicó que se obtuviera una muestra fiable de la variedad temática y tonal de su poesía. Está claro que el antólogo quiso presentar una imagen del poeta cercana a la homogeneidad: su presencia se reduce, en el ámbito

¹ Las ediciones de referencia son la facsímil [1605] y las dos modernas incluidas en la bibliografía final [2005, 2006].

estrófico, a los sonetos (el grupo más numeroso) y a las canciones; como consecuencia de esas opciones métricas, en el ámbito temático se privilegia su poesía amorosa, y se deja de lado, como era habitual en la tradición impresa de la época, la poesía satírico-burlesca en romances y letrillas, una vertiente que era precisamente no solo la que estaba convirtiéndolo en uno de los poetas más conocidos de su época, sino en la que estaba forjando, más que en los sonetos de aprendizaje, el sello inconfundible de su arte verbal. El hecho de que, por el contrario, sí aparezcan letrillas de Quevedo en las *Flores* invalida cualquier respuesta que apele a criterios generales de la antología, a no ser que pensemos en una exagerada cautela ante la condición eclesiástica de Góngora. El antólogo no estaba forzado tampoco a elegir esas composiciones de arte menor, pues podría haber encontrado suficiente sátira y burla en sonetos anteriores a 1603, con lo que de paso habría presentado una excelente señal de las transformaciones futuras del sone-to gongorino. Ciertos interrogantes siguen, pues, abiertos.

Ya lo advirtió Emilio Orozco y aventuraba su propia respuesta en la década del sesenta, cuando al comentar el soneto que comienza «Por niñear, un picarillo, tierno» afirmaba:

Es hecho muy expresivo que en las *Flores de poetas ilustres* que reúne en 1603 Pedro de Espinosa, exponente de la más reciente poesía manierista, sea rarísima la composición en metros octosílabos y no se incluya ninguno de estos sonetos satíricos burlescos de Góngora a pesar de haberse recogido composiciones suyas con más abundancia que de ningún otro poeta. Ni se atendía a sus populares romances y letrillas ni a estos sonetos que debían ser conocidísimos. Para el poeta y colector de las poesías, aquellos sonetos se salían de lo normal de la lírica culta e idealizadora que quería ofrecer [2002: 128].

Antes de la aparición del libro de Belén Molina, una de las mejores dilucidaciones de los criterios organizativos utilizados por Espinosa en las *Flores* fue el artículo de Gaspar Garrote dedicado a la presencia de Barahona de Soto en la antología. La consigna de la «varia brevedad»,

expresada por el antólogo en el prólogo, es definitiva para entender lo que Molina llamará luego los ejes paradigmáticos y sintagmáticos del libro². Pero el concepto de variedad, en apariencia, no será aplicado a la poesía de Góngora. Dice Garrote, por ejemplo, que una de las muestras de esa búsqueda de la variedad es la ruptura que supone la aparición del tono jocoso en lo serio. Aunque no será así en la selección de poemas de Góngora, sus textos sí cumplen a la perfección una función representativa de las mayores frecuencias temáticas y estróficas, por cuanto la mayoría de ellos pertenece a la base amorosa y principalmente a los sonetos y canciones. Garrote afirma que Barahona es el poeta que mejor sintetiza los criterios de variación y brevedad de las *Flores*. Está claro que Góngora no, como explica luego: «Por su parte, los poemas de Barahona suponen una variedad que ni siquiera alcanzan en *Flores* los numerosos textos de Góngora» [2002: 59].

Ahora bien, si estudiamos en profundidad los textos de Góngora ¿puede hablarse de un nivel más interno de la variedad dentro del ámbito clausurado y uniforme del soneto? ¿Es posible afirmar que Góngora despliega un abanico inusitado de variaciones, contrapuntos y superaciones, como siempre, sin salirse de los catorce versos del soneto? Los ejemplos que siguen pretenden demostrar esto.

Robert Jammes, en el capítulo sobre «Los sonetos amorosos» de su monografía [1987: 299-314], nos recuerda que casi todos los recogidos en las *Flores* pertenecen a la primera etapa de formación de Góngora, de 1582 a 1585, y se inscriben en el género lírico amatorio. De las treinta y siete composiciones presentes en la antología, veintiséis son sonetos de juventud. Ello exige que deban ser analizados independientemente

² Molina dedica principalmente las páginas 105-115 a la presencia de Góngora en las *Flores*. En ellas analiza los criterios de selección utilizados en la antología cotejando por géneros los poemas elegidos con los recopilados posteriormente en el Ms. Chacón, lo que deriva en varias deducciones operativas. Al pasar al análisis específico de las composiciones, afirma que «el grupo de sonetos amorosos resulta ser el más interesante» [2005: 110].

y según sus características comunes. Son todos ellos sonetos en torno a la mujer, elogiada por la perfección de su belleza, a la zaga pues de los cánones petrarquistas y garciliastas, con su noción idealizada del amor. Para Jammes, aunque estos poemas no son verdaderamente originales y «la impresión que emerge de todos ellos es la de lo “ya visto”» [1987: 307], indican claramente la maestría formal de «un gran poeta que se está buscando y no tardará en encontrarse» [1987: 311]. El gran gongorista ya nos advirtió hace más de medio siglo de que tendrían que ser mejor contextualizados por la crítica, ya que, como bien sabemos, han difundido la imagen de un Góngora marmóreo e insensible que fue extendida a sus grandes obras provocando un prejuicio crítico notable [1987: 311].

Estos sonetos demuestran, sobre todo, hasta qué punto había aprendido don Luis a utilizar sus recursos poéticos, con qué profundidad había leído a los clásicos, a los italianos³ y a Garcilaso. Fue una operación previa esencial para romper después, para dinamitar más tarde la férrea estructura y leyes del soneto.

Entre este conjunto de sonetos se encuentran los dos dedicados al sueño que estudiaremos en este artículo: «Ya besando unas manos cristalinas» (1582) y «Varia imaginación que en mil intentos» (1584). Podemos considerar que tratan, respectivamente, de un sueño erótico interrumpido por la luz del sol y, a la inversa, de un insomnio imaginativo y persistente que impide el sueño reparador y erótico. Pese a las huellas

³ Para esta cuestión, véase el equilibrado estudio de Dámaso Alonso [1982]. En una época como la nuestra, con un predominio abusivo de lo que Amelia de Paz ha llamado con gracia «la plaga de langosta de la “crítica hidráulica” y la “citología”» [307], estudios clásicos como el de Alonso son modélicos. Sigue siendo válida la observación que, de pasada, hacía Jammes cuando mencionaba la convención pastoral en estos sonetos de juventud y las innumerables fuentes que los abonan: «Si quisieramos tomarnos el trabajo –perfectamente inútil por otra parte– de buscar todos los precedentes de cada uno de los elementos del paisaje que se desprende del conjunto de estos sonetos, encontraríamos muy pocos que no hayan sido utilizados ya cien veces antes de Góngora, y muy pocos que no figuren en Garcilaso» [1987: 305].

visibles de los modelos, existe en ellos una compleja conceptualización y una renovación singular que los distingue.

«YA BESANDO UNAS MANOS CRISTALINAS»

Ya besando unas manos cristalinas,
 ya anudándome a un blanco y liso cuello,
 ya esparciendo por él aquel cabello
 que Amor sacó entre el oro de sus minas,
 ya quebrando en aquellas perlas finas
 palabras dulces mil sin merecello,
 ya cogiendo de cada labio bello
 purpúreas rosas sin temor de espinas,
 estaba, oh claro Sol invidioso,
 cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
 mató mi gloria, y acabó mi suerte.
 Si el cielo ya no es menos poderoso,
 por que no den los tuyos más enojos,
 rayos, como a tu hijo, te den muerte⁴.

Tras la publicación de la documentada, laboriosa y utilísima edición de Juan Matas Caballero [305-312], sobran aquí reiteraciones sobre los testimonios, las dos variantes principales (vv. 2, 10) con respecto a *Flores* [1605: 127v]⁵, los epígrafes u otros aspectos ecdóticos. Trataré solo de matizar algunos comentarios de la crítica precedente, completar lo que resulte preciso y proponer mis interpretaciones.

Como muestra de la recepción del soneto en las antologías, baste anotar que no figura en las de Alonso, Carreira o Pérez Lasheras y Mico del siglo pasado [Góngora, 1960, 1986, 1991, respectivamente], aunque sí fue seleccionado por Emilio Orozco para la incluida en su libro de 1953 [214]. Ya en el siglo XXI, tampoco Jammes lo incluye en su antología

⁴ Sigo siempre la edición canónica de Antonio Carreira [Góngora, 2000: 24-25].

⁵ El soneto se suprime en el segundo estado de la compilación de Espinosa y fue censurado por el padre Pineda.

bilingüe [2009]. Ello quizá ratifica su opinión de que, con estos sonetos, no estamos ante el «verdadero» Góngora. Carreira tampoco selecciona el texto para su antología más reciente en dos ediciones [2009, 2015].

La cuestión crítica más polémica sobre este soneto afecta a la interpretación de las circunstancias en las que se encuentra el sujeto lírico cuando llegan los rayos del sol e interrumpen la acción: ¿está realmente con la amada o está soñando con ella? La primera opción deriva, en parte, de algunos de los epígrafes del siglo XVII con que aparece el poema, debido a que existen varios testimonios manuscritos e impresos que indican que el sujeto estaba con una dama y tuvo que dejarla a la salida del sol. Es muy explícito el comentario de Salcedo Coronel [1644: 461-462], que habla del sol «que impidió con su nueva luz las glorias amorosas que poseía», aunque prosigue escuetamente señalando la influencia de los versos 5-6 en una canción de Marino y la imitación en los versos 7-8 de Góngora de otros tantos pertenecientes a unos tercetos de Ariosto, concretamente a *Capitoli*, VIII, «O più che 'l giorno a me lucida e chiara»: «mirar le rose in su le labra sparse, / porvi la boca e non temer de' spini» (vv. 47-48)⁶.

Ernst Brockhaus fue partidario de esa primera opción, de ahí que señale como fuente del tópico el poema XIII del libro I de los *Amores* de Ovidio: «Iam super oceanum venit a seniore marito» [1935: 33-34]⁷. Como en tantas otras cuestiones interpretativas, el giro fue posi-

⁶ Cipljauskaité [Góngora, 1981: 238] se confunde al anotar que estos versos pertenecen al *Orlando furioso*, error en el que cae también Matas Caballero al decir que Salcedo Coronel señaló esa fuente, lo cual parece extraño, pues líneas más abajo reproduce los versos exactos del «capítulo VIII». En este caso, acude a Brockhaus [1935: 34] para documentar esa filiación e indicar que Alonso [1982: 368] sigue al crítico alemán, sin caer en la cuenta de que la conexión ya estaba establecida en Salcedo Coronel, pero no con el *Orlando*, sino con el «capítulo». La alusión tanto de Brockhaus como de Calcraft [1980: 32] al poema épico no se refiere a ningún verso en concreto, sino al motivo de los amantes que interrumpen su noche de placer por la salida del sol.

⁷ Los versos donde aparece más explícito el motivo amoroso son los siguientes: «nunc iuvat in teneris dominae iacuisse lacertis; / si quando, lateri nunc bene iuncta meo est, / nunc etiam somni pingues et frigidus aer, / et liquidum tenui gutture cantat avis (vv.

ble gracias a la perspicacia de Robert Jammes, que apuesta claramente por la segunda opción:

El carácter idealista del amor explica también el papel del sueño en esta poesía: no es una casualidad que dos de estos sonetos estén dedicados al sueño, uno para maldecir al sol que ha venido a despertar al autor en el momento en que soñaba que su bella dejaba al fin de serle cruel, el otro para exhortarse a expulsar las vanas imaginaciones que le impiden dormir, cuando es el sueño el que le permitirá soñar y satisfacer así su amor; esta búsqueda de una compensación en el plano onírico es significativa, no por lo que toca al mismo Góngora, sino por lo que toca a la actitud literaria tradicional que aquí adopta [1987: 302-303]⁸.

En su *Antología comentada* de algunos sonetos, Emilio Orozco dedica varias páginas a este [Orozco, 2002: 59-61]⁹. En ellas recoge lo ya sabido sobre las circunstancias editoriales del texto, se adscribe a la interpretación de Jammes de que se trata de una experiencia soñada y lo vincula a «Varia imaginación que en mil intentos», algo ya establecido

5-8), pero el resto del poema, una invocación a la Aurora, no al Sol, nada tiene que ver con el amor, pues habla de la impertinencia de la diosa con navegantes, viajeros, soldados, labriegos, niños, jueces, abogados, mujeres y jóvenes. Opino que se ha abusado de esta filiación, como de tantas, que también fue seguida mucho más tarde por Calcraft y por los diversos anotadores del poema.

⁸ La nota de Jammes ratifica esta interpretación, al asegurar con rotundidad que el referente no es una «aventura real». De haber sido así, considera inexplicable por qué el sol al salir habría de matar la gloria del sujeto. Lo anterior, como reconoce, no suprime nada «de la intensa volubilidad de las imágenes» [1987: 302]. La lectura errónea, sostiene, influyó decisivamente en la desaparición del soneto en la segunda tirada de las *Flores*, así como en la censura del padre Pineda.

⁹ El libro del estudioso granadino fue publicado en fecha muy tardía, 2002. Sin embargo, como indica José Lara Garrido en la introducción a este volumen, el proceso de elaboración de los comentarios, ya anunciados como proyecto desde 1975, se remonta a 1961-1962, en una primera fase de redacción de textos no modificados, y se continúa con añadidos y revisiones a otros sonetos hasta 1970, fecha que podemos fijar provisionalmente como *terminus a quo* por las menciones al libro de Jammes (1967) y a la primera edición de Cipliauskaité (1969) [Lara Garrido, 2002: 24-25]. De hecho, este es uno de los tres sonetos de su antología en cuyo comentario se cita a Jammes.

por el francés, como vimos en la cita anterior¹⁰. Lo más destacado de su breve exégesis, por tanto, es el análisis estilístico, que aprovecha para situar este soneto en la etapa manierista de Góngora que reivindicó en muchos de sus estudios teóricos¹¹. Quien no cita a Jammes en este recorrido crítico es Biruté Cipljauskaité en su primera edición *minor* de los sonetos completos [Góngora, 1969: 125] –cuyas notas explicativas de metáforas y alusiones mitológicas no merecen aquí mayor comentario–, aunque sí lo hace en la *maior* [Góngora, 1981: 238].

Por esos años, Raymond P. Calcraft [1980: 31-34] sigue prolongando las relaciones intertextuales ya trazadas por Brockhaus (Ovidio, Ariosto) y al principio parece no admitir la interpretación de Jammes, pues, tras calificar el texto de sorprendente, llamativo, deslumbrante («striking sonnet»), lo inserta en la serie clásica de quejas del amante porque el amanecer interrumpe su noche de placer. Indica además que los versos finales del poema de Ovidio: «Iurgia finieram, scires audisse: rube-

¹⁰ Por esa razón, en el comentario del soneto realizado por Matas Caballero [Góngora, 2019: 306], no se entiende, salvo por descuido, el uso de la expresión «como había señalado Orozco», indicando precedencia, justo después de citar la interpretación de Jammes. Es cierto que se cita un fragmento literal de Orozco, donde por cierto no hace sino apurar de Jammes, pero la redacción sugiere algo distinto y erróneo.

¹¹ Gran parte de este análisis, minucioso, pero algo forzado, revela que Orozco está más interesado en probar sus teorías sobre el manierismo de Góngora a partir de este soneto que en ahondar en las contradicciones del texto con respecto a otros modelos y patrones estilísticos. Orozco señala también las conexiones de ciertos vocablos del soneto con Garcilaso y Herrera. Para estas vinculaciones y la influencia petrarquista pueden leerse, sin demasiada rentabilidad, las observaciones dispersas de LeFebvre [1961: 156-158] y Navarrete [1997: 248]. Este último, emparejando el soneto con «De pura honestidad templo sagrado», afirma que las metáforas utilizadas por Góngora para describir a la dama «van contra la percepción que de ella tiene el lector como un conjunto erótico». Sin embargo, Fernández Rodríguez defiende que en este soneto «la carga sensualista que inunda estos catorce versos convierte a la dama gongorina en una mujer de carne y hueso» [...], «lo espiritual se materializa y lo sacro se profana hasta convertir la *gloria* del undécimo verso en una unión de carácter puramente físico» [2009: 78]. Esto haría las delicias de Hegel, quien sustentó todo su pensamiento sobre el hecho de que la verdad contradictoria de las cosas es perfectamente transparente a la razón.

bat, / nec tamen adsueto tardius orta dies» (vv. 45-46)¹² cautivaron a Góngora por su ironía. ¿Cómo puede saberlo?

En una de sus notas, sugiere la comparación con el poema de John Donne, «The Sunne Rising», pero a diferencia de los textos de Ovidio y Donne, y eso es obvio, el soneto es breve y propicia una ruptura de las emociones del amante¹³. Como en otros sonetos de la época, los cuartetos son cláusulas introductorias donde se dan anáforas y paralelismos, y el principio del primer terceto funciona como eje; en este soneto es muy enfático, porque se pasa de la repetición de gerundios al imperfecto, señala Calcraft. También, el uso repetido de la partícula «ya» crea la noción de urgencia sexual. El sol aparece como un intruso, y se le asignan acciones que están en el registro bélico («hiriéndome», «mató», «acabó»)¹⁴. Calcraft destaca y comenta el juego de palabras con rayos (del sol, de Zeus). Y ahora llega la supuesta rectificación: le parece sorprendente que el enamorado pida la desaparición de la fuente de la luz, lo que incrementa su locura erótica, e indica la paradoja de que lo haga cuando todas las descripciones de los cuartetos son visuales, lo cual le lleva a la conclusión de que se trata de un amante dormido, de modo que el soneto termina expresando el duro despertar de un sueño de

¹² La numeración cambiaría a 47-48 si se añaden los dos versos incluidos entre los versos 30 y 31 que se incorporan en algunas ediciones: «quid, si Cephalio nunquam flagaret amore? / an putat ignotam nequitiam ese suam?», como la utilizada por Calcraft (ed. Barsby, Oxford, 1973).

¹³ Para los sueños en la literatura inglesa, es de consulta obligada el libro de Manfred Weidhorn, quien repasa las principales teorías desde Homero a Hobbes y estudia los poemas vinculados con este proceso psíquico: los visionarios, los presentes en textos dramáticos y narrativos o su uso en Milton. Por lo que respecta a la poesía lírica, analiza primero los de inspiración neoplatónica y estoica y divide los amorosos en tres categorías: de cortesía y gentileza, racionalistas y satíricos, y voluptuosos, entre los cuales estudia también poemas de John Donne.

¹⁴ Muchas de estas observaciones ya habían sido hechas por Brockhauss y serían repetidas por Orozco. Dalle Pezze [2002: 38-40] vuelve más tarde a señalar el valor sintáctico y estructural del imperfecto («estaba») más «cuando» (v. 9) y compara esta construcción en el soneto con otra similar, pero empleada con variantes, en «Tras la bermeja Aurora el sol dorado», también de 1582.

amor, como defendía Jammes, cuya interpretación es relegada sesgadamente a una nota donde afirma que llegó a la misma conclusión que él, pero acusándolo de no explicar cómo Góngora fuerza a leer el poema de esta manera. Juegos de escamoteo de la antigua y nueva filología que nada nos sorprenden, pero que es necesario señalar.

Otro de los jugadores, insigne en este caso, es Dámaso Alonso. En su ya citado estudio inédito publicado en 1982 sobre el italianismo de Góngora, vuelve al asunto de las fuentes italianas [368]. Quien calificó de «discreto libro» el estudio de Brockhaus sobre los sonetos¹⁵, acude al crítico alemán [1935: 33-34], que fue quien no solo nos recordó que ya Salcedo Coronel había establecido la similitud del «*Capitulo VIII*» de Ariosto con el soneto de Góngora –especialmente en dos versos concretos, como vimos–, sino que don Luis comprime el texto de Ariosto en catorce versos. Debe destacarse, como indiqué antes, que mientras Ovidio y Ariosto apostrofan a la Aurora, Góngora lo hace al sol. En nota, Alonso concluye sorprendentemente, dando una legitimidad ciega a la fuerza de esta imitación, que la fuente ovidiana y ariostesca «hace muy poco verosímil la interpretación de Jammes» [1982: 368-369], que sí es secundada por Orozco, según hemos advertido antes [2002: 60].

Para aclarar algunos de estos puntos resulta útil el artículo de Carlos M. Cabanillas Núñez, en dos de cuyas páginas [2003: 679-680] comenta el soneto de Góngora. El crítico argumenta que, del mismo modo que en el poema de Ovidio y en un soneto de Cetina, en el texto de Góngora volvemos a encontrar un enfrentamiento entre el amante y el amanecer –representado aquí por el sol– que rompe su momento de gozo («mató mi gloria, y acabó mi suerte», v. 11), dejando también a la amada como tercera persona. Góngora dedica los dos cuartetos a la descripción de la dulce situación de los enamorados antes de la llegada

¹⁵ Así lo refiere José Lara Garrido, quien califica de «injusto descrédito» el dictorio de Alonso [2002: 16].

del alba, como en Ovidio: «nunc iuvat in teneris dominae iacuisse la-certis» (v. 5); el primer terceto recoge los denuestos del enamorado («sol invidioso»), que recuerdan al «invida» (v. 33) del texto de Ovidio¹⁶; y si Ovidio se quedó en los insultos a Aurora y en su deseo de que algún accidente impidiese o retrasase su llegada («optavi quotiens», vv. 27 y 29), Góngora va más allá y convierte el último terceto en una maldición, deseando la muerte del propio sol («rayos, como a tu hijo, te den muerte», v. 14). Es llamativo también, afirma Cabanillas, que Góngora en el insulto del amante haga referencia a Faetón, hijo del Sol, como Ovidio en su composición se refería a Memnón, hijo de Aurora. Como se ve, no hay referencia alguna en este artículo a la interpretación de Jammes.

Quien con más firmeza la defendió fue otro sabio erudito, el mexicano Antonio Alatorre [2003: 102-103], por cuanto no solo considera tajantemente como sueño erótico el poema de Góngora, sino que establece una comparación inédita hasta la fecha con el soneto de Sannazaro «Son questi i bei crin d'oro onde m'avvinse», que en páginas anteriores de su estudio había reseñado como ejemplo de ese motivo en los maestros italianos. Alatorre se limita a comentar en un párrafo cómo don Luis condensa en los tercetos la descripción de la dama que Sannazaro despliega en trece versos y cómo el cordobés expande el verso final del italiano («quando apersi, oimè, gli occhi, e vidi il sole») en los seis de los tercetos. La coincidencia en el motivo del sueño, si aceptamos la lectura de Jammes, es notable, pero discrepo en la relevancia que le concede Alatorre y creo que es preciso ir más allá de esta vinculación.

Como sucede en su poesía desde muy pronto, Góngora nunca es un imitador servil, sino que enriquece el proceso intertextual con aportaciones novedosas. Por esa razón es preferible centrarse en las diferen-

¹⁶ No todos los críticos del soneto han interpretado correctamente el valor etimológico de «invidioso». Aquí el sol no envidia al amante, sino que no lo deja ver (o soñar, que es otra forma de visión).

cias más que en las semejanzas con el «posible» modelo. En Sannazaro, la trayectoria de la acción va desde el sujeto al objeto, en este caso el sol: el enamorado inicia el breve recorrido temporal con la apertura de los ojos y, luego, ve el sol, sin que quede claro si sus rayos han sido la causa de que despierte. En el soneto de Góngora todo es más explícito, complejo e inverso: la acción del sujeto es primero pasiva, pues «estaba» (v. 9) sumido en el sueño, mientras que el agente de su despertar es la luz del sol, lo cual aparece intensificado por la violencia de los verbos «hiriéndome», «mató», «acabó»¹⁷. Pero las transformaciones de los estados de ánimo prosiguen, ya que el sujeto anteriormente pasivo, molesto por el importuno despertar del sueño erótico, se transforma en sujeto activo cuando le pide a Zeus que mate con sus rayos a Apolo, del mismo modo que lo hizo con Faetón, su hijo. Es la imprecación contra todo un linaje que interrumpe el dominio de la noche propicio al sueño¹⁸.

Y esa no es la única divergencia con respecto al soneto de Sannazaro. Indica Alatorre que los elementos característicos de la dama «están en los dos» poemas [2003: 103], algo esperable por otra parte, pero he de llamar la atención sobre el hecho de que no todos los rasgos reaparecen en Góngora y, lo más importante, no del mismo modo. La mención a los pies de la dama del primer terceto del italiano parece sobrarle a Góngora para sus propósitos, por necesidad de condensación y por coherencia semántica, pero hay otra ausencia más significativa, como ve-

¹⁷ En relación con estos verbos, debe considerarse la diferente puntuación que los editores adoptan para el verso 11: «mató mi gloria, y acabó mi suerte». Mientras Carrreira incluye la coma (lección que sigo), Matas Caballero la suprime. Una opción o la otra determina la interpretación. En el primer caso, «mi suerte» puede leerse como sujeto de «acabó»: la suerte de soñar con la dama acabó con la llegada del sol. Sin la coma, quizás pueda interpretarse que el sujeto de «acabó» es «tu luz», como lo es de «mató», mientras «mi suerte» sería el complemento directo: la luz mató y acabó mi suerte (soñar con la dama).

¹⁸ Otro parentesco presente en el soneto es el de Venus (no mencionada, pero implícita en el tema) y su hijo Cupido (Amor).

remos. Sannazaro es sumamente fiel al orden establecido por Petrarca (y antes por Ovidio) para la descripción de la mujer: cabello, ojos, «bianco avorio» (del cuello o la piel), manos, pies. La referencia a «l’alte angeliche parole» del verso 12 pertenece a otra esfera, la de lo espiritual. En el despliegue sensual que se exhibe en el soneto de Góngora, esa esfera se limita también a un verso, «palabras dulces mil sin merecello» (v. 6), pero situada estratégicamente entre la blancura de los dientes (v. 5) y la carnalidad de los labios (vv. 7-8), pues en la viveza del sueño erótico estos adquieren su protagonismo máximo, como en el resto de elementos corporales. Góngora, además, elige el orden que más le conviene: manos, cuello, cabello, dientes, palabras, labios. No es, indudablemente, el convencional. Sigue faltando algo, no solo los pies, y veremos la razón. El sujeto inicia su acción fantasiosa (u onírica) con el sentido del tacto, no tan noble como la vista o el oído, no precisamente el más privilegiado por las formalizaciones idealistas. El sujeto está, o cree estar, «besando» con sus labios –último elemento de la descripción de la dama– las manos de esta –testigos del tacto– y, como es lógico, no se detiene en ese contacto de la piel con la piel, por sensual que eso sea. Góngora representa la gradación ascendente del momento erótico, que se inicia con esa primera aproximación pero continúa con acciones vinculadas a la sensibilidad táctil: el abrazo («anudándome», v. 2) con la cercanía de la cabeza y la boca al cuello, el juego al desordenar («esparciendo», v. 3) el cabello –acción realizada por las manos– en torno al cuello (ambos vocablos rimando para ratificar sonoramente su entrelazamiento), las palabras asociadas al efecto táctil de la ruptura («quebrando», v. 5) y el beso, de nuevo, pero esta vez en los labios, expresado con el verbo más intenso, explícito y general que aplicamos a lo que hacemos con las manos («cogiendo», v. 7). Del beso del enamorado a las manos de la dama a sus labios tocados con los labios del sujeto, una liturgia de las sensaciones táctiles en el marco de una operación más fisiológica y sensorial que psíquica, como es la del sueño. Ante esto, no sé de qué nos sirven Ovidio, Ariosto o Sannazaro.

Y bien que no le sirvió a Góngora el modelo de Sannazaro, porque ¿qué pintaba hablar de los ojos de la dama –la otra gran ausencia– en el seno del sueño erótico? El sueño conlleva la anulación de la función visual para dar rienda suelta a la visión onírica producida en ausencia de luz. Por eso, frente al predominio del código táctil en los cuartetos, los tercetos intensifican el código visual mediante la saturación lumínica: «claro Sol» (v. 9), «luz» (v. 10), «rayos» (v. 14) y antes, en función pronominal, «tuyos» (v. 13). En los tercetos, y en todo el soneto, los ojos que deben adquirir protagonismo son los del sujeto –no los de la dama–, en acción pasiva, heridos por la luz del sol, cuyos rayos producen «enojos», mientras «den» en ojos. No podía faltar el calambur.

Todavía puede señalarse algo más en los cuartetos que acredita el carácter inagotable de cada verso de Góngora. Todo el soneto, y no solo debido a las anáforas de la partícula «ya» y al uso de los gerundios en los versos donde aparecen (vv. 1, 2, 3, 5 y 7), transmite una intensa sensación de inmediatez. Como tantas veces en Góngora y no siempre es detectado, el nivel fónico contribuye a la extensión y ratificación de los valores semánticos. En este caso, don Luis, poeta de finísimo oído, construyó rítmicamente esos cinco versos con el patrón del endecasílabo melódico (acentos fundamentales en 3.^a, 6.^a y 10.^a), mientras dejaba para los remansos más reflexivos de los cuartetos, la alusión mitológica al Amor (v. 4) y la mención a las palabras amorosas (v. 6), el uso del endecasílabo heroico (2.^a, 6.^a y 10.^a). El rotundo sáfico del verso 8 anticipa el eje del pretérito imperfecto del verso 9 que da paso a los tercetos. Y eso no es todo. A la inmediatez manifiesta de los cuartetos, trasunto del goce onírico, hay que sumarle la inmediatez impertinente expresada mediante el código visual en los tercetos. Y sobre eso algo más. Todo el soneto, como indica el imperfecto del verso 9 es una análepsis en dos tiempos: la del sueño y la del despertar del sueño. Por esa razón, frente a la inmediatez que he señalado en todos los versos, Góngora insinúa también el concepto de distancia temporal mediante dos procedimientos: primero, la indeterminación expresada a través de los

sintagmas «unas manos» (v. 1) y «un blanco y liso cuello» (v. 2) y la distancia sugerida por los demostrativos «aquel cabello» (v. 3) y «aquellas perlas finas» (v. 5)¹⁹, que potencian la contradicción entre la viveza del sueño erótico y la imprecisión y lejanía del referente real en él representado; segundo, con el cierre del poema, que confiando al futuro el cumplimiento de su petición al cielo clausura definitivamente tanto el espacio del pasado como el del sueño en el que se contiene.

«VARIA IMAGINACIÓN QUE EN MIL INTENTOS»

Varia imaginación, que en mil intentos,
 a pesar, gastas, de tu triste dueño,
 la dulce munición del blando sueño,
 alimentando vanos pensamientos,
 pues traes los espíritus atentos
 solo a representarme el grave ceño
 del rostro dulcemente zahareño,
 gloriosa suspensión de mis tormentos:
 el sueño, autor de representaciones,
 en su teatro, sobre el viento armado,
 sombras suele vestir de vulto bello.
 Síguelo; mostraré el rostro amado
 y engañarán un rato tus pasiones
 dos bienes, que serán dormir y vello²⁰.

Este es el primer poema de Góngora qua aparece en *Flores* [1605: 1v]. Remito de nuevo a la edición de Matas Caballero [Góngora, 2019: 420-424] para la relación de testimonios, epígrafes o variantes, asuntos que no me interesan en este momento, por lo que paso a la revisión y matización de las interpretaciones y a los añadidos que se revelen pertinentes.

¹⁹ No existe vinculación del sujeto con la dama mediante el uso de posesivos, todo es puramente carnal e indeterminado, con la paradoja de ser un sueño.

²⁰ Como en el caso anterior, sigo la edición de Antonio Carreira [Góngora, 2000: 49-50].

Del mismo modo que sucedía con el soneto de 1582, este de 1584 no es seleccionado en las antologías más difundidas de la segunda mitad del siglo XX: no figura en las de Alonso, Carreira o Pérez Lasheras y Mico [Góngora, 1960, 1986, 1991] y, en este caso, tampoco en la más temprana de Orozco incluida en su libro de 1953. Aunque recientemente no lo elige Jammes para su antología bilingüe [2009], sí lo hace Carreira en las dos impresiones de su antología [2009, 2015].

La puntuación adoptada por los editores modernos merece un breve comentario. Tanto Ciplijauskaité [Góngora, 1981: 262] como Matas Caballero [Góngora, 2019: 423] no puntúan el final del verso 1 ni ponen comas en el 2. En su versión, Carreira pone coma al final del primer verso y nada menos que tres en el 2. Aunque ese modo de puntuación pueda parecer en un principio excesivo, tal vez sea necesario para facilitar a un lector moderno la comprensión de la construcción en hipérasis del cuarteto y la reconstrucción lógica del periodo, ya que el sujeto («imaginación», v. 1), el verbo («gastas», v. 2) y el predicado «munición» (v. 3) se hallan violentamente separados por varias proposiciones intercaladas. Es cierto que un lector avezado de la época de Góngora o alguien curtido actualmente en la lectura de su poesía no echaría en falta tales ayudas, pero eso no puede garantizarse para un lector común, a quien la labor del editor en la puntuación debe facilitarle el proceso de comprensión de unos textos ya de por sí complejos. Esas muletillas no son necesarias, sin embargo, en el segundo cuarteto, de construcción menos enrevesada. Por otra parte, Ciplijauskaité elige la lectura leísta, «síguele», en el verso 12, que se halla en numerosos testimonios, cuando «síguelo» ya estaba en *Flores*²¹.

Quizá porque el soneto forma parte de un nutrido linaje de composiciones sobre el conocido tópico del amante, que –igual que el ladrón– nunca duerme de noche, antes incluso del comentario extenso que le

²¹ Ya señaló Carreira [1984: 1014] esta tendencia al leísmo, procedente del Ms. Chacón, en su reseña a la edición de Ciplijauskaité.

dedica Salcedo Coronel [1644: 383-391], el soneto llamó la atención de Sebastián de Alvarado y Alvear, quien en el «Reparo XLIX» de su *Heroyda ovidiana* [1628: 122-126] lo reproduce como ejemplo de este motivo. Como explica poco después, «no hay sueño sosegado donde aprieta el Amor» [1628: 123] y es precisamente eso lo que vemos al comienzo del poema de Góngora, estado de ánimo que Salcedo Coronel atribuye a la «fuerza de su imaginación» [1644: 384]. Este último es el primero en señalar la conexión, habla de «imitación expresa», con el soneto de Torquato Tasso que comienza «Pensier, che mentre di formarmi tenti» (*Rime*, I, XVIII), y de aquí deriva una de las cuestiones críticas esenciales sobre este poema²².

En un temprano artículo, Crawford nos recuerda el abundante *corpus* de poemas italianos y españoles que tratan el motivo y llega a dudar de que, como había defendido Salcedo Coronel, el soneto de Tasso pueda ser la fuente del de Góngora. Admite que la idea subyacente es similar, pero las divergencias son numerosas²³. La mera presencia de las expresiones «vulso bello» (v. 11) y «rostro amado» como eco de «l'amato volto» no determina nada cuando el término «vulso» ya había sido utilizado por Góngora un año antes en el soneto «¿Cuál del Ganges marfil o cuál de Paro?», argumenta Crawford [1929: 128]²⁴. No olvidemos tampoco el origen latino de la palabra, «vultus», de donde podría haberla tomado don Luis directamente.

²² El resto de los comentarios de Salcedo Coronel se centra, principalmente, en añadir otras posibles reminiscencias de autores italianos, en acumular datos generales sobre el sueño y en mencionar citas diversas en torno al fenómeno. Cuando habla de las causas intrínsecas y extrínsecas del sueño llega incluso a ofrecer una catalogación de sus tipos en función de los temperamentos humanos que se derivan de los cuatro humores corporales [1644: 386-387].

²³ Brockhaus [1935: 38] no secunda esta opinión, pues piensa que las diferencias no son tantas como para negar la influencia de Tasso. Fucilla [1960: 253], en la misma línea, señala el soneto de Torquato Tasso como fuente y anota que Crawford no la admite.

²⁴ A Dámaso Alonso no le parece suficiente la aparición anterior de esa palabra para descartar el modelo de Tasso: «¿Qué obstáculo hay para que al encontrarlo ahora en el soneto de Tasso le haya traído la palabra a la imaginación?» [1982: 381].

Los grandes gongoristas del medio siglo pasan de puntillas por el soneto. A principios de los sesenta del siglo pasado, si atendemos a la datación precisada por Lara Garrido, Emilio Orozco le dedica unas cuantas líneas [2002: 99-10] y comienza por señalar la filiación con el de Tasso, aunque piensa que Góngora desarrolla la idea más libremente y le da otra intención. Más allá de la paráfrasis, el autor destaca el juego alegórico mediante la imagen del sueño como autor de comedias y valora el «fino sentido conceptista» de don Luis al no evitar la rima «bello-vello» [2002: 100]. Jammes lo cita de pasada, como vimos, en relación con «Ya besando unas manos cristalinas» [1987: 302-303] y destaca en nota la imagen de sus tercetos [1987: 310]. Alonso defiende la relación de ambos sonetos y añade algunas conexiones diferentes a la ya señalada por Crawford, como la mención al rostro amado, a los espíritus, a los intentos y, sobre todo, la coincidencia de la rima A en los cuartetos («*enti-entos*»). «Algo más que “influjo difuso”, pero mucho menos que “imitación”, eso sería lo justo» [1982: 381], determina el crítico²⁵. Pese al dominio expresivo del primer terceto, Alonso prefiere el soneto de Tasso, porque le parece más inclinado a la emoción humana por contraponer el pensamiento, que trae a la mente el rostro rígido y severo de la amada, al sueño, que acerca a la dama piadosa y blanda al corazón del enamorado [1982: 382]. Lo que no percibió Alonso, o quizá no quiso apuntar, fue cómo Góngora, en esa tendencia sensorial que determinará toda su poesía, nos deja en suspenso con la sugerencia del sueño erótico²⁶, que, sin alcanzar el grado de sensualidad que vemos en «Ya besando unas manos cristalinas», anuncia un futuro goce.

Editores de los sonetos como Ciplijauskaité y Matas Caballero citan el artículo de Ulrich Schulz-Buschhaus sobre el Góngora juvenil y la

²⁵ No habla pues de mero influjo difuso, sino de algo más (cf. Góngora, 2019: 421).

²⁶ Un recurso que llevará a cotas sublimes en el final de su canción «¡Qué de invidiosos montes levantados...!», estudiada pormenorizadamente por Jesús Ponce junto a todo un *corpus* sobre este motivo del «pensamiento» erótico, tan fecundo en la lirica occidental.

lírica italiana, bien documentado y repleto de sugerencias críticas, en relación con este poema de Góngora. Sin embargo, el análisis que allí se hace se aplica principalmente a otros dos sonetos: «La dulce boca que a gustar convida» [1969: 221-228] y «¡Oh, niebla del estado más sereno...!» [1969: 229-231], ambos estudiados en su conexión con Torquato Tasso. La única referencia a nuestro soneto se reduce a señalar sin más la fuente ya apuntada por Salcedo Coronel [1644: 220]²⁷. En nota, Ciplijauskaité recuerda las filiaciones intertextuales señaladas por Salcedo, Crawford y Alonso y añade que este último, en su edición del *Cancionero Antequerano*, apunta al parecido con «Sueño, domador fuerte del cuidado», de Agustín de Tejada Páez²⁸. Si nos detenemos en dicha conexión ha de señalarse, primero, una diferencia esencial: Góngora se dirige a la imaginación, mientras que Tejada lo hace al sueño. Las coincidencias más claras se dan en los tercetos, donde el sueño es presentado como agente que representa «en sombra huidora» (v. 9) «en confusas imágenes las cosas» (v. 10). Si en Góngora la alegoría es teatral, en Tejada es pictórica: «muéstrame en tus pinturas tenebrosas». Obsérvese también la similitud entre «mostrarate» (v. 12) en «Varia imaginación...» y «muéstrame» en este soneto.

Por desgracia, en este debate nadie hace referencia al artículo de Julian Palley, «The Love-Dream Lyric in the Spanish Renaissance», que no pudo haber empleado Ciplijauskaité para su edición, ya que este

²⁷ A propósito del primer soneto citado, el autor señala las diferencias de Góngora con Tasso por su alejamiento del encabalgamiento y, sobre todo, por su retórica del asombro intelectual («Rhetorik intellektueller Verblüffung» [1644: 226], frente a la retórica emocional del italiano. Sorprende que Ciplijauskaité anote lo siguiente: «Comentado por Schulz-Buschhaus (226)», cuando no hay nada de «Varia imaginación...» en esa página. Matas Caballero, por su parte, en su bibliografía específica sobre el soneto remite a todas las páginas del artículo.

²⁸ José Lara Garrido, en sus notas a la edición del *Cancionero antequerano* [1988: 292], donde el de Tejada aparece como soneto 116 [58v], lo compara con el 40 [20v], de Martín de la Plaza, «Ven, que ya es hora, ven, amiga mía», que también está en *Flores* [56v-57r] atribuido a Pedro Luis Martín, aunque en la tabla de la compilación de Espinosa se incluye bajo Luis Martín de la Plaza.

trabajo es posterior, aunque sí pudo haberlo hecho Matas Caballero en la suya, pero no aparece citado en ninguna de las bibliografías que contiene. Tanto el breve recorrido literario trazado allí como las referencias al soneto de Góngora son útiles para el estudio del motivo del sueño erótico. Palley nos recuerda que el deseo sexual satisfecho en sueños es un tópico de la poesía occidental, al menos desde la poesía griega clásica [1982: 75]. Pone como primer ejemplo el epígrama «Las golondrinas» (*Antología palatina*, libro V), del bizantino Agatías (siglo VI)²⁹ y el anónimo «Sueños». En el Renacimiento italiano es obligatoria la mención a Petrarca, aunque sus sueños son de lamentación, mientras que en la literatura inglesa del siglo XVII el motivo, como estudió Weidhorn, se halla muy difundido, de manera singular en las obras de John Donne. En estas últimas, vemos el juego constante de la

²⁹ Es el número 237 de la *Anthologia Graeca*. Para los poemas de Agatías en este repertorio, el mejor trabajo es la tesis doctoral presentada en Venecia por Francesco Valerio en 2014, donde puede leerse el texto original en griego [2014: 189] y su traducción al italiano [2014: 244]. En esa edición, corresponde al número 79. La información ofrecida por Matas Caballero sobre este epígrama resulta equívoca, pues escribe que Alatorre «ha señalado acertadamente» que «los dos sonetos [el de Tasso y el de Góngora] «pueden remontarnos» a él [Góngora, 2019: 421]. Lo que Alatorre afirma es que «*nos hacen pensar* en el epígrama del viejo Agatías» [2003: 144]. Como sabemos, la *Antología palatina* no se conoce completa en Europa hasta el siglo XVII. Para mayor confusión, en la introducción al soneto de Góngora, se citan fuera de su contexto tres endecasílabos en castellano que parecen presentarse como traducción directa de unos versos de Agatías. Es cierto que Alatorre los traduce, pero no directamente del griego, sino de una versión en portugués, ya que proceden del último terceto de un soneto de António Dinis da Cruz e Silva que comienza «Entregue toda a noite a meu cuidado». Como el propio Alatorre indica, «de no ser porque la *Anthologia Graeca* fue muy mal conocida en España, parecería modelo de no pocos sonetos españoles que más tarde se leerán» [2003: 44]. La discordancia que produce la lectura es doble: ni los versos citados son traducción del epígrama bizantino ni pudo conocerlos Góngora, puesto que el soneto de Dinis da Cruz e Silva aparece tardíamente en una edición de sus *Poesías* publicada en Lisboa en 1807. El propio poeta neoclásico advierte de que lo que ofrece es una versión parafrástica. Por otra parte, hay que decir en defensa de Julian Palley que es él quien conecta el epígrama de Agatías con la tradición occidental del sueño de amor desde la primera nota de su artículo. Dejando de lado que no puede tratarse de una fuente directa del soneto de Góngora, a mi juicio, salvo la alusión a la llegada del sueño, las coincidencias entre ambos poemas no son nada significativas.

presencia frente a la ausencia de la amada, lo que será rentable en el análisis del soneto de Góngora. En España, afirma Palley, la trama básica, que consiste en que el sueño erótico se interrumpe, lo ofrece el bello romance «El enamorado y la muerte», aunque el motivo aparece antes en uno de los *Proverbios morales*, de Sem Tob³⁰. Ya en los Siglos de Oro, Castillejo lo aborda en «Yo, señora, me soñaba», pero ahí no se trata de un sueño propiamente dicho, sino de una visión, a la manera medieval. Boscán se inspira en Petrarca («Dolce ire, dolci sdegni e dolci paci»), para su «Dulce soñar y dulce congojarme», como sugieren las repeticiones del vocablo «dulce», pero el soneto de Petrarca no habla del sueño. Otra influencia en Boscán, como cree Menéndez Pelayo, es el soneto 75 de Bembo, «Sogno, che dulcemente m'ai furato. Gutierre de Cetina («¡Ay, sabrosa ilusión, sueño suave!»), Lupercio Leonardo de Argensola, («Imagen espantosa de la muerte»³¹ o Quevedo («¡Ay, Flortalba! Soñé que te... ¿dirélo?»³²) son otros hitos en esta trayectoria.

En el caso de «Varia imaginación...», Palley [1982: 80-81] continúa en la línea interpretativa trazada por Crawford al establecer las diferencias con respecto al soneto de Torquato Tasso. Llega a afirmar que son completamente diferentes, lo que justifica por el hecho de que Tasso no solo compara la cualidad masculina del pensamiento con las femeninas de la suavidad y la ternura, en el ámbito del sueño, al buscar la imagen de la amada, sino que le pide al pensamiento que lo abandone para que llegue el sueño³³. A juicio de Palley, el soneto de Góngora es más una meditación del poder del sueño sin el contraste con el pensa-

³⁰ Señalado luego por Alatorre [2003: 15-17] junto a otros ejemplos de «la vieja poesía castellana» [2003: 15-33].

³¹ Todos estos textos de los siglos XVI y XVII serían abordados más tarde por Alatorre [2003: 25-32, 62-64, 51-52, 65-67, 157-158].

³² Alatorre estudia este y otros sonetos de Quevedo, así como sus descendientes textuales [2003: 116-127].

³³ Aclararé más abajo si el sujeto pide al pensamiento que lo abandone para poder dormir o si le pide, más bien, que continúe su labor fantasiosa y se proyecte en el propio sueño.

miento. Esta interpretación nos lleva al juego de reflejos barroco, ya que en su discurso el sujeto refleja no tanto la visión misma de la amada, sino que conceptualiza su propio reflejo, por lo que queda fuera de sí y se distancia de la experiencia³⁴.

En su libro sobre el sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro, Antonio Alatorre se detiene también en «Varia imaginación...» [2003: 143-144], que considera el primero «en orden cronológico –y también en orden artístico–» de un grupo de cuatro sonetos «que insisten en la *terquedad* del pensamiento, en el obsesivo estar imaginando» [2003: 143]³⁵. Sobre la cuestión de la influencia de Tasso, coincide con Crawford y Palley y expresa decididamente su preferencia por el texto de Góngora: «es más elaborado, más exquisito, mucho más bello» [2003: 144], puesto que el cordobés, extendiendo lo que dice el italiano sobre el sueño que finge el rostro y la voz de la amada esquiva, «desarrolla maravillosamente la idea» [2003: 144]. También es Alatorre quien, con su sagacidad, detecta la semejanza de esta construcción con la imagen utilizada por Francesco Beccuti en su soneto «Di diamante era il muro, e d'oro il tetto», donde presenta al sueño como arquitecto de un suntuoso palacio [2003: 144].

Todo esto nos lleva al primer terceto, en el que tantos lectores y críticos de Góngora se han detenido, desde Salcedo a nuestros días:

³⁴ Palley cierra su artículo con el análisis del soneto de Medrano «No sé cuándo, ni cómo, ni qué cosa» [1982: 81-82], a quien Alatorre dedicaría luego algunas líneas [1982: 107-108].

³⁵ Los tres restantes son los siguientes: «Dura imaginación, que entre memorias», de Gabriel López Maldonado; «Ciega imaginación, que cual el viento», de Juan de Argujo; y «Vana imaginación que, hecha Tántalo», cuyo autor se desconoce. Se confunde Matas Caballero [2019: 421] al incluir entre los sonetos que «apostrofan a la imaginación» dos que no pertenecen a esta serie y que Alatorre estudia en otras páginas de su libro: «Galiano, tu sabrás que esotro día», de Francisco de Aldana [2003: 96-97]; y el ya citado por Palley «No sé cuándo, ni cómo, ni qué cosa», de Francisco de Medrano [2003: 107-108]. Ninguno de los dos contiene apóstrofe alguno a la imaginación: en el de Aldana, como puede verse desde el primer verso, se apostrofa a Galiano; el de Medrano no contiene apostrofe y es, sin que el pensamiento aparezca como personaje, «una de las cumbres –si no la cumbre– de la poesía de sueño erótico» [Alatorre, 2003: 107].

el sueño, autor de representaciones,
en su teatro, sobre el viento armado,
sombras suele vestir de vulto bello.

En el siglo XX, uno de los primeros en admirar estos versos fue Jorge Luis Borges, quien al comienzo de su ensayo sobre «Nathaniel Hawthorne», fruto de una conferencia pronunciada en 1949 y publicado más tarde en *Otras inquisiciones* (1952), pone como ejemplo de la metáfora del sueño, en este caso aplicada a la literatura, los versos de don Luis [1992: 263]³⁶. Recordemos que su valoración de nuestro poeta es ambivalente, por lo que, ya octogenario, el argentino sigue bifurcando los senderos de su pensamiento: aprecio y refutación de Góngora³⁷. Dicha ambigüedad la expresó tanto por escrito como verbalmente. En el ensayo «La pesadilla», incluido en *Siete noches* (1980) y también resultado de una conferencia pronunciada en 1977 en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, sigue recordando la imagen: «Por su parte, Góngora, en un soneto, expresa con exactitud la idea de que los sueños y la pesadilla, desde luego, son ficciones, son creaciones literarias» [1993: 122]³⁸.

El soneto de Góngora puede relacionarse, por diferentes motivos, con otros recopilados y tratados por Alatorre en su libro sobre el sueño erótico. De todos ellos, encuentro coincidencias relevantes con el de autor incierto que comienza «Del sueño en las profundas fantasías», y que también fue publicado en *Flores* [48r-v]. Según Bartolomé José Gallardo, este soneto podría ser de Antonio Ortiz Melgarejo [Alatorre: 104]. Se sabe poco de este ingenio sevillano y no sé si es posible precisar la datación de su texto, pero me parece llamativo no tanto que utilice la misma asonancia que en «Vana imaginación...» (-eo), pues podría estar forzada por el motivo tratado (sueño), sino que dicho eco

³⁶ Borges, como tantos que han copiado el soneto o su primer terceto, escribe erróneamente «bulto» y no el vocablo correcto, «vulto».

³⁷ Sobre la lectura que Borges hace de Góngora, véase el antiguo artículo de Roses [2001] y más recientemente el imprescindible libro de Martha Lilia Tenorio [2022].

³⁸ También cita los dos tercetos Loveluck [1961: 254-255], con escaso comentario.

aparezca en las mismas posiciones en ambos sonetos, la rima B (vv. 2, 3, 6, 7, 11 y 14). Góngora lleva al extremo el uso de dicha asonancia, pues la utiliza también en la rima A: «entos» (vv. 1, 4, 5, 8), lo que supone un refuerzo de las dos palabras de mayor carga semántica del soneto, que son las que permiten explicar la dinámica lógica de la trama: «pensamientos» y «sueño». También el anónimo autor emplea vocablos como «pensamiento» (v. 2), «viento» (v. 6) o «sombra» (v. 12), que están presentes en el soneto de don Luis, aparte del infaltable «sueño», que suele figurar en todos los sonetos de la serie.

Coincidencias similares aparecen en otros sonetos publicados en *Flores*, como «Cuando a su dulce olvido me convida» [2r], que Espinosa atribuye a Luis Martín de la Plaza y que Alatorre, siguiendo a José Manuel Blecua, considera de Bartolomé Leonardo de Argensola [2003: 104-105]³⁹, con la mención de términos como «sombra» y «tormento», presentes en el de Góngora. Estas dos palabras también aparecen, junto a «pensamiento» y «viento», en el soneto de Martín de la Plaza que comienza «Durmiendo yo soñaba, iay gusto breve!» [*Flores*: 38r-v], que no es sino paráfrasis, según Alatorre [2003: 111], del de Sannazaro «Ah, letizia fugace, ahi, sonno lieve»⁴⁰. En cambio, el soneto atribuido al mismo autor «Ven, que ya es hora, ven, amiga mía» [*Flores*: 156v-157r], que Alatorre considera de su hermano Pedro [115], es de un tono diferente al de los anteriores y la única recurrencia léxica con el de Góngora es «sombra» (v. 4)⁴¹.

³⁹ El soneto está también en *Cancionero antequerano*, donde figura con el número 10 [5v], por lo que hay que comenzar leyendo la importante nota de Lara Garrido en esa edición [1988: 261-262]. Luego es preciso completar la información con el artículo de Carreira [1997: 294] sobre Martín de la Plaza, donde trata las complejas cuestiones de atribución y ecdótica de este texto, incluida la puntuación, a propósito de la edición de Luis Martín de la Plaza realizada por Jesús M. Morata.

⁴⁰ Como había escrito antes Carreira [1997: 295], «el ejemplar de *Flores* que perteneció a Gayangos (R-11.883 BNM) ya indicaba la fuente: "Sannazaro, parte 2ª: O letizia fugace"».

⁴¹ Véase más arriba, en nota, la relación establecida por Lara Garrido entre este soneto y el de Agustín de Tejada Páez «Sueño, domador fuerte del cuidado». Para los porme-

Más allá del proceso de imitación, una de las cuestiones cardinales para la comprensión del soneto tiene que ver con su esquema comunicativo. Las dos únicas marcas de primera persona que aparecen en los catorce versos se hallan en el segundo cuarteto y corresponden al objeto indirecto incluido en la palabra «representarme» (v. 6) y al posesivo del sintagma «mis tormentos». El poema comienza con un apóstrofe a la «imaginación», que será el sujeto de las acciones iniciales y que aparece formalizado en el soneto –en coherencia con el apóstrofe– con las diferentes marcas de segunda persona. Cada una de ellas cumple una función específica. En el verso 2, «tu triste dueño» revela que la imaginación pertinaz y desbocada («varia», «en mil intentos») del enamorado que la posee es, realmente, quien posee a su dueño. Existe aquí, por tanto, un primer distanciamiento conceptual que es clave para entenderlo todo, un juego de reflejos entre el sujeto enamorado y su propio pensamiento. Por esa razón es tan relevante que la «imaginación» desempeñe un papel activo, incluso violento («munición»), frente a la pasividad del enamorado. Es ella quien gasta («gastas», otra marca de segunda persona, v. 2) las horas del sueño reparador, y lo hace «alimentando» (v. 4) pensamientos vacíos.

Engolfados en la bella definición del sueño contenida en el primer terceto, nos olvidamos de que hay alguien que también hace teatro en el segundo cuarteto. La imaginación no solo le roba horas al sueño del sujeto y alimenta sus pensamientos obsesivos, sino que trae («traes», tercera marca del tú, v. 5) a esa suerte de actores que son «los espíritus atentos» para que le representen («representarme», v. 6) la imagen del rostro de la amada (v. 7), lo que supone una interrupción engañosa de los tormentos de amor (v. 8). Comprobamos entonces cómo el juego conceptual está trazado ya mucho antes de los tercetos. En el poema no

noresecdóticos del soneto atribuido a Martín de la Plaza, véanse las notas de Lara Garrido en su edición del *Cancionero antequerano* [1988: 270, 285-286], así como las precisiones de Carreira [1997: 295].

encontramos, como pudiera parecer, una oposición tajante entre la realidad (cuartetos) y el sueño (tercetos), sino que la realidad completa y total engloba la verdadera contraposición aquí planteada, la de dos niveles de la imaginación: la del pensamiento que forma imágenes en la vigilia y la de del proceso psíquico del sueño, que las proyecta en el dormir. De ahí la riqueza de las dos palabras finales: «dormir» (acto fisiológico que nos devuelve a la realidad sin filtros) y «vello» (acto de la psique en el descanso del durmiente).

En los tercetos, el carácter activo de la imaginación se transfiere al sueño, que también –como un director de compañía teatral– disfraza en la noche a los actores para que ofrezcan las sombras del rostro bello. La similitud, por tanto, entre «representarme» y «representaciones» consolida la producción de este discurso semántico.

Como adelanté en una nota, sería preciso determinar si el imperativo «síguelo» (v. 12) es una petición a la imaginación para que abandone al enamorado y lo deje dormir, como parece proponer Julian Palley, o es más bien, así lo creo, una incitación a que siga proyectando en el sueño lo que ya comenzó con la fantasía consciente. En cualquier caso, podemos comprobar en este soneto temprano, el genio conceptual de Góngora. La intelectualización es máxima. Obsérvese que la palabra más cercana a los referentes naturales en este soneto es «viento» (v. 11), y esta posee un carácter más abstracto ('vacío') que físico. Todo está presidido por el imperio del arte frente a la naturaleza, por un ejercicio poético que se asemeja a la ciencia. Estamos lejos de «locus amoenus» y otras formalizaciones renacentistas. Los referentes del poema son los de la imaginación que produce pensamientos, los del sueño que produce fantasías y que más que un elemento tangible de la realidad no deja de ser puro teatro. Es el triunfo de la ficción mucho antes de su autonomía, más o menos lograda, a finales del siglo XIX y su desarrollo hasta hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (2003): *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ALONSO, Dámaso (1982): «Notas sobre el italiano de Góngora», en *Obras completas VI. Góngora y el Gongorismo* (Madrid, Gredos), 331-398.
- (1984): «Antología de Góngora comentada y anotada», en *Góngora y el Polifemo* [1960], en *Obras completas VII. Góngora y el Gongorismo* (Madrid, Gredos), 279-525.
- ALVARADO Y ALVEAR, Sebastián de (1628): *Heroyda Ovidiana*, Burdeos, Guillermo Millanges, a costa de Bartolomé Paris.
- BORGES, Jorge Luis (1992): «Nathaniel Hawthorne», en *Obras completas, II: 1941-1960* (Barcelona, Círculo de Lectores), 263-278.
- (1993): «La pesadilla», en *Obras completas, IV: 1976-1985* (Barcelona, Círculo de Lectores), 116-127.
- BROCKHAUS, Ernst (1935): *Gongoras Sonettendichtung*, Bochum-Langendreer, Pöppinghaus Verlag.
- CABANILLAS NÚÑEZ, Carlos M. (2003): «El tópico del alba y la invectiva contra Aurora», *Revista de Estudios Extremeños*, LIX, 2: 661-685.
- CALCRAFT, R. P. (1980): *The Sonnets of Luis de Góngora*, Durham, University of Durham.
- CARREIRA, Antonio (1984): «Los sonetos de Góngora a través de sus variantes: notas de crítica textual a propósito de la nueva edición», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1: 1007-1052.
- (1997): «Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera», *Analecta Malacitana*, XX. 1: 291-306.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham (1929): «Italian Sources of Góngora's Poetry», *Romanic Review*, XX: 122-130.
- DALLE PEZZE, Francesca (2002): *Per una tipología sintattica del soneto aureo spagnolo*, Florencia, Alinea Editrice.
- ESPINOSA, Pedro de (comp.) (1605): *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ed. facsímil, prol. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Real Academia Española-Unicaja, 1991.
- (2005): *Flores de poetas ilustres*, ed. Belén Molina Huerte, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2006): *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2009): «El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo», *Revista de Filología*, 27: 75-87.

- FUCILLA, Joseph G. (1960): *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (2002): «Barahona de soto en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa, en *De saber poético y verso peregrino (La invención manierista en Luis Barahona de Soto)*, ed. J. Lara Garrido (Málaga, Anejos de Analecta Malacitana), 47-68.
- GÓNGORA, Luis de (1969): *Sonetos completos*, ed. Biruté Cipliauskaité, Madrid, Castalia.
- (1981): *Sonetos*, ed. Biruté Cipliauskaité, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- (1986): *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia.
- (1991): *Poesía selecta*, ed. Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus.
- (2000): *Obras completas*, vol. I, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- (2009): *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica Clásicos y Modernos, 30.
- (2015): *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica Austral, 876.
- (2019): *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- JAMMES, Robert (1987): *La obra poética de Luis de Góngora y Argote* [1967], Madrid, Castalia.
- (2009): *Comprendre Góngora. Anthologie bilingue*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- LARA GARRIDO, José (ed.) (1988): *Cancionero antequerano. I: Variedad de sonetos*, Málaga, Diputación de Málaga.
- (2002): «Los sonetos de Góngora de Emilio Orozco Díaz: razones para el rescate de una inédita *Antología comentada*», en *Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, ed. J. Lara Garrido (Córdoba, Diputación), 13-33.
- LEFEBVRE, Alfredo (1961): «Lugares poéticos de Góngora», *Atenea*, CXLII: 149-167.
- LOVELUCK, Juan (1961): «Un motivo de la espiritualidad barroca en la poesía de Góngora», *Atenea*, CXLII, 393: 242-259.
- MARTÍN DE LA PLAZA, Luis (2003): *Poesías completas*, ed. Jesús M. Morata Pérez, Málaga, Diputación Provincial.
- NAVARRETE, Ignacio (1997): *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press. Trad.: *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos.

- OROZCO DÍAZ, Emilio (1953): *Góngora*, Barcelona, Labor.
- PALLEY, Julian (1982): «The Love-Dream Lyric in the Spanish Renaissance», *Kentucky Romance Quarterly*: 75-83.
- PAZ, Amelia de (2025): *Una idea de Góngora*, Sevilla, Renacimiento.
- ponce CÁRDENAS, Jesús (2006): «*Evaporar contempla un fuego helado*». *Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga.
- ROSES, Joaquín (2001): «Borges hechizado por Góngora», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado (Madrid, Castalia), 609-638.
- SALCEDO CORONEL, García de (1644): *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (1969): «Der frühe Góngora und die italienische Lyrik», *Romanistisches Jahrbuch*, XX: 219-239.
- TENORIO, Martha Lilia (2022): *Borges y Góngora: un diálogo posible*, México, El Colegio de México.
- VALERIO, Francesco (2014): *Agazia Scolastico, Epigrammi. Introduzione, testo critico e traduzione* (tesis doctoral), Venecia, Università Ca'Foscari.
- WEIDHORN, Manfred (1970): *Dreams in Seventeenth Century English Literature*, La Haya, Mouton.