

Clori fugiens: aspectos de la imitación de Ovidio en una canción juvenil de Góngora¹

Jesús Ponce Cárdenas²

Recibido: 2/04/2019 / Aceptado: 10/06/2019

Resumen. este trabajo analiza los modelos ovidianos de la canción *Corcilla temerosa* de Góngora. En dicha composición juvenil el poeta de Córdoba reelabora el motivo de la fuga de la ninfa (Dafne y Apolo) (Met. I, 452-567), combinándolo en algunas estancias con el de la carrera heroica (Atalanta e Hipómenes) (Met. X, 578-662). Ciertos elementos de la *descriptio puellae* pueden relacionarse asimismo con hipotextos vernáculos (Petrarca, Strozzi, Garcilaso, Della Casa, Tasso), configurando de esa manera un refinado ejercicio de hibridación.

Palabras clave: Ovidio; Góngora; fuga de la ninfa; carrera heroica; Dafne; Atalanta; Clori, imitación; hibridismo; Garcilaso; Della Casa; Tasso.

[en] *Clori fugiens*: aspects of Ovidian imitation in a Góngora's song

Abstract. this paper analyses the Ovidian models of the song *Corcilla temerosa*, written by Góngora in 1582. In this poem, the Andalousian writer reelaborates the motif of the runaway nymph (Daphne and Apollo) (Met. I, 452-567), combining it with the motif of the heroic race (Atalanta and Hipomenes) (Met. X, 578-662). Some elements of the *descriptio puellae* may be connected with vernacular models such as Petrarca, Strozzi, Garcilaso, Della Casa and Tasso. Góngora's song can therefore be considered a fine example of hybridism in Spanish XVIth century poetry.

Keywords: Ovid; Góngora; runaway nymph; heroic race; Daphne; Atalanta; Clori; imitation; hybridism; Garcilaso; Della Casa; Tasso.

Sumario. 1. La fuga de la ninfa: cristalización y traducción de un motivo ovidiano. 2. *Travesura del viento*: Salcedo Coronel o la revelación del modelo. 3. Hibridaciones ovidiano-petrarquistas: innovación y arte de ingenio. 4. Velar y revelar la fuente: ¿un segundo hipotexto ovidiano? 5. Elementos corpóreos y fruición visual: Garcilaso, Della Casa y Torquato Tasso. 6. *Nymphae sub signo*: *enárgeia* y sensualidad. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Ponce Cárdenas, J., «*Clori fugiens*: aspectos de la imitación de Ovidio en una canción juvenil de Góngora», en *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 39.1 (2019), 129-156

La influencia ejercida por Ovidio en la literatura española del Siglo de Oro constituye una materia de reflexión compleja, pues los ecos de la obra del sulmonense afectan a todo tipo de géneros: del epilio a la elegía, del drama mitológico a la prosa

¹ El presente estudio forma parte del Proyecto «Hibridismo y elogio en la España áurea» HELEA, PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

² Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía, Universidad Complutense de Madrid.

novelesca, pasando por la comedia o la lírica amorosa. Por razones evidentes, la crítica ha dedicado especial atención a la pervivencia de las *Metamorfosis* como principal dechado del género del epilio en las letras hispánicas, en tanto que otros aspectos de su influjo han generado menos estudios³. Orillando un tanto la cuestión central de los relatos de las transformaciones como «piedra angular de toda la tradición literaria posterior sobre este tema» (Cristóbal 2002, 16), el propósito de este artículo es dilucidar un aspecto algo más recóndito de la *imitatio* ovidiana en la lírica del Quinientos: la inserción de un motivo de ascendencia mítica (el de la fuga de la ninfa) en una canción petrarquista de ambientación pastoral-venatoria, escrita por Góngora en 1582. El examen detallado de la misma permitirá apreciar cómo llevó a cabo la *contaminatio* de dos pasajes del relato ovidiano con otros modelos, tanto latinos como vernáculos.

1. La fuga de la ninfa: cristalización y traducción de un motivo ovidiano

Ovidio sitúa la incumplida historia de amor entre Apolo y Dafne al comienzo de la epopeya de las transformaciones (*Ov. Met.* 1.452-567), otorgando así tal relevancia al episodio que algunos especialistas sostienen que éste asume un valor paradigmático⁴. Entre las secuencias que conforman la diégesis, debemos fijar la atención en dos momentos centrales: la fuga de la ninfa hija del dios fluvial Peneo, y la *sermocinatio* puesta en boca de su apasionado perseguidor, el dios de la poesía⁵.

Como han puesto de manifiesto varios estudios, la reacción de las heroínas virginales en varios episodios de las *Metamorfosis* suele responder a los esquemas de un patrón similar: la bella se ruboriza en el momento en que se la requiere en amores y emprende la huida. El doble movimiento se percibe así:

Dans la plupart des récits, à la première esquisse de déclaration, la *uirgo* a une réaction de recul: elle rougit et fuit. Deux passages des *Métamorphoses* présentent la rougeur comme le symptôme d'un sentiment de faute lié à la perte de la virginité : dans les histoires de Daphné et d'Aréthuse, *crimen* glose les mots *rubore* ou *erubui* dans des contextes où il est question de mariage [...] ou de séduction [...]. Dans les scènes de rencontre des *Métamorphoses*, à la rougeur succède la fuite, mouvement de rejet plus net encore. Mais, pas plus que la rougeur, la fuite n'aboutit à l'effet escompté. Dans l'histoire de Daphné, elle accroît le charme de la *uirgo*, dont elle dévoile davantage les attraits [...]. La fuite dénude un corps qui, dans le

³ Este enfoque concreto ha merecido la atención de no pocos especialistas del ámbito de la Hispanística y la Filología Clásica. Además del trabajo pionero de Cossío (1952, 2ª ed. 1998), permítase recordar aquí las destacadas aportaciones de Cristóbal López (1997, 2002, 2010, 2012), Blanco (2010) o Kluge (2012, 2013).

⁴ «La huida de Dafne tiene características paradigmáticas: es el primer intento de violación precedido de un intento de seducción en el que el dios procuraba sacar ventaja de su condición divina; la persecución, por su parte, acrecienta la belleza de la futura víctima y el deseo del violador, adquiriendo un aspecto tan plástico que ha inspirado a numerosos artistas a lo largo de la historia». Fernández Corte y Cantó Llorca (2008, 257, n. 97).

⁵ Castro Jiménez (1990, 186-195) analiza las siguientes partes en la configuración del relato ovidiano: 1. Preliminares (1.1. episodio de la serpiente Pitón; 1.2. Altercado entre Apolo y Cupido); 2. Genealogía de la ninfa y localización del episodio; 3. Carácter de la ninfa; 4. Enamoramiento de Apolo; 5. Palabras con que el dios intenta conquistar a la ninfa; 6. Persecución y fuga; 7. Invocación de ayuda; 8. Metamorfosis; 9. Conclusión. Sobre la pervivencia del mito de Apolo y Dafne en sonetos áureos y en poemas actuales, véanse asimismo las recientes aportaciones de Castro Jiménez 2010 y 2018.

même temps, offert et dérobé, n'en semble que plus désirable (Fabre-Serris, 1995, 224-226).

Según evidencian estas líneas, la fuga reviste un alcance paradójico, ya que si por una parte con dicha acción la bella esquiva trata de salvaguardar su incolumidad, por otra sirve para espolear el deseo de su pretendiente. La huida se configura así como el momento de mayor sensualidad en el relato, pues cuando la ninfa emprende la carrera, el viento agita su melena y juega con las vestiduras, revelando los encantos ocultos de su cuerpo. En la epopeya ovidiana se describe así el atractivo de la *uirgo* (*Met.* 1. 525-530)⁶:

Plura locuturum timido Peneia cursu
fugit, cumque ipso uerba imperfecta reliquit,
tum quoque uisa decens; nudabant corpora uenti
obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes
et leuis impulsos retro dabat aura capillos;
auctaque forma fuga est⁷.

En el pasaje descriptivo, el narrador se demora en varios aspectos visuales y táctiles, reforzados por ingeniosas configuraciones sintácticas y semánticas (Subias-Konofal 2008, 11-12):

l'action du verbe *nudabant* est prolongée en un imparfait de durée assez suggestif, et la construction encadrante choisie par Ovide (verbe-COD-sujet) mime l'enlèvement du corps par les multiples bras de l'air. Le rythme ascendant du vers donne à entendre l'exaltation du dieu qui assiste à un spectacle si plaisant. En trois vers se succèdent trois racines différentes pour évoquer le vent [*uenti / flamina / aura*], *uariatio* intéressante aux effets lexicaux signifiants.

Envuelta en una forma poética bien cincelada, la fuga sirve como el elemento desencadenante de la desnudez y en ella el viento es el agente principal en el giro lascivo que asume el relato. Tal detalle estará llamado a tener una notable pervivencia en la tradición lírico-amorosa, como se apreciará en los apartados siguientes.

Para comprender cuán audaz podía resultar a los ojos de los lectores del Quinientos el motivo erótico de la holgada vestimenta agitada por la brisa y la visión del cuerpo según la modélica formulación ovidiana, conviene prestar atención al testimonio de los traductores de las *Metamorfosis*⁸. Desde 1553 y 1561, respectivamente, circularon por toda Europa las elegantes versiones italianas de Lodovico Dolce y Giovanni Andrea dell'Anguillara, que fueron reimpresas en numerosas ocasiones.

⁶ El texto latino que se utiliza a lo largo del artículo es el de Lafaye 1994. El fragmento citado se localiza en p. 25.

⁷ Recuérdese cómo en el relato Apolo ya había observado con atención y deleite los principales encantos de la ninfa e, incluso, había imaginado cómo serían aquellas partes que cubriría la vestimenta (*Met.* I, 498-502: *Uidet igne micantes / sideribus similes oculos, uidet oscula, quae non / est uidisse satis ; laudat digitosque manusque / brachiaque et nudos media plus parte lacertos ; / siqua latent, meliora putat* (Lafaye, 1994, 24).

⁸ Para una reflexión general y aguda sobre la materia, remito a Schwartz 2008.

En estas versiones se circunscriben a una sola estancia los seis hexámetros del modelo:

Queste et altre parole ancor seguiva
 l'innamorato dio, ma tutte in vano.
 La bella cacciatrice, che fuggiva,
 l'havea lasciato omai troppo lontano.
 Feria nei capei d'or l'aura lasciva
 e vibrando il bell'habito sovrano
 discopria de l'ascose parti belle
 al bramoso amatore or queste, or quelle.
 (Dolce, 1558², 22).

Al fin l'innamorato dio s'accorge
 ch'ella non vuol che'l suo parlar conchiuda;
 tace e la mira e più bella la scorge,
 che'l corso fa ch'ella arrossisce e suda.
 Gonfia il vento le vesti, e manca e sorge
 e mostra hor questa, hor quella parte ignuda;
 l'aura, che al corso suo contraria spira,
 la chioma alzata in aria apre e raggira
 (Anguillara, 1561, fol. 8 v.; 1584, 16)⁹.

Dos décadas después, en Salamanca en 1580, Antonio Pérez Sigler dio a las prensas una versión castellana en la que alternaba el verso suelto con las octavas reales. Su adaptación del citado pasaje reza así:

Quisiera más hablar, pero la Nympha
 huye con curso tímido, dejando
 con él la dulce plática imperfecta.
 Entonces por lugar decente vistos
 los blancos miembros desnudaba el aire
 y los contrarios vientos las adversas
 faldas vibraban y un liviano soplo
 el forzado cabello atrás echaba.
 Así aumenta la huida¹⁰.

⁹ En 1554, Anguillara publicó en París la traducción de los tres primeros libros de las *Metamorfosis*. Siete años más tarde vio la luz de la versión completa en octavas. A partir de entonces proliferaron las ediciones (1563, 1584...). He manejado no solo la edición parcial de 1554, sino también la *editio princeps* y el texto de la impresión de 1584.

¹⁰ Tomo la cita de la segunda edición del volumen: Pérez Sigler (1609, fol. 18 r.). Puede apreciarse la extrañeza del corte de frase: *auctaque forma fuga est* > «Así aumenta la huida» (donde se diría que falta un sintagma del tenor de «la hermosura» o «la belleza»).

Tal como puede apreciarse, en ambas versiones se reproduce con bastante fidelidad el doble movimiento del original: el viento agita la ropa y ofrece a la vista algunas partes desnudas del cuerpo de la bella esquiva (*nudabant corpora uenti / obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes* > «por lugar decente vistos / los blancos miembros *desnudaba el aire* / y los contrarios *vientos las adversas / faldas vibraban*», «*discopria de l'ascose parti belle [...] or queste or quelle*», «*Gonfia il vento le vesti, e manca e sorge / e mostra hor questa, hor quella parte ignuda*»), la brisa esparce y ondula el áureo cabello (*et leuis impulsos retro dabat aura capillos* > «un *liviano soplo* / el forzado *cabello atrás echaba*», «*feria nei capei d'or l'aura lasciva*», «*l'aura, che al corso suo contrario spira, / la chioma alzata in aria apre e raggira*») ¹¹. Resulta destacable en los endecasílabos de Pérez Sigler la voluntad de reproducir la terminología ovidiana puntualmente, cada vez que resulta posible (*nudabant*-«desnudaba», *uibrabant*-«vibraban», *leuis*-«liviano»), ahora bien, en lo referente a la sutil lascivia del pasaje estimamos que se introduce una importante restricción, significativamente aplicada a la desnudez de Dafne: «*por lugar decente vistos los blancos miembros desnudaba*». En verdad, el giro así entendido proviene de una traducción bastante forzada del primer hemistiquio del verso 527 (*tum quoque uisa decens*), que incorpora una idea que no figura en el texto latino ¹².

Por su parte, las ediciones impresas en la refinada y sensual Venecia parecen responder a una visión muy distinta: la palmaria sensualidad del modelo latino no parece preocuparle demasiado a Lodovico Dolce, que pondera cómo el «aura lasciva» entreabría la ropa de la ninfa y «descubría al deseoso amante de las bellas partes escondidas, ya estas, ya aquellas». Resulta interesante además notar cómo en la traducción de Dolce se insiste en la naturaleza del comportamiento de la brisa, enfatizada por el adjetivo «lasciva». Lo mismo puede decirse de Anguillara, que se limita a registrar en sus endecasílabos cómo Dafne a la carrera «muestra ora esta parte, ora aquella, desnuda», sin indicar si las «partes» anatómicas de la ninfa que se muestran a la vista son «decentes» o no.

El papel que juegan los traductores puede dar valiosa información acerca de lo que percibían como fragmentos lascivos o, cuanto menos, de una sensualidad excesiva. De hecho, se antoja bastante revelador el testimonio de otras dos traducciones castellanas de la misma época: la versión en prosa de Jorge de Bustamante (impresa en 1542) y la más tardía de Pedro Sánchez de Viana (impresa en 1589). La primera adaptaba así el pasaje:

¹¹ Pueden compararse las tres versiones españolas del Quinientos con otras tantas traducciones modernas: «Aún iba a seguir hablando cuando la Penea huyó a la carrera, despavorida, y al abandonarlo dejándolo con la palabra en la boca, aun entonces le pareció agraciada; el viento le descubría las formas, las brisas que se le enfrentaban agitaban sus ropas al choque y un aura suave le empujaba hacia atrás los cabellos; con la huida aumentaba su belleza» (Ruiz de Elvira, 2002, 28); «Del que intentaba decir todavía más cosas huyó la hija del Peneo con temerosa carrera y dejó atrás las palabras sin terminar a la vez que al dios, también entonces se la ve hermosa. El viento desnudaba su cuerpo, los soplos que salían a su encuentro agitaban el vestido que oponía resistencia y una ligera brisa con su empuje le echaba hacia atrás los cabellos y su hermosura se ve aumentada con la huida» (Álvarez e Iglesias, 1995, 219); «Aún iba a decir algo más, pero la hija de Peneo, corriendo asustada, huyó y aunque lo dejó a medias a él y a sus palabras, aun así le pareció hermosa. El viento desnudaba su cuerpo y agitaba su vestido soplando en contra y una brisa ligera echaba hacia atrás sus cabellos: la huida aumentaba su belleza» (Fernández Corte y Cantó, 2008, 257).

¹² Baste pensar en las traducciones modernas, mucho más fieles al sentido del original («aun entonces le pareció agraciada», «también entonces se la ve hermosa», «aun así le pareció hermosa») a las que podemos sumar la doble propuesta de Pedro Conde: «digna aun así de ser mirada» o «digna aun así de ser admirada».

Entre tanto que él esto decía, Daphnes iba huyendo y, como un ventecico le diese en las muy delicadas y blancas faldas de su camisa, alzándolas blandamente a unas partes y otras muchas veces, le descubría las muy blancas piernas (Bustamante 1542, fol. 18 v.).

Como puede apreciarse, Bustamante prescinde del verbo clave (*nudabant*) y elimina los matices táctiles y delicados del original latino (la ligera brisa que echaba hacia atrás la cabellera). De manera semejante, bajo el signo de la *minutio*, los seis hexámetros ovidianos se reducen apenas a seis endecasílabos en la versión de Sánchez de Viana (1589, fol. 7 r. y Alcina, 1990, 26):

Quisiera más hablar; pero huyendo
la hija de Peneo va sin tiento,
entonces aun hermosa pareciendo.
Alzábanse sus faldas con el viento,
movíanse sus cabellos de oro fino,
tomaba su belleza huyendo aumento.

El contraste con las traducciones de Anguillara y Pérez Sigler no puede ser mayor, ya que *pudoris causa* Sánchez de Viana prescinde aquí de referentes explícitos que impliquen un matiz erótico evidente. En sus endecasílabos la sugestión de la desnudez parece limitarse a la acción de «alzársele las faldas». Ahora bien, como por arte de magia (o de cauta censura), desaparece toda referencia inequívoca al cuerpo o las bellezas ocultas reveladas involuntariamente por Dafne, algo bien presente en el original latino y en otras adaptaciones (*nudabant corpora uenti*, «blancos miembros desnudaba el aire», «discopria l'ascose parti belle», «il vento hor questa, hor quella parte ignuda»).

Si desde el ángulo de la sensualidad, puede afirmarse que el momento clave del relato no es otro que la fuga, igualmente palmario resulta que desde el plano emotivo o patético el instante principal se vincule al protagonista masculino. El suplicante numen toma, pues, la palabra en el relato para rogar a la amada desdeñosa que se detenga y se apiade de él. Precedido de una sintética *cornice*, el arranque de la *sermocinatio* del dios dice así (vv. 502-505):

[...] Fugit ocior aura
illa leui neque ad haec reuocantis uerba resistit:
– «Nympha, precor, Penei, mane; non insequor hostis;
Nympha, mane».

Con la cadencia casi de una salmodia, la súplica de Apolo aparece marcada por el uso de la anáfora y la *geminatio* del mismo ruego: *Nympha*, [...] *mane*; / *Nympha*, *mane*. Los traductores del Quinientos han optado por no respetar esa configuración lastimosa y repetitiva, introduciendo en sus versiones algunos cambios¹³. Dulce eli-

¹³ Pueden cotejarse con la opción, mucho más próxima al original, preferida por los traductores contemporáneos: «Pero ella huye más veloz que la brisa ligera y no se detiene a estas palabras con que él la llama: –Ninfa, por

mina esta parte de la *sermocinatio*, alterando así los modos de enunciación del discurso: «Apollo, che fuggir la ninfa vede, / studia frenar con le parole il corso, / e va cercando quelle che più crede / atte a trovarle alcun ritegno o morso» (Dolce, 1558, 22). Giovanni Andrea dell'Anguillara adapta el pasaje con mayor fidelidad, entre el cierre de una octava y el inicio de la siguiente estancia: «Fugge ella, ei segue, e'n queste dolci note / le parla, nè perciò fermar la puote: / –“Deh, non fuggir, vaga fanciulla e bella, dal gaudio d'ambidue, dal piacer nostro [...]. Ben'è il dover se il nemico si fugge / ma non chi per amor segue e si strugge”» (Anguillara, 1561, fol. 8 r.; 1584, 15). Entre los españoles, Pérez Sigler tomó en cuenta algunos elementos del *ars vertendi* del italiano para traducir el fragmento del modo siguiente: «Ni a estas palabras del amante espera: / –“Peneya Nympha, espera, dulce amiga, / que no te voy como cruel siguiendo [...]. / Cada una a su enemigo teme y huye, / a mí para seguirte Amor me instruye”» (Pérez Sigler, 1609, fol. 17 v.). Por su parte, Pedro Sánchez de Viana llevó a cabo la labor de manera algo más expeditiva: «Oh, hija (dice Phebo) de Peneo, / espera, te suplico. Ninfa, espera. / No soy yo tu enemigo» (Sánchez de Viana, 1589, fol. 7 r.)

El discurso en estilo directo del dios Apolo prosigue en el mismo tono quejumbroso (vv. 508-511) e incorpora expresiones de autocompasión así como gestos de aparente piedad hacia la ninfa, que al huir por terrenos escarpados parece poner en peligro su integridad física (Lafaye, 1994, 25):

Me miserum! Ne prona cadas indignaue laedi
 crura notent sentes et sim tibi causa doloris.
 Aspera, qua properas, loca sunt; moderatius, oro,
 curre fugamque inhibe; moderatius insequar ipse.

Amplificando los referentes propios de un *locus agrestis* (sugeridos por la iunctura ovidiana *aspera loca*) Lodovico Dolce traduce así el ruego de Apolo:

Deh, se quei piè, che così presti vanno
 per la selva deserta, aspra e selvaggia,
 non vuoi fermar però, che del mi' affanno
 l'agghiacciato tuo cor pietà non haggia,
 ti faccia gir più lenta il proprio danno
 e ti renda il tuo ben accorta e saggia.
 Mira le acute e folte spine inante
 che offender pon le delicate piante.

E s'humil prego in cor di ninfa vale,
 non esser contra me cruda e rubella,
 o se de preghi miei nulla ti cale

favor, Peneide, detente; no soy un enemigo que te persigo; detente, ninfa» (Ruiz de Elvira, 2002, 27). «Ella más rápida que la ligera brisa huye y no se detiene ante estas palabras de quien la quiere hacer volver: «¡Ninfa, hija del Peneo, detente, te lo ruego! No te persigo como enemigo. ¡Ninfa, detente!»» (Álvarez e Iglesias, 1995, 217); «Ella huye más rápida que una brisa ligera y no se detiene a oír las palabras del que la llama: «Ninfa hija de Peneo, espera, te lo ruego; no te persigue un enemigo; espera, ninfa»» (Fernández Corte y Cantó, 2008, 256).

non fare ingiuria a la persona bella,
 ch'io per non esser causa del tuo male
 (benche trovi al mio ben nemica stella)
 e, perche nel fuggir habbi riguardo,
 sarò nel seguitar più lento e tardo.
 (Dolce, 1558, 22)

De modo afin, la versión de Anguillara sigue el camino de la *amplificatio*, añadiendo el mismo tipo de notas concretas referidas ya a la maleza que puede herir las delicadas carnes de la ninfa (las espinas que irrumpen en *variatio* estilística como «pruni» y como «pungenti spine», los troncos de los árboles que se oponen a su avance), ya a las peligrosas roquedas o escollos («aspri scogli»), ya a los desniveles del terreno («precipitose, alte ruine») (octava 138):

Guarda quei pruni, oime, ferma i tuoi passi,
 che non t'involin l'aureo sparso crine.
 Oime, s'in qualche tronco t'intopassi
 fra sì precipitose, alte ruine,
 et io fossi cagion che dirupassi
 per aspri scogli e fra pungenti spine,
 qual mal potrei trovar sì duro e forte
 che potesse ad un dio porger la morte?
 (Anguillara, 1561, fol. 8 r.; 1584, 15).

Pérez Sigler se muestra, por su parte, bastante más comedido, ateniéndose a las pincladas sobrias del original latino a la hora de evocar el paisaje «áspero»:

No caigas y te rasguen las espinas
 las piernas (¡ay de mí!), dolor causando;
 es áspero el lugar por do caminas.
 Ve un poco la carrera moderando;
 detén las sueltas plantas peregrinas
 y yo el seguir también iré aflojando.
 (Pérez Sigler, 1609, fol. 17 v.).

De manera igualmente fiel, el contenido de los cuatro hexámetros se refleja en la traducción de Sánchez de Viana:

¡Triste yo! ¿Por qué huyes tan de veras?
 Mira no caigas, que podrán herirte
 tus blancas piernas las espinas fieras.
 Las partes por do tú pretendes irte

fragosas son. Suplícote que quieras
 ir tu ligero curso deteniendo,
 irete más despacio yo siguiendo
 (Sánchez de Viana, 1589, fol. 7 r.)¹⁴.

Las traducciones de Ovidio impresas en España e Italia dan noticia de algunos «modos» de lectura de las *Metamorfosis* durante la segunda mitad del Quinientos, al tiempo que permiten identificar cuáles fueron los pasajes que se percibieron como marcados por una sensualidad evidente (o excesiva). Las omisiones de Jorge de Bustamante y Pedro Sánchez de Viana en las respectivas traducciones de la secuencia de la fuga de Dafne, así como el pequeño reparo pudibundo añadido por Pérez Sigler, sirven como señal de aviso, ya que acotan un ‘fragmento lascivo’ que podría plantear en el plano de la imitación creativa una suerte de reto: ¿cómo se podría plasmar la sensualidad del original latino sin traicionarlo, al tiempo que no se quiebran los límites del decoro?

2. *Travesura del viento: Salcedo Coronel o la revelación del modelo*

En el Siglo de Oro dos poetas de primer orden fueron editados como si se tratara de autores de la antigüedad greco-latina, es decir, presentando sus versos junto a un aparato de glosas y comentarios: Garcilaso de la Vega y Luis de Góngora. En una época en la que los conceptos de *imitatio* y *aemulatio* resultaban centrales para la creación literaria, el rastreo de las fuentes clásicas, neolatinas e italianas manejadas por ambos escritores mantuvo ocupados a algunos de los intelectuales más notables del momento: Fernando de Herrera, el Brocense y Tomás Tamayo de Vargas (para el caso de Garcilaso de la Vega) y por una amplia serie de ingenios algo menos conocidos, como José Pellicer de Salas, García de Salcedo Coronel, Pedro Díaz de Rivas, Martín Vázquez Siruela o Manuel Serrano de Paz (en el caso de Góngora). Por cuanto ahora nos interesa, la identificación de buena parte de los hipotextos latentes en el conjunto de las *canzoni* gongorinas fue puesta de relieve por Salcedo Coronel, en su edición de las *Obras de don Luis de Góngora comentadas* (1648).

En 1582, Góngora compuso la canción *Corcilla temerosa* y llevó a cabo con solo veintiún años un refinado ejercicio de imitación ecléctica. En dicho poema petrarquista de ambientación venatoria el joven escritor cordobés combinó con éxito dos modelos de abolengo clásico (el *carmen* I, 23 de Horacio; el pasaje de la fuga de Dafne del libro I de las *Metamorfosis* de Ovidio) y los fundió con diferentes dechados italianos (Petrarca, Giovanni della Casa, Torquato Tasso)¹⁵ y españoles (Garcilaso de

¹⁴ Reproduzco tres versiones modernas del fragmento: «¡Desgraciado de mí! No vayas a caerte de bruces, no vayan las zarzas a señalar tus piernas que no merecen ser heridas y no vaya yo a ser causante de tu dolor. Son fragosos los parajes por donde te precipitas; no corras tanto, yo te lo pido, y modera tu huida; también yo te seguiré más despacio» (Ruiz de Elvira, 2002, 27). «¡Desgraciado de mí! No caigas al suelo, y las zarzas no señalen tus piernas que no merecen ser heridas y sea yo para ti motivo de dolor. Escabrosos son los lugares por donde te lanzas: corre, por favor, con más prudencia y refrena tu huida: yo mismo te perseguiré con mayor moderación» (Álvarez e Iglesias, 1995, 217-218); «¡Pobre de mí! Ten cuidado, no te caigas de cabeza, no sientan las zarzas tus muslos, que no merecen ser arañados, no sea yo para ti motivo de dolor. Los lugares por donde te apresuras son fragosos; por favor, corre más despacio, frena tu huida, y yo te perseguiré más despacio» (Fernández Corte y Cantó: *Metamorfosis*, 2008, 256).

¹⁵ Sobre el modelo horaciano y la *contaminatio* con otros hipotextos renacentistas en el arranque de la canción, véase Ponce Cárdenas 2019. En torno a la materia venatoria, remito a Bonilla 2007.

la Vega). Antes de abordar el examen del comentario secentista, conviene recordar el pasaje gongorino en el que se describe la huida de Clori, la consiguiente persecución por parte del yo lírico y las súplicas que éste dirige a la esquiva «ninfa» (Micó 1990, 54-57):

Con ligereza tanta
huyendo va de mí la ninfa mía, 10
encomendando al viento
sus rubias trenzas mi cansado acento.

El viento delicado
hace de sus cabellos
mil crespos nudos por la blanca espalda 15
y habiéndose abrigado
lascivamente en ellos,
a luchar baja un poco con la falda,
donde no sin decoro
-por brújula, aunque breve- 20
muestra la blanca nieve
entre los lazos del coturno de oro.
Y así en tantos enojos,
si trabajan los pies, gozan los ojos.

[Con aquel dulce brío 25
que me da el soplo escaso
del viento al descubrir su planta bella,
sigo, esforzando el paso mío,
su fugitivo paso,
no más por alcanzalla que por vella; 30
ella mi intento viendo,
vuelve a mí la serena
süave luz y enfrena
mi dulce alcance, el mismo efecto haciendo
sus luces soberanas 35
en mí que en Atalanta las manzanas].
Yo, pues, ciego y turbado,
viéndola cómo mide
con más ligeros pies el verde llano
que del arco encorvado 40
la saeta despide
del parto fiero la robusta mano
y viendo que en mí mengua
lo que a ella le sobra,
pues nuevas fuerzas cobra, 45
apelo de los pies para la lengua
y en alta voz le digo:
– «No huyas, ninfa, pues que no te sigo.

Enfrena, oh Clori, el vuelo, pues ves que el rubio Apolo pone ya fin a su carrera ardiente. Ten de ti misma duelo; deponga un rato solo el honesto sudor tu blanca frente.	50
Bastante muestra has dado de cruel y ligera, pues en tan gran carrera tu bellissimo pie nunca ha dejado estampa en el arena, ni en tu pecho cruel mi grave pena».	55 60

La importancia que asume el hipotexto ovidiano en la canción fue subrayada así por Salcedo Coronel:

Con tanta ligereza va huyendo de mí la ninfa a quien sigo enamorado [...], encomendando al viento las rubias trenzas de sus cabellos y la voz con que la llamo en vano. Dijo «cansado acento» o por ser enfadoso y aborrecible a su dama o por la fatiga de la carrera. Todo esto es imitación de Ovidio en el libro I *Metamorfosis*, como diremos luego [...]. Y habiéndose abrigado traviesamente en ellos, bajó luego a luchar un poco con la falda de su basquiña. Con honesta frasi declara don Luis la travesura del viento, que concedía en la fuga de la dama más licencia a los ojos que permitiera su recato, imitando expresamente a Ovidio en el libro citado, donde describiendo a Daphnes que huía de Apolo, dice: «*Plura locuturum timido Peneia cursu / fugit, eumque ipso uerba imperfecta reliquit. / Tunc quoque uisa decens, nudabant corpora uenti / obuiaque aduersas uibrabant flamine uestes, / et leuis impulsos retro, dabat aura capillos, / aucta fuga forma est*» [...]. ¡Oh, felicísimo Poeta!, ¡con cuántas ventajas excediste al que imitaste en esta descripción! Confesaralo aun la misma Invidia. Dice que bajando el viento a luchar con la falda de su vestido, no sin respeto mostraba por breve brújula la blanca nieve de su pie [...]. Y así en tantos enojos como causaba el seguir aborrecido y desdenado a quien huía, si trabajaban los pies por alcanzarla, gozaban los ojos la beldad que descubría licencioso el viento y que no permitiera su ingrato desdén (Salcedo Coronel, 1648, 91-93).

Más allá de la correcta identificación del modelo de las *Metamorfosis*, el comentario de Salcedo incorpora algunos matices interesantes. En primer lugar, a juicio del escoliasta el veinteañero Góngora se muestra en esta pieza lírica como «felicísimo poeta», ya que no se ha limitado a imitar en sus versos a Ovidio, sino que ha tratado de competir con él y ha conseguido superarlo en su propio terreno («¡con cuántas ventajas excediste al que imitaste en esta descripción!»). El segundo aspecto interesante del *comento* tiene que ver con el tratamiento del erotismo en la canción de ambiente venatorio: «con honesta frasi declara don Luis la travesura del viento». El exégeta se ha dado perfecta cuenta de que Góngora imita la cláusula más sensual del pasaje latino (*nudabant corpora uenti*) y

con cierta audacia juvenil, ni la elude, ni la censura, sino que la modela según los usos de la «oscuridad honesta»¹⁶. De hecho, los realces picantes del contenido de los versos gongorinos se ponderan así en las anotaciones: «la *travesura* del viento concedía en la fuga de la dama más *licencia* a los ojos que permitiera su *recato*», «bajando el viento a luchar con la falda de su vestido, *no sin respeto* mostraba por breve brújula la blanca nieve de su pie», «gozaban los ojos la belleza que *descubría licencioso el viento* y que no permitiera su ingrato desdén». Como recoge Covarrubias en el *Tesoro*, la «travesura» designa un comportamiento «propio de gente moza» y el calificativo «travieso» se aplica al «inquieto y desasosegado, que hace algunas cosas dignas de reprehensión» (Riquer, 1998, 976). El famoso lexicógrafo refiere asimismo cómo la voz «licencia» «algunas veces significa libertad y *licencioso* el libertado» (Riquer, 1998, 766). Ahora bien, más allá de los datos recogidos por el lexicógrafo en 1611, creo que en el pasaje salcediano los términos «licencia» y «licencioso» deben insertarse en el campo semántico de la lascivia, pues remiten de alguna forma al sentido de los étimos latinos *licentia* ('libertad sin freno, desenfreno, libertinaje, falta de pudor, disolución') y *licentiosus* ('libre y desarreglado, sin freno').

Al analizar el relato ovidiano de Apolo y Dafne hemos tenido ocasión de comprobar cómo dos secuencias suponen el culmen sensual (la descripción de la ninfa en su huida) y la cima patética (las súplicas dolientes del enamorado que la persigue) del infortunado lance amoroso. Góngora observó con atención ese doble movimiento y conforme a los procedimientos de la *imitatio multiplex* trató de plasmarlo en la canción. Al volver sobre la minuciosa lectura que hizo Salcedo Coronel de aquella canción juvenil, puede apreciarse cómo al perspicaz exégeta sevillano tampoco se le escapó que el mismo pasaje de las *Metamorfosis* era la fuente principal de la *sermocinatio*:

Y en alta voz le digo: «No huyas, oh Ninfa, de mí, pues que no te sigo como enemigo, sino como amante». Es imitación de Ovidio en el lugar citado: «Nympha, praecor, Peneia mane; non insequor hostis. / Nympha, mane». Y más adelante: «Moderantius, oro, / curre, fugamque inhihe, moderantius insequar ipse» [...]. Ten lástima de ti misma, suspende un solo rato la carrera que te aflige y cansa. Imitó a Ovidio en el mismo libro: «Me miserum ne prona cadas, indignave laedi / crura notent sentes et sim tibi causam doloris / aspera qua properas loca sunt» (Salcedo Coronel, 1648, 93-94).

En este caso, la anotación resulta algo más escueta y árida: el comentarista parece fijarse únicamente en cómo el poeta ha respetado los modos de enunciación del discurso fijados por el hipotexto clásico. Tampoco carece de interés el final de la glosa que Salcedo dedica a la comparación con la velocidad de una flecha, pues al tiempo que apunta otros posibles modelos italianos, recalca cómo Góngora se valía de un procedimiento de sustitución, al reemplazar un símil del libro I de Ovidio (*fugit ocior aura illa leui*) por otro: «Ovidio en el lugar citado se valió de otro símil para ponderar la ligereza de Daphnes huyendo de Apolo» (Salcedo Coronel, 1648, 93).

¹⁶ Blanco 2007.

3. Hibridaciones ovidiano-petrarquistas: innovación y arte de ingenio

La filiación mítica de la huida de Clori en la canción juvenil de Góngora se percibió, tal como ponen de manifiesto las iluminadoras glosas de Salcedo, ya en el siglo XVII. Ahora bien hoy día una reflexión crítica en torno a las prácticas imitativas no puede limitarse a citar escuetamente los pasajes recreados, sino que ha de analizar en detalle tres aspectos: 1. los elementos que proceden del modelo y se reproducen con mayor o menor fidelidad; 2. las opciones o rasgos descartados; 3. las adiciones que se engastan en el pasaje, como nuevas teselas incorporadas a la composición general del mosaico. Sólo cuando se exploran esas tres vías, puede aquilatarse de manera fehaciente el doble y contradictorio impulso de fidelidad e innovación, propio del acto creativo que la *imitatio* pone en juego.

En primer lugar, creo que el uso de una suerte de *incipit* casi formular podría servir de detonante para la identificación de modelos en algunos poemas áureos. En el caso que nos ocupa, si se observa en detalle la construcción «Con ligereza [...] huyendo va [...] la ninfa [...] encomendando al viento» (vv. 9-11), puede apreciarse cómo se condensan ejemplarmente aquí los cuatro elementos centrales del motivo de la huida de la ninfa ('ligereza' / 'huir' / 'ninfa' / 'viento') tal como los articula Ovidio en el relato: «*Fugit ocior aura [nympha] leui*» (vv. 502-503).

En la estancia gongorina, la imagen de la cabellera movida por la suave brisa se diría surgida de la contaminación de dos pasajes afines del sulmonense: «*spectat inornatos collo pendere capillos*» (v. 497) «*et leuis impulsos retro dabat aura capillos*» (v. 529). De hecho, podría postularse como una traducción bastante cercana al modelo clásico el sintagma «el viento delicado» (< «*leuis aura*»), en tanto que resultaría algo más libre la adaptación referida a los efectos del airecillo jugueteón («*inulsos retro dabat [...] capillos*» > «hace mil crespos nudos por la blanca espalda»). Siguiendo una técnica amplificativa, el poeta añade notas táctiles y coloristas al pasaje mediante la epítesis: «*crespos nudos*», «*blanca espalda*»¹⁷. Frente a la tonalidad neutra y contenida del hexámetro ovidiano, en el que la suave brisa únicamente echa hacia atrás con su impulso la cabellera, en el endecasílabo gongorino tenemos una expresión ponderativa e hiperbólica: «hace *mil* crespos *nudos*».

Quizá no sea demasiado suspicaz pensar que la estampa de una cabellera hermosa y con rizosos nudos no procede exclusivamente de la imaginación o la creatividad del Góngora veinteañero, sino que se apoya en otro referente de Ovidio, situado algo antes en el relato, cuando Apolo contempla admirado cómo penden los cabellos de Dafne sin arreglo sobre el cuello blanco y piensa que aun así son muy hermosos, preguntándose luego a qué punto de belleza llegarían si se arreglara y cuidara la cabellera: «*spectat inornatos collo pendere capillos / et: "Quid, si comantur?"*» (vv. 497-498). La idea de los «*inornatos [...] capillos*» de Dafne podría subyacer a la hermosura un poco selvática de los «cabellos» de Clori esparcidos por el «viento delicado» que hace en ellos «mil crespos nudos». Ahora bien, no cabe descartar que ese concepto clásico pudiera haber sido alterado o modificado por el doble recuerdo de un *locus memorabilis* del *Canzoniere* de Petrarca y por un sintagma ya cristaliza-

¹⁷ Uno de los más aventajados discípulos de Góngora, el conde de Villamediana, imitó este pasaje de la canción de 1582, siguiendo la técnica de engaste de *iuncturae* entre los sextetos-lira de una composición amorosa: «*El viento delicado / rayos negros esparce en tus cabellos [...]. / Pues que si por la falda / tiene en lazos errantes el cabello / y por blanca espalda / descende undosa luz del terso cuello, / en lícitos desvelos / la menor hebra suya es mil anzuelos*» (Ruiz Casanova, 1990, 489-490).

do en la lírica italiana desde el Quattrocento. El inicio del soneto XC de los *Rerum Vulgarum Fragmenta* ofrecía la imagen de Laura con sus cabellos dorados sueltos al viento: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi / che'n mille dolci nodi gli avolgea» (Santagata 1997, 441). El numeral hiperbólico («mille nodi» > «mil nudos») parece, pues, vincularse a la ponderación petrarquesca citada. Ahora bien, el motivo sensorial y descriptivo acabó matizado en la lírica italiana posterior bajo las formas afines «crespi nodi» y «aurei crespi nodi». Entre otras piezas de interés, la juntura se localiza en un soneto de Ercole Strozzi, con el que la estancia gongorina comparte dos detalles significativos: la actividad del viento lascivo y jugueteón (en este otro caso el Euro) y el uso de idéntica troquelación («crespi nodi», que juega con el tópico de los nudos amorosos)¹⁸. El arranque del poema rezaba así: «Euro gentil, che gli aurei crespi nodi / or quinci, or quindi pe'l bel volto giri / guarda non –mentre desioso spiri– / l'ale intrichi nel crin, nè mai le snodi» ('Euro gentil, que los áureos, crespos nudos / haces girar de aquí a allá por la faz hermosa, / ten cuidado y no –mientras deseoso exhalas– / vayas a enredar tus alas entre su cabello y nunca puedas desanudarlas')¹⁹.

De ser atendibles los lazos conceptuales que aquí intuimos, los versos gongorinos podrían haber surgido a partir de la idea ovidiana de los «*inornatos capillos*» combinada en el plano verbal con una fórmula bien asentada en el *Canzoniere* («mille nodi») y en la poesía italiana de signo petrarquista («crespi nodi» > «crespos nudos»), rastreable en autores como Giovanni Pico della Mirandola, Ariosto, Ercole Strozzi y Giovambattista Strozzi.

En los versos siguientes, al tiempo que se adapta el modelo latino, se introduce una curiosa novedad: «[el viento delicado] / [...] habiéndose abrigado / lascivamente en [sus cabellos] / a luchar baja un poco con la falda» (vv. 14-18). Sin duda, el pasaje se configura a imagen y semejanza del hexámetro 528 de Ovidio: *obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes*. Al observar con algún detalle la técnica del *ars vertendi*, puede apreciarse cómo Góngora emplea aquí como equivalente de la voz *uestes* el mismo término usado por Pérez Sigler («y los contrarios vientos las adversas / faldas vibraban») y por Sánchez de Viana («Alzábanse sus faldas con el viento»). Sin embargo, el rasgo más llamativo y novedoso en lo referido a la actividad del viento es el que aporta el gerundio pasado («habiéndose abrigado»), que funciona casi a la manera de una dilogía ingeniosa y también de un juego etimológico. Recuérdese cómo en latín clásico el verbo *apricari* tenía el sentido de 'calentarse al sol', mien-

¹⁸ Sobre la cristalización del sintagma «crespi nodi» en la lírica italiana amorosa, pueden dar noticia varias composiciones. En primer lugar puede aducirse el *incipit* de un soneto de Giovanni Pico della Mirandola: «De doe trece raccolte in *crespi nodi*» (Dilemmi 1994, 5). Puede evocarse asimismo el conocido soneto a la cabellera de Ludovico Ariosto, del que reproduzco únicamente los cuartetos: «Com'esser può che dignamente io lodi / vostre bellezze angeliche e divine, / se mi par ch'a dir sol del biondo crine / volga la lingua inettamente e snodi? / Quelli alti stili e quel dolci modi / non basterian, che già greche e latine / scole insegnano, a dire il mezo e il fine / d'ogni lor loda agli *aurei crespi nodi*» (Segre 1954, 134). También se localiza en el siguiente madrigal de Giovan Battista Strozzi: «O più che l'ombra e l'ora al Sol ardente / cara, o che'l Sole al gielo, / più che fiorito ramoscello ò stelo / vaga, ne men lucente / che mattutina stella in puro Cielo, / spiega Filli i bei raggi, e' *crespi nodi* / sì dolce sfavillanti, / che d'altrettanti Amor vi si rannodi» (Strozzi 1593, 73).

¹⁹ En el siglo XVI el soneto se atribuyó al conde Baldassarre di Castiglione en algunas antologías muy difundidas, como las *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* cuidada por Lodovico Domenichi y dedicada a Diego Hurtado de Mendoza (Domenichi 1545, fol. 179 r.). El poema presenta además una variante de interés en el verso primero, que se imprimió varias veces con la siguiente forma: «Lascivo Euro, che gli aurei crespi nodi». Leo ambas versiones del poema a partir de la edición del Setecientos: Castiglione 1733, 328. En torno a las cuestiones de autoría, véase el documentado estudio de Vagni 2011.

tras que en latín tardío la voz asumiría el matiz doble de ‘calentar por medio del sol’ o de ‘proteger contra el viento’. Quizá sea lícito pensar que Góngora juega aquí con varios matices de sentido, indicando que el «viento delicado» halla refugio y reparo en los cabellos suaves de Clori, al tiempo que se envuelve en ellos para darse calor²⁰. De hecho, como recoge Covarrubias en 1611 en el *Tesoro*, bajo las voces *abrigo* y *abrigar*, semánticamente se apunta de forma indistinta al acto de ‘hallar reparo contra las inclemencias del cielo’ y también a la acción de ‘arropar, dar calor’ (Riquer 1998, 30).

El comportamiento del «viento delicado» no es tan inocente como parece, puesto que en la estancia se engasta un adverbio que pone al descubierto la verdadera naturaleza de tal manera de proceder: «habiéndose abrigado *lascivamente* en ellos». Aunque hoy día el vocablo apenas llame la atención, conviene recalcar que a la altura de 1611 Covarrubias decía lo siguiente acerca de la voz «lascivia»: «no es muy usado este término en lengua española. Vale ‘lujuria’, ‘incontinencia de ánimo’, ‘inclinación y propensión a las cosas venéreas, blandas y regaladas, alegres y chocarrerías en esta materia’». Por ende, el adjetivo «lascivo» se aplica «al que está afecto de tal pasión o es incitamento de ella» (Riquer 1998, 752)²¹. Así pues, el viento que halló refugio y calor en la cabellera de Clori podía obrar de manera un tanto insidiosa, movido por la lujuria. Espoleado por el deseo y (según marca la gradación ascendente), no satisfecho con haber jugado con la melena de la beldad huidiza, rápidamente habría de embarcarse en otra fechoría de alcance aún mayor.

El momento capital en la pulsión escópica aparecerá acotado en los versos siguientes (18-22): «[el viento] a luchar baja un poco con la falda, / donde no sin decoro / –por brújula, aunque breve– / muestra la blanca nieve / entre los lazos del coturno de oro»²². Mediante una metáfora común («la blanca nieve»), Góngora apunta cómo las faldas movidas por la brisa permiten que el perseguidor vea las blanquísimas piernas desnudas de Clori, ceñidas por los lazos de un calzado áureo. En general los traductores no se mostraron proclives a especificar con claridad absoluta los elementos anatómicos de la desvelada visión sensual («*discopria l’ascose parti belle*», «*mostra hor questa, hor quella parte ignuda*», «*los blancos miembros* desnudaba el aire») o directamente la omiten («Alzábanse sus faldas con el viento Ø»). El único que circunscribió sin ambages la visión fue Jorge de Bustamante en su adaptación en prosa («las muy blancas piernas») ²³. Por supuesto, no queremos decir con ello que Góngora estuviera manejando directamente la versión castellana de Bustamante, sino que en el posible abanico de traducciones posibles del pasaje, se decantan por

²⁰ No estará de más recordar que el verbo *avvolgere* o ‘envolver’ aparecía en el citado pasaje petrarquesco: «*che’n mille dolci nodi gli avvolgea*».

²¹ Aunque, como recuerda Mercedes Blanco, debemos tener presente asimismo que «si en los textos de algunos moralistas significa eso, a menudo en los poetas italianos y españoles puede asumir un sentido algo más vago o menos pecaminoso, algo así como ‘placentero’, ‘encantador’, ‘juguetón’, ‘atractivo’. Para las ninfas que nadan en Garcilaso: «el agua clara con *lascivo juego* / nadando dividieron y cortaron»; «desordenaba con *lascivo vuelo* / el viento sus cabellos». La estudiosa parisina estima que en este pasaje juvenil de Góngora no se recalcaría tanto la idea o el matiz de la lujuria, «aunque sí el deleite sensual de la caricia del agua o del viento». Con todo, creo que la idea de lo táctil resulta central en este aspecto: el yo lírico enamorado podría sentir envidia del viento, que consigue tocar a la amada, acariciar su cabello, levantar su vestimenta con sensual malicia...

²² Para el bello juego cromático del blanco y el oro, así como para el suntuoso calzado de las ninfas, puede recordarse el texto de la estancia trigésimo octava del *Polifemo*: «*y al marfil luego de sus pies rendido / el coturno besar dorado intenta*». Sobre los posibles modelos clásicos para ambos elementos, remito al conocido estudio de Vilanova, 1992, II, 298-301.

²³ Véase la cita completa del pasaje en página XXX.

una misma opción. Sea como fuere, creo que el rasgo más destacado en este pasaje concreto viene dado por el uso de la lítote «*no sin decoro [...] muestra*», que quizá pueda vincularse con el primer hemistiquio del verso 527 del dechado (*tum quoque uisa decens*), tergiversado de alguna forma por Pérez Sigler para recalcar el decoro («Entonces por lugar decente vistos»).

Otro elemento llamativo, completamente ajeno al hipotexto ovidiano, es el giro metafórico que confiere el uso de la voz «brújula», que en el lenguaje poético áureo secular remite en primera instancia al ámbito de la caza, pues designa –como revelaba Covarrubias en 1611– «el agujerito de la puntería de la escopeta», mas también desde un segundo plano al de los juegos de cartas, ya que «los jugadores de naipes –que muy despacio van descubriendo las cartas y por sola la raya antes que pinte el naipe discurre la que puede ser– dicen que “miran por brújula” y que “brujulean”» (Riquer 1998, 239). La incorporación de este uso léxico podría suponer una ligera sacudida en el horizonte de expectativas de los lectores de los siglos XVI y XVII, que observarían cómo el pasaje de signo ovidiano se ‘actualiza’ y se ‘transforma’. Con un término inesperado –entreverado de resonancias cinégeticas y lúdicas a un tiempo– se moldea la furtiva contemplación sensual como si de un acto de astucia y atrevimiento se tratara, como la acción propia de un malicioso tahúr²⁴. La conclusión lógica de todo ello es palmaria, tal como plantea el final de la estancia (vv. 23-24): «Y así en tantos enojos, / si trabajan los pies, gozan los ojos»²⁵.

Góngora tomó del pasaje ovidiano del libro I de las *Metamorfosis* algunos elementos de los modos de enunciación del discurso, ya que el modelo clásico de la *sermocinatio* de Apolo inspiraría el pequeño discurso en estilo directo recogido en las estancias IV-V de la canción, sometiendo esta vez el hipotexto a la técnica de la *minutio*. La petición de aminorar la velocidad en Ovidio se convierte ahora en la súplica de detenerse por completo (v. 48-49): «No huyas» / «enfrena el vuelo» («*fugam inhibe*») «pues que no te sigo» («*moderatus curre [...], moderatus insequare*»). Desde el plano léxico en ese marco resulta notable el uso de un tecnicismo jurídico, que marca el cambio de estrategia utilizado por el yo lírico para impetrar a la bella: «*apelo* de los pies para la lengua / y en alta voz le digo [...]» (vv. 46-47). No se le escapó al avisado Salcedo Coronel la relevancia de este giro, estilísticamente

²⁴ La pequeña escena de *voyeurismo* se repite en otros lugares de la poesía gongorina. Cabe recordar aquí los octosílabos juguetones del romance que principia *Dejad los libros ahora* (Carreira, 1998, I, 515-517): «Lo demás, letrado amigo, / que yo os pudiera decir, / por mi fe que me ha rogado que lo calle, el *faldellín*; / aunque, *por brújula*, quiero, / si estamos solos aquí, / como a la sota de bastos, / *descubrir* el botín: / cinco puntos calza, estrechos, / y esto, señor, baste; al fin, / si hay serafines trigueños, / la moza es un serafín». El romance *En los pinares del Júcar* acoge asimismo una serie de elementos similares a los de la canción, entre los cuartetos que describen a las bellas serranas que danzan (vv. 27-30): «El pie, cuando lo permite / la *brújula* de la *falda*, / lazos calza y *mirar deja* / pedazos de *nieve* y *nácar*» (Carreira 1998, II, 113). En el marco de un símil mucho más elegante y estilizado, el mismo vocablo recurre en la *Soledad primera*, en el célebre pasaje del epitalamio la belleza de la tímida novia se asemeja a la del capullo de rosa: «con ceño dulce y con silencio afable, / beldad parlera gracia muda ostenta, / cual del rizado verde botón, donde / abrevia su hermosura virgen rosa, / las cisuras cairela / un color, que la púrpura que cela / *por brújula concede* vergonzosa» (Jammes, 1994, 343-345).

²⁵ Quizá no acabe de convencer del todo la interpretación unívoca que da Salcedo Coronel del pasaje: «Y así en tantos enojos como causaba el seguir aborrecido y desdeñado a quien huía, si trabajaban los pies por alcanzarla, gozaban los ojos la beldad que descubría licencioso el viento y que no permitiera su ingrato desdén» (Salcedo Coronel, 1648, 92). En efecto, parece más cauto considerar que la prótasis «si trabajan los pies» puede predicarse tanto de Clori como de su enamorado perseguidor: ella se afana por esquivarlo a toda velocidad, él por darle alcance con la mayor premura. Frente a ese ‘sufrimiento’ o ‘trabajo’ compartido, en medio de tal padecimiento y ansia, el varón acosador halla al menos un motivo de solaz y de placer voyeurístico, pues contempla deseoso las partes ocultas de la bella, reveladas por el travieso viento.

marcado: «este verbo *apelar* de que se vale don Luis ninguno ignora su significación: en el término judicial se dice cuando en algún tiempo se ha tenido sentencia en contra y se acude a mayor tribunal para el remedio» (Salcedo Coronel, 1648, 93)²⁶.

Quizá sea lícito sospechar que la prolija evocación de los riesgos que implica la carrera en la sermocinación del numen (allí donde previene a la ninfa de que podría caer y herirse, o bien atravesar algún paraje lleno de malezas y dañar sus muslos con la fronda) se somete en la canción gongorina a una estricta *minutio*, de manera que todo ello parece quedar implícito en la petición siguiente: «Ten de ti misma duelo» (v. 52). De ser atendible tal hipótesis, la admonición de Apolo en el verso de Góngora acaso no sólo iría referida al cansancio, como quiere Salcedo Coronel.

En el ámbito de los tratados áureos que codificaron los procedimientos usuales para llevar a cabo la *imitatio* destaca por derecho propio el de Baltasar de Céspedes. El famoso catedrático de prima de gramática en Salamanca recogía en *El Humanista* «lo más particular para enseñar la arte de la imitación». Establecía allí que todo fragmento imitado puede alterarse conforme a cuatro procedimientos (adición, detracción, inversión e inmutación). Según apuntaba Mercedes Comellas (1995, 157),

las cuatro fórmulas para la imitación que propone Céspedes se corresponden con las figuras retóricas tradicionales tal como las presenta Quintiliano (*adiectio, detractio, transmutatio e immutatio*), recursos que adquieren carácter por representar una desviación del lenguaje usual que provoca la sorpresa. Son los mismos que relacionan todos los gramáticos del Renacimiento desde Sanctius a Linacre. En la práctica de la imitación debían servir para alejarse del original manteniendo, sin embargo, la base clásica que era necesaria para formar el estilo²⁷.

Atendiendo a las definiciones aportadas por Céspedes, la adición «es cuando para nuestro propósito hemos de añadir algo a lo que el autor escribió»; la detracción «es cuando quitamos del lugar que queremos imitar alguna cosa que no hace a nuestro propósito [y ha de] tener cuenta que no parezca que se ha destrozado y cortado aquello con fealdad, sino que queda cabal nuestra composición»; la inversión «es cuando las palabras del autor se trastuecan y mudan de lugar para que no parezcan las mismas»; la inmutación «es cuando en lugar de un vocablo se pone otro para mudar la significación de nuestro propósito o para variar la oración» (De Andrés, 1965, 223-224).

Con tal guía, podría hacerse una somera recapitulación de los matices puestos en juego por la rescritura gongorina del pasaje ovidiano. En el campo de la adición podrían entrar los varios añadidos descriptivos –algunos de claro abolengo petrarquista– a lo largo de las estancias, como las «rubias trenzas», los «mil crespos nudos» o «los lazos del coturno de oro». Desde el ángulo de la detracción se observa cómo Góngora elimina toda mención a los *aspera loca* y a la posible caída o heridas en la carrera, descartando así esa nota cargada de patetismo. Por último, en el terreno de la inmutación apréciase cómo

²⁶ Sobre el uso ingenioso del léxico jurídico en una de las obras mayores de Góngora (la *Fábula de Píramo y Tisbe*), véase Pérez Lasheras, 1986.

²⁷ El fragmento de la *Institutio Oratoria* al que se alude se encuentra en el libro IX (III, 27): Haec schemata aut his similia, quae erunt per mutationem, adiectionem, detractioem, ordinem et convertunt in se auditorem nec languere patiuntur subinde aliqua notabili figura excitatum et habent quandam ex illa vitii similitudine gratiam, ut in cibus interim acor ipse iucundus est.

el enclave donde tiene lugar el suceso se altera completamente, hasta transformarse en un «verde llano». Mención aparte merecen dos usos léxicos que acaso lleven aparejados una «desviación del lenguaje usual que provoca la sorpresa»: el giro verbal «muestra *por brújula*» y el tecnicismo jurídico «*apelo* de los pies para la lengua».

Antes de cerrar esta primera valoración, creo que otro pequeño detalle puede arrojar mucha luz sobre la actitud lúdica que el ingenio barroco asume en su relación con los modelos. Al igual que ocurre con dos espejos enfrentados, el juego con el hipotexto ovidiano se multiplica mediante un esquema alusivo que Góngora despliega en los versos 49-51: «Enfrena, oh Clori, el vuelo, / pues ves que el rubio Apolo / pone ya fin a su carrera ardiente». Desde el plano denotativo, el pasaje pone en claro la súplica del yo lírico, que ruega a Clori que cese de correr porque ya el sol está tramontando. Ahora bien, desde el plano de la *imitatio* no deja de asumir un leve ribete lúdico que el intertexto que subyace al pasaje sea, precisamente, el de la persecución de Dafne por parte del «rubio Apolo». Se descubre así el talante risueño y malicioso del joven poeta cordobés en su acción de ‘modelar’ o ‘reformular’ las fuentes. De hecho, no carece de interés la anotación que dedican Fernández Corte y Cantó al fragmento ovidiano que acabamos de citar, ya que ambos latinistas subrayan la idea de que

[la] persecución de una ninfa por un dios, simultánea con una larga declaración erótica de este último, es en sí misma una situación [teñida de leve comicidad], pero lo es mucho más si el texto tematiza lo incongruente de ambos cometidos –correr y manifestar su amor– proponiendo que ambos disminuyan su velocidad, como para permitir al dios tomar aliento y poder proseguir con su charla. Ovidio no deja nunca de subrayar lo paradójico o lo inconveniente de las situaciones» (Fernández Corte y Cantó 2008, 256, n. 95)²⁸.

A zaga de tan valiosa reflexión, podría verse en este rasgo de ovidianismo gongorino otro elemento más del *serio ludere*, ya estudiado en el marco de sus obras mayores (Ponce Cárdenas 2009).

4. Velar y revelar la fuente: ¿un segundo hipotexto ovidiano?

El motivo de la fuga de la ninfa acuñado por Ovidio en el libro I de las *Metamorfosis* puede reconocerse como el principal modelo empleado por Góngora para pergeñar

²⁸ Recuérdense asimismo las importantes valoraciones de Frécaut acerca del erotismo y el humor en las *Metamorfosis*: «L’amour aux temps primitifs, tel qu’un conteur libertin peut l’imaginer, c’est d’abord le désir fulgurant et brûlant qui surgit chez le mâle à la vue d’une jolie fille rencontrée par hasard dans la solitude de la campagne, et qui le pousse irrésistiblement à s’emparer de cette proie délicieuse et à la posséder ; il l’a parfois au préalable longuement guettée avant de saisir le moment favorable à la chasse. Terrifiée par cette explosion de convoitise brutale, la bête traquée s’enfuit précipitamment et attise par sa fuite le désir de son poursuivant ; si elle ne réussit pas à lui échapper ou que personne ne lui vienne en aide, cela finit par un acte de violence. Les forêts et les champs sont peuplés de satyres et de dieux descendus du ciel qui rôdent autour des nymphes et qui ont recours à la force, à l’intimidation ou à la ruse pour arriver à leurs fins [...]. Le viol est la négation de l’amour. Peu importe ! L’appétit charnel est un don de la nature, et notre conteur s’arrangera pour que la grivoiserie escamote la tragédie. Ovide n’a gardé de laisser inexploitée une telle matière, mais il demeure rarement au niveau du conteur libertin et il fait souvent intervenir le sentiment et l’humour là où l’on n’attendait que la plaisanterie graveleuse» (Frécaut, 1972, 246).

la secuencia de la huida de Clori y la persecución del galán. Como se ha subrayado, el arranque de la estancia V podría incluir un signo de valor meta-lírico, aludiendo explícitamente al «rubio Apolo» que «pone fin a su carrera ardiente» (Micó 1990, 57). Ahora bien, pese a que Salcedo Coronel nada diga en las glosas acerca de otro posible dechado clásico, comparto con Pedro Conde Parrado la idea de que el relato «de la persecución» pudo suscitar en el poeta de Córdoba «el recuerdo de otra muy famosa: la de Atalanta por parte de Hipómenes»²⁹. El cotejo de ambas puede ser bastante revelador, ya que las dos comparten cuatro elementos de bastante relevancia:

1. El símil de la flecha, aplicado a la bella en fuga por parte del enamorado que la sigue: *Quae quamquam Scythica non setius ire sagitta / Aonio uisa est iuveni, tamen ille decorem / miratur magis; et cursus facit ille decorem* (Met. X, 588-590) «Yo, pues, [...] / viéndola cómo mide / con más ligeros pies el verde llano / que del arco encorvado / la saeta despide / del parto fiero la robusta mano» (vv. 37-42)³⁰. Resulta llamativo que de las traducciones quinientistas del pasaje consultadas, ninguna de ellas reproduzca el gentilicio: *Scythica sagitta* ('saeta de Escitia' o 'saeta escita'). La comparación gongorina, en cambio, por medio de una estrategia amplificativa, incorpora un adjetivo de origen con valor análogo, referido a otro pueblo antiguo célebre por sus habilidades como jinetes y arqueros: los persas. Así, deshaciendo el hipérbaton, en los versos de la canción ovidiano-petrarquista Clori corre más ligera que «la saeta [que] la mano robusta del *parto* fiero despide del arco encorvado»³¹.

2. la descripción de la portentosa Atalanta vista de espaldas, donde concurre de nuevo el seductor motivo de la cabellera que cae por debajo de los hombros (Met. X 591-596): *Aura refert ablata citis talaria plantis / tergaque iactantur crines per eburnea quaeque, / poplitibus suberant picto genualia limbo; / inque puellari corpus*

²⁹ Agradezco a mi admirado colega de la Universidad de Valladolid, profundo conocedor de la Tradición Clásica, que me haya llamado la atención sobre varios elementos en particular «la comparación con la flecha lanzada por un arquero», «la descripción de la heroína huyendo, vista de espaldas» y sintagmas del tenor de «*citae plantae*» así como la ponderación hiperbólica del «pie que apenas deja huella en la arena»

³⁰ Para comprobar cuáles fueron las opciones más habituales del *ars vertendi* en el siglo XVI, seguidamente reproduzco cuatro traducciones de las *Metamorfosis* (Jorge de Bustamante, Giovanni Andrea dell' Anguillara, Antonio Pérez Sigler, Pedro Sánchez de Viana). «Y esto decía él, al tiempo que corría ella con otro, con quien iba más velocísima y apresurada que saeta. Tan apuesto y tan hermoso corría que Hipomenes que lo estaba mirando, no poco maravillándose, gran contentamiento recibía en verlo» (Bustamante, 1542, fol. 139 v.). «La vergine Atalanta anch'ella affretta / con tal velocità l'invitto piede / ch'à par d'ogni prestissima saetta / con gran fatica il bel corpo si vede. / Se bene il corso al giovane diletta / più lo splendor può in lui ch'ella possiede; / e tanto più che'l corso che la spinge / di più beltà la sua beltà dipinge» (Anguillara 1561, 174). «Aunque Hipomenes ve que en movimiento / la virgen vence saeta muy ligera, / de ver su gran belleza está sin tiento, / que más crece y se aumenta en la carrera» (Pérez Sigler 1609², fol. 267 r.). «En esto, con su paso presuroso, / la virgen hermosísima ha volado / y, aunque él la ve pasar como saeta, / le admira más su forma tan perfeta. / Muy mucho más le espanta su belleza / que el rápido correr que la aumentaba» (Sánchez de Viana 1589, fol. 113 v.). Por otro lado, el texto de la imitación quinientista de la *Fábula de Adonis* de Diego Hurtado de Mendoza prescinde asimismo del gentilicio en el símil (estancia LIV): «Mas puesto que correr viesse a Atalanta / con tan ligero paso y volador / que a los ligeros vientos adelanta / y la presta saeta o pasador, / su hermosura y gracia más le espanta, / que es con el correr siempre mayor; / a cada paso que ella da la mira, / alza y baja los ojos y suspira» (Díez Fernández, 2007, 204).

³¹ Salcedo Coronel proponía, por su parte, otros ejemplos similares de esta figura, procedentes de la obra maestra inconclusa de Góngora y de los dos poemas épicos italianos más importantes: «Del modo de pelear y de las armas que usan los Parthos dijimos en el comento de la *Segunda Soledad*, v. 243, donde encareciendo el vuelo de un doral dice: «despedida no saeta / de nervios partos igualar presuma / sus puntas desiguales». Imitó al Ariosto en el canto X, estancia 79: «Ma gli fa dietro Orlando con più fretta / che non esca de l'arco una saetta». O Torquato Tasso en la *Jerusalén*, canto III, estancia 31: «Quel sì dilegua e questi acceso d'ira / il segue, e van come per l'aria strale» (Salcedo Coronel 1648, 93).

candore ruborem / traxerat, haud aliter quam cum super atria uelum / candida purpureum simulatas inficit umbras³². El concreto detalle de la espalda blanca y refulgente como marfil (*terga per eburnea*) acaso podría relacionarse con el sintagma gongorino ya visto en el verso décimo quinto («por la blanca espalda»). El motivo sensual de la cabellera agitada por el viento lo comparten así Dafne y Atalanta, al igual que la desnudez originaria que suscita la pasión del varón (Met. X, 578): *ut faciem et posito corpus uelamine uidit*³³.

3. la ponderación de la velocidad de la heroína, acotada por diversas *iuncturae* referidas a sus pies (Met. X, 591, 653): *citis plantis; et summam celeri pede libat harenam*. Quizá podrían vincularse a las mismas troquelaciones gongorinas del tenor de «al descubrir su planta bella» (v. 27); «con más ligeros pies» (39); «tu bellissimo pie nunca ha dejado / estampa en el arena» (vv. 58-59)³⁴.

4. Atalanta se demora levemente en la carrera y parece volverse para mirar a Hipómenes (Met. X, 661-662), al igual que Clori en la canción: *O quotiens, cum iam posset transire, morata est / spectatosque diu vultus inuita reliquit!* / «ella mi intento viendo / vuelve a mí la serena, / süave luz y enfrena / mi dulce alcance»³⁵.

Ciertamente, los versos de Góngora no recogen calcos directos o traducciones evidentes del pasaje ovidiano de la carrera de Hipómenes y Atalanta, sin embargo, un aire de familia permite vincular varios pequeños motivos. De hecho, no parece baladí que —a la manera de un guiño— se cite alusivamente la historia al final de la estancia tercera, bajo la forma de un símil con introductor verbal: «enfrena / mi dulce alcance, el mismo efeto haciendo / sus luces soberanas / en mí que *en Atalanta las*

³² Sumamente bella y sugestiva resulta la imitación del pasaje recogida en la *Fábula de Adonis* de Hurtado de Mendoza (estancias LV-LVI): «El aire junto con los blancos pies / el vestido desvian y le allegan, / los cabellos cogidos al través / que en parte al viento fresco se desplagan, / la clara lumbre que en los ojos es / con cuyo resplandor los hombres ciegan, / el blanco pecho visto por el oro / hacen más estimado su tesoro. / La color de la carne [se vía] tal, / con el trabajo del correr mezclada, / cual suele el rojo velo en el cristal / hacer sombra entre blanca y colorada; / la pura leche no parece igual / sobre las vivas rosas derramada, / ni en el limpio alabastro transparente / esparcida la púrpura de Oriente» (Díez Fernández, 2007, 204-205).

³³ «Mas después no pasó mucho que él mismo se contradijo, porque cuando la vio correr en camisa desnuda, turboso» (Bustamante, 1542, fol. 139 v.). «Com'egli vede il suo divin semblante / e'l fianco e'l sen, riman di stupor morto» (Anguillara, 1561, fol. 174 r.). «Como Hipómenes ve el claro semblante, / el cuello y pecho, está de espanto muerto» (Pérez Sigler, 1609, fol. 267 r.). «Mas visto el cuerpo suyo despojado / y el rostro de tan gran merecimiento [...] / se quedó como pasmado» (Sánchez de Viana, 1589, fol. 113 r.). No estará de más recordar asimismo la importancia que asume la desnudez de la heroína en la traducción-imitación llevada a cabo por Diego Hurtado de Mendoza en su *Fábula de Adonis* (estancia L, vv. 393-396): «Mas como ve ponerse a la doncella / en campo y parecer casi desnuda, / juzgando no haber visto otra más bella, / súbito la opinión del todo muda» (Díez Fernández, 2007, 202-203).

³⁴ Ni Jorge de Bustamante, ni Giovanni Andrea dell'Anguillara, ni Antonio Pérez Sigler recogieron en sus traducciones la parte del verso 653 referida al pie sobre el terreno arenoso de la competición. Esta sí aparece, en cambio, en la versión algo más tardía de Sánchez de Viana: «Se parte y su presteza fue tan buena / que el pie tocaba apenas el arena» (Sánchez de Viana, 1589, fol. 114 v.). El uso del verbo *tocar* por parte de Sánchez de Viana podría —de forma indirecta— dar algún indicio sobre el uso gongorino, ya que la cláusula *dejar estampa* parece estar teñida de italianismo.

³⁵ «Y a esto daba lugar la doncella, la cual bien quisiera que él corriese más que ella. Y a esta causa algunas veces tardaba, deteniéndose en la carrera» (Bustamante, 1542, fol. 140 v.). «O quante volte haver le piante lasse / mostrò per non gli tor si tosto il sole!; / al fin, non senza suo tormento e doglia / a' dietro se'l lasciò contra sua voglia» (Anguillara, 1561, fol. 175 v.). «Oh cuántas veces, porque más gozase / de la vida, se fue ella deteniendo; / al fin, corriendo un rato a la pareja, / contra su voluntad atrás le deja» (Pérez Sigler, 1609, fol. 269 v.). «¡Oh cuántas veces ella (que podía / dejarle atrás) adrede le esperaba / y su ligero curso detenía / y de verse delante le pesaba» (Sánchez de Viana, 1589, fol. 114 v.). Por otro lado, la imitación de Diego Hurtado de Mendoza acotaba así el pasaje (estancia LXXX, vv. 637-638): «Mas, volviendo a mirarle, se paraba / por no quitar los ojos de su gesto» (Díez Fernández, 2007, 212).

manzanas» (vv. 33-36). De ser atendible la hipótesis que planteamos en este apartado, nos hallaríamos de nuevo ante otro ejemplo de signo meta-lírico referido al hipotexto. Al incorporar dicha comparación, Góngora podría estar jugando simultáneamente a velar (no incluyendo ecos directos, ni traducciones palmarias) y a revelar (citando el ardid de Hipómenes y el nombre de la heroína) su fuente.

5. Elementos corpóreos y fruición visual: Garcilaso, Della Casa, Torquato Tasso

Deslumbrados por el brillo de los modelos clásicos, a menudo los comentaristas áureos descuidaron la posible mediación de las fuentes vernáculas, tanto españolas como italianas. Más allá de la impronta ovidiana, algunos aspectos de la sensualidad descriptiva de la canción *Corcilla temerosa* acaso puedan vincularse a la atenta lectura que hizo Góngora de otros poetas. De hecho cabría postular algunas reminiscencias leves, procedentes de la obra de tres autores muy admirados en la época: Garcilaso de la Vega, Giovanni della Casa y Torquato Tasso.

El elemento garcilasiano que deseamos traer a la memoria figura en la conocidísima descripción de los tapices en la tercera égloga. Entre las diversas historias míticas reflejadas en aquellos suntuosos tejidos, figuraba la de Dafne y Apolo (Morros, 2007, 317-318):

Dinámene no menos artificio
mostraba en la labor que había tejido,
pintando a Apolo en el robusto oficio
de la silvestre caza embebecido.
Mudar presto le hace el ejercicio
la vengativa mano de Cupido,
que hizo a Apolo consumirse en lloro
después que le enclavó con punta d'oro.

Dafne, con el cabello suelto al viento,
sin perdonar al blanco pie corría
por áspero camino tan sin tiento
que Apolo en la pintura parecía
que, porque'lla templase el movimiento,
con menos ligereza la seguía:
él va siguiendo y ella huye como
quien siente al pecho el odioso plomo.

Cualquier conocedor de la poesía clásica podría advertir en estas octavas reales los ecos directos del modelo ovidiano: *et leuis impulsos retro dabat aura capillos* > «con el cabello suelto al viento»; *moderatus insequar ipse* > «con menos ligereza la seguía»; *aspera, qua properas, loca sunt* > «por áspero camino»; *moderatus curre fugamque inhibe* > «porque'lla templase el movimiento» / «con menos ligereza».

El pasaje ecfrástico puede ponerse en relación con otro fragmento garcilasiano, la estampa sensual referida a Venus, que aparece en la *Elegía* 1. 235-240:

Y luego con gracioso movimiento
 se fue su paso por el verde suelo,
 con su guirlanda usada y su ornamento;
 desordenaba con lascivo vuelo
 el viento sus cabellos; con su vista
 s'alegraba la tierra, el mar y el cielo.

El motivo sensual de la cabellera suelta y movida por el aire aparece en las dos estampas garcilasianas, que se moldean a imagen y semejanza de Ovidio. El poeta toledano utilizaba también dos elementos léxicos clave en este tipo de construcción: el encadenamiento a través de la rima de los términos «viento» y «movimiento», el uso del rimema –ELO («suelo / vuelo / cielo»). En el caso de la canción juvenil de Góngora, se repiten algunas de tales palabras-rima: «viento-acento», «vuelo-duelo». Por otro lado, el epíteto referido a la acción del aire en la elegía primera podría resultar especialmente significativo: «desordenaba con *lascivo* vuelo / el viento sus cabellos». Podría ser casual (o no) que una idea bastante similar haga acto de presencia en la canción: «El viento [...] hace de sus cabellos [...] mil nudos [...] y habiéndose abrigado *lascivamente* en ellos»³⁶. De hecho, conviene recordar que ya en 1558 figuraba en la traducción de Lodovico Dolce tan significativo término: «feria nei capei d'or l'aura *lasciva*».

La estancia II se recreaba en la evocación de los encantos de la amada durante la huida, deteniéndose en la contemplación de la blonda cabellera agitada por la brisa, la blanquísima espalda y los níveos pies que descubre el movimiento de la falda. Atendiendo a un descubrimiento reciente, que ha mostrado cómo la estancia I de la canción *Corcilla temerosa* surge de la hibridación entre el modelo horaciano del carmen I, 23 y el dechado petrarquista de la *canzone* XLVI de las *Rime* del cardenal Giovanni della Casa (Ponce Cárdenas 2019), quizá pueda postularse una *contaminatio* similar en la selección de los elementos corporales que constituyen la descripción sensual de la figura femenina. La reescritura gongorina del pasaje del libro I de las *Metamorfosis* podría haberse fundido parcialmente con el recuerdo de una estancia de la *canzone* XLVII del mismo della Casa. En dicho texto lírico el poeta toscano refería en términos inequívocos cuáles eran las ‘dulzuras’ de Amor que el yo lírico perseguía con incurable concupiscencia (vv. 23-32):

³⁶ La asociación conceptual entre el «viento» (o voces equivalentes como «aire»/ «Céfiro/ «airecillos») y la «lascivia» aparece en no pocas ocasiones a lo largo de la entera obra gongorina. Por espigar algún ejemplo, se localiza en el soneto *A una dama que estando dormida la picó una abeja en la boca* (vv. 1-4): «Al tronco Filis de un laurel sagrado / reclinada, el convexo de su cuello / lamía en ondas rubias *el cabello / lascivamente al aire encomendado*» (Carreira, 2000, I, 559). De nuevo puede encontrarse en otro soneto de 1609: «las frescas rosas, que ambicioso *el viento / con pluma solícita lisonjera, / como quien de una y otra hoja espera / purpúreas alas, si lascivo aliento*» (Carreira, 2000, I, 271). En la *Soledad segunda* es el templado viento del Oeste el que recibe el epíteto (*Sol.* II, vv. 724-727): «el veloz hijo ardiente / del *Céfiro lascivo, / cuya fecunda madre al genitivo / soplo vistiendo miembros*» (Jammes, 1994, 525). Con todo, el pasaje que más parecido tiene con la canción de 1582 pertenece a un romancillo hexasilábico, datado en 1590: «Frescos *Airecillos [...], / donde a las *ninfas / y a las zagalejas / del sagrado Tajo / y de sus riberas / mil veces llamastes / y vinieron ellas / a ocupar del río / las verdes cenefas / y vosotros luego, / calándoos apriesa, / con *lascivos soplos / y alas lisonjeras / sueño les trajistes / y descuido a vueltas, / que en pago os valieron / mil vistas secretas, / sin tener del velo / invidia ni queja, / ni andar con la falda / luchando por fuerza*» (Carreira, 2000, I, 120-121).**

Con sì fatto desio com'i' le tue
dolcezze, Amor, cercava; et hor di due
begli occhi un guardo, hor di una bianca mano
seguia le nevi, et se due trecce d'oro
sotto un bel velo fiammeggiar lontano,
o se talor di giovenetta donna
candido piè scoprio leggiadra gonna
(hor ne sospiro et ploro),
corsi, com'augel sòle
che d'alto scenda et a suo cibo vole.
(Tanturli, 2001, 139)

Antes que nada, conviene recalcar cómo se enfatiza en la estancia la idea de una persecución espoleada por el deseo lascivo: «Con sì fatto desio», «seguia», «corsi». Al igual que el ave de presa se cala desde las alturas al reclamo del cebo, el yo lírico cae rendido ante las tentaciones que Eros le ofrece por medio de cuatro elementos sensuales: la mirada intensa de unos bellos ojos («di due begli occhi un guardo»), la nevada albura de una blanca mano («d'una bianca mano seguia le nevi»), el dorado y tentador brillo de una cabellera que fulge como llama bajo un velo («due trece d'oro sotto un bel velo fiammeggiar»), el pie blanquísimo de una mujer muy joven, que fugazmente intuye gracias al movimiento airoso de una falda («di giovenetta donna candido piè scoprio leggiadra gonna»). Con algunos leves cambios que permitirían enmascarar la imitación, la serie tetramembre que aparece como estímulo sensual en la canción dellacasiana podría reformular el modelo ovidiano y, al mismo tiempo, haber inspirado en parte los cuatro elementos esparcidos por el texto gongorino: «rubias trenzas» (v. 12), «la blanca espalda» (v. 15), «la falda donde [...] muestra la blanca nieve entre los lazos del coturno de oro» (vv. 19-22), «la serena, süave luz [de] sus luces soberanas» (vv. 32-35).

Además de la posible reminiscencia del fragmento lírico de Giovanni della Casa, quizá pueda aún postularse la evocación de un hipotexto de Torquato Tasso, donde se plantea el encuentro en el bosque de un aguerrido varón y una bella cazadora. En el marco heroico del *Rinaldo*, las octavas LI-LVII del canto primero acotan el instante en el que la bella dama que perseguía una cierva blanca conoce al caballero «en una selva solitaria y oscura». El varón contempla en primer lugar cómo irrumpe en el escenario agreste una cierva blanca (estancias LI-LII)³⁷. Acto seguido, hace acto de presencia en el bosque una hermosa dama a caballo, que trata de dar caza al herido animal (octava LIII)³⁸. El sorprendido Rinaldo se queda entonces absorto mirándola, subyugado por los encantos de la hermosa y sensual cazadora (octavas LIV-LV). La

³⁷ «Per quello andò gran spazio, avendo intenti / gli occhi e 'l pensiero a l'alta impresa solo; / ed ecco, allor che co' suoi raggi ardenti / insino a l'imo fende Apollo il suolo, / strepito pargli d'animai correnti / sentir nel bosco; onde ne corre a volo / là ond' il suono a le sue orecchie viene, / e raddoppia nel cor desire e spene. / E in questa apparir da lungi vede / leggiadra cerva e più che latte bianca, / che ratta move a tutto corso il piede, / ed anne- llando vien sudata e stanca; / e sì il timor il cor le punge e fiede, / e la lena e 'l vigor in lei rinfranca, / ch'ov'è 'l garzone, arriva e inanzi passa, / e gran parte del bosco a tergo lassa».

³⁸ «Vien dietro a lei sovra un cavallo assisa, / che veloce se 'n va come saetta, / di nuovo abito adorna in strana guisa / disposta e vaga e snella giovinetta, / dal cui dardo ferita e poscia uccisa / fu la fugace e timida cervetta, / dal dardo ch'ella di lanciar maestra / tutto le fisse entro la spalla destra».

descriptio puellae que lleva a cabo Torquato Tasso en ambas estrofas no carece de interés (Tasso 1562, fol. 8 r.-v.):

Mira il leggiadro altero portamento
 Rinaldo, e 'nsieme il ricco abito eletto,
 e vede il crin parte ondeggiar al vento,
 parte in aurati nodi avvolto e stretto;
 e la vesta cui fregia oro ed argento,
 sotto la qual traspar l'eburneo petto,
 alzata alquanto discoprir a l'occhio
 la gamba e 'l piede fin presso al ginocchio:
 la gamba e 'l piede, il cui candor tra luce
 fuor per seta vermiglia a l'altrui vista.
 Degli occhi poi la dolce e pura luce,
 e la guancia di gigli e rose mista,
 e la fronte d'avorio, ond'uom s'induce
 ad obliar ciò che più l'alma attrista,
 e le perle e i rubin, fiamme d'amore,
 rimira, ingombro ancor d'alto stupore³⁹.

La *enérgeia* de la descripción femenina del Tasso incide en numerosos detalles de elegante y refinada sensualidad: el cabello dorado que impulsa la brisa («y ve parte de la cabellera ondular al viento, / parte en nudos de oro recogida y firme»); las partes del cuerpo entrevistadas bajo las ricas vestiduras («y la túnica orlada de plata y oro, bajo la cual se revela el ebúrneo pecho, subida de modo tal que descubre a los ojos el pie y la pierna, hasta la rodilla; cuya blancura fulge por la seda carmesí ante la vista ajena»), sin olvidar la luminosa mirada («De los ojos la dulce y pura luz»), ni las mejillas sonrosadas y la frente blanquísima («y la mejilla, de lirios y rosas mezclada, y la frente de marfil»).

Con los tres testimonios aducidos (Garcilaso, Della Casa, Tasso) no se pretende tanto sostener que Góngora llevó a cabo una estrecha imitación de los mismos, como apuntar que a la altura de 1582 el poeta veinteañero tenía a su disposición un amplio caudal de posibles modelos en el que los motivos centrales de la descripción sensual al modo ovidiano se mezclaban con los primores de orfebre propios del petrarquismo quinientista. De hecho, comparto con estudiosos como Álvaro Alonso la convicción de que «los influjos clásicos sobre nuestra poesía del Renacimiento suelen ser también capítulos de literatura comparada hispano-italiana» (Alonso 2002, 175).

³⁹ La ambientación cinégetica de todo el pasaje motiva que en el marco conclusivo de la escena se asocie esta visión con la del príncipe tebano Acteón y la diosa de la montería, Diana (octavas LVI-LVII): «Non quando vista ne le gelid'acque / da l'incauto Atteon fusti, Diana, / tant'egli ne stupì né tanto piacque / a lui la tua beltà rara e soprana, / quant'or nel petto al buon Rinaldo nacque / fiamma amorosa e meraviglia strana, / vedendo in selva solitaria ed adra / sì vago aspetto e forma sì leggiadra. / La vaga e cara imago in cui risplende / de la beltà del ciel raggio amoroso, / dolcemente per gli occhi al cor gli scende, / con grata forza ed impeto nascoso; / quivi il suo albergo lusingando prende. / Al fin con modo altero imperioso / rapisce a forza il fren del core e 'l regge, / ad ogn'altro pensier ponendo legge».

6. *Nymphae sub signo: enérgeia y sensualidad*

Uno de los rasgos esenciales del motivo poético de la fuga de la ninfa es la sensualidad que emana de la morosa y delicada descripción de la bella (Dafne, Atalanta, Clori...) en plena carrera. Bajo el signo de una morbidez pagana, las sensaciones táctiles y cinéticas surgen del doble efecto causado por el movimiento de la esquiva beldad y por la acción reveladora del viento, según marca un canon que se aprecia tanto en el modelo latino como en el reflejo de sus herederos vernáculos. Ahora bien para entender mejor cómo funciona la *enérgeia* en tales versos conviene recordar el testimonio que el humanista Leon Battista Alberti recogiera en el tratado *De Pictura* (datado hacia 1435). En ese famoso texto de naturaleza teórica, el erudito italiano daba algunas pistas sobre la manera de suscitar la moción de afectos en el espectador de un cuadro, atendiendo precisamente al movimiento perceptible de tres elementos principales (la cabellera femenina, la fronda de los árboles, los paños y pliegues de las vestiduras):

Como todos estos movimientos de que hemos hablado son necesarios, me parece será bien explicar de qué modo se les da también movimiento a las cosas inanimadas en la Pintura; porque los cabellos, las ramas y las hojas que parece se mueven en un cuadro, causan muchísimo gusto. Los cabellos, según mi dictamen, deben moverse de siete modos, lo mismo que las figuras; porque a la verdad ellos se enroscan y forman rizos, se esparcen por el aire como la llama, van ondeando unos sobre otros; unas veces están hacia un lado, y otras hacia otro. Las ramas se doblan formando arco hacia arriba, en parte hacia dentro, y otras se rodean al tronco como una cuerda. Esto mismo sucede en los pliegues de los paños, pues así como de un tronco nacen muchas ramas, así también de un pliegue nacen otros muchos, y en ellos se ven todos estos movimientos de modo que apenas habrá pliegue que no los tenga todos. Es menester advertir que en todos los movimientos ha de haber facilidad y soltura que manifiesten gracia, y no violencia y dureza. Pero como siempre queremos que los paños sean apropiados a los movimientos, siendo por su naturaleza graves, y por consiguiente inclinados a la tierra, con lo que se deshacen pronto los pliegues, por eso será oportuno colocar en un ángulo del cuadro la cabeza del Zéfiro o del Austro que sople entre algunas nubes, y de este modo levantará hacia una misma parte los paños. Así se conseguirá también que la parte de las figuras en donde bate el aire quedará ceñida de la ropa, y se verá la gracia del desnudo por detrás de ella, y al otro lado las ropas ondeando en el viento con variedad de pliegues. En esto se observará que no vaya el movimiento de la ropa contra el viento, y que los pliegues no sean muy agudos ni redondos (Alberti, traducción castellana de 1784, 243-244).

El extenso párrafo dedica especial atención a dos elementos nucleares del motivo clásico aquí estudiado: la cabellera femenina (que «debe moverse de siete modos») y a la presencia mítica del viento (ya sea el «Zéfiro» o el «Austro»), cuya acción indefectiblemente se asocia a la revelación parcial del cuerpo femenino («levantará los paños» / «la parte de las figuras en donde bate el aire quedará ceñida de la ropa») o a la lasciva desnudez («se verá la gracia del desnudo por detrás de ella»).

Debemos a la escrupulosa atención de Roland Béhar importantes reflexiones sobre la importancia que asume el citado pasaje albertiano a la hora de calibrar cómo

se modeló de forma análoga la «sugestión de la imagen femenina» en la poesía y en las artes plásticas del Renacimiento (Béhar, 2012, 9). Por otra parte, desde el ángulo de los estudios iconográficos, ya Warburg había puesto de manifiesto en un estudio pionero a finales del siglo XIX cómo la *imago nympphae* –ya sea *lecta* o *picta*– aparecía en la página y en el lienzo (Poliziano, Botticelli) dotada de efectos dinámicos. El gran investigador de origen alemán identificó en la misma la cristalización de un pequeño motivo literario de alto valor simbólico: el denominado «bewegtes Beiwerk» o «motivo accesorio en movimiento». Según sus estimaciones, «el uso» de ese «estilema visual» constituiría «una de las señales más claras de la pervivencia (Nachleben) de las formas estéticas de la Antigüedad» en la Europa renacentista (Béhar 2015, 33).

Sensualidad y sensorialismo constituyen, en conclusión, dos rasgos centrales de la herencia ovidiana que, gracias a la *imitatio* y la *aemulatio*, gozaron de nueva vida en la mejor poesía italiana y española del Quinientos. La sutil recreación de Ovidio que Góngora practicó en las estancias juveniles de la canción *Corcilla temerosa* constituye una muestra elocuente de *imitatio* «entendida como intertextualidad fecundante e innovadora», capaz de «suscitar alusiones y contradicciones o anulaciones» (Ly, 1995, 77). A través de la *contaminatio*, los ecos de otras voces que afloran en sus versos permiten hoy apreciar cómo para un escritor apenas salido de las aulas universitarias de Salamanca los modelos eran «poco más que un punto de partida» que él «sabía superar con creces a base de genialidad y erudición»⁴⁰.

Referencias bibliográficas

- Alcina, J. F. (1990), *Ovidio. Las Metamorfosis*, Barcelona, Planeta.
- Alonso, A. (2002), «Pérez Sigler, traductor de las *Metamorfosis*», en Colón, I. y Ponce Cárdenas, J. (eds.), *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 167-175.
- Álvarez, C. e Iglesias, R. M. (1995), *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid, Cátedra.
- Andrés, G. de (1965), *El maestro Baltasar de Céspedes, humanista salmantino y su Discurso de las Letras Humanas. Estudio biográfico y edición crítica*, Real Monasterio de El Escorial, Biblioteca La Ciudad de Dios, 1965.
- Anguillara, G. A. dell' (1561), *Le Metamorfosi d'Ovidio*, Vinegia, per Giovanni Griffio.
- Anguillara, G. A. dell' (1584), *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima*, Vinegia, Presso Bernardo Giunti.
- Béhar, R. (2012), «Garcilaso de la Vega o la sugestión de la imagen», *Criticón* 114, 9-31.
- Béhar, R. (2015), «La eternizada fuga de la ninfa: de Garcilaso a Warburg», *Calliope* 20, 2, 19-38.
- Blanco, M. (2007), «La oscuridad honesta en la poesía erótica», *Criticón*, 101, 199-210.
- Blanco, M. (2010), «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y Signo* 5, 31-68.
- Bonilla, R. (2007), «*Sus rubias trenzas, mi cansado acento*: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora», en Joaquín Roses (coord.), *Góngora Hoy IX. 'Ángel fieramente humano': Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 157-263.

⁴⁰ Tomo prestadas estas últimas palabras de un intercambio epistolar con Pedro Conde Parrado.

- Bustamante, J. de (1542), *Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y philósopho Ovidio, noble caballero patricio romano: traducido de latín en romance*, s.l., s.n.
- Carreira, A. (1998), *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Carreira, A. (2000), *Luis de Góngora. Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, II vols.
- Castiglione, B. di (1733), *Opere volgari e latine*, Padova, Presso Giuseppe Comino.
- Castro Jiménez, M. D. (1990), «Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española del Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica* 24, 185-222.
- Castro Jiménez, M. D. (2010), «Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro», *Studi Ispanici* XXXV, 77-94.
- Castro Jiménez, M. D. (2018), «Lecturas de la metamorfosis de Dafne en la poesía española contemporánea», *Myrtia*, 33, 375-404.
- Comellas, M. (1995), *El Humanista. En torno al Discurso de las letras humanas de Baltasar de Céspedes*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995
- Cossío, J. M. de (1998²), *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, II vols.
- Cristóbal, V. (1997), «Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española: visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de Literatura Griega y Latina* 1, 125-154.
- Cristóbal, V. (2002), *Mujer y Piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Cristóbal, V. (2010), «La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas», *Lectura y Signo* 5, 9-30.
- Cristóbal, V. (2012), «El Acteón de Ovidio y su descendencia española», en Álvarez, M. C. y Iglesias, R. M. (eds.), *Y el mito se hizo poesía*, Palas Atenea, 285-300.
- Della Casa, G. (2001), *Rime* (ed. Giuliano Tanturli) Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore.
- Díez Fernández, J. I. (2007), *Diego Hurtado de Mendoza. Poesía completa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Dilemmi, G. (1994), *Giovanni Pico della Mirandola. Sonetti*, Torino, Einaudi.
- Domenichi, L. (1545), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, Vinetia, Appresso Gabriel Giolito di Ferrari.
- Fernández Corte, J. C. y Cantó Llorca, J. (2008), *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid, Gredos, vol. I.
- Frécaut, J.-M. (1972), *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble, Presses Universitaires du Grenoble.
- Kluge, S. (2012), «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón* 115, 159-174.
- Kluge, S. (2013), «Un epilio barroco: el Polifemo y su género», en Cacho, R. (ed.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Woodbridge, Tamesis, 153-170.
- Góngora, L. de (1648), *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel, Caballero de la Orden de Santiago*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.
- Góngora, L. de (1990), *Canciones y otros poemas en arte mayor* (ed. José María Micó), Madrid, Espasa-Calpe.
- Góngora, L. de (1993), *Teatro completo* (ed. Laura Dolfi), Madrid, Cátedra.
- Jammes, R. (1994), *Soledades*, Madrid, Castalia.
- Lafaye, G. (1994), *Ovide. Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres.
- Ly, N., (1995), «La grande clarté des *Soledades*. De l'imitation à l'intertextualité: traditio», en Cerdan, F. y Vitse, M. (eds.), *Autour des Solitudes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

- Matas Caballero, J. (2005), «Jáuregui, lector de Góngora: entre la censura y la imitación poética», *Espada del olvido. Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*, León, Universidad de León, 133-151.
- Morros, B. (2007), *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica.
- Parthenio, B. (1560), *Della Imitatione Poetica*, Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Pérez Lasheras, A. (1986), «Góngora y el Derecho (a propósito de la *Fábula de Píramo y Tisbe*)», *Anuario de Filosofía del Derecho*, 3, 501-515.
- Petrarca, F. (1997), *Canzoniere* (ed. Marco Santagata), Milano, Mondadori.
- Ponce Cárdenas, J. (2009), «*Serio ludere*: agudeza y humor en el *Polifemo* de Góngora », *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 9-109.
- Ponce Cárdenas, J. (2016), *La imitación áurea. Cervantes, Quevedo, Góngora*, París, Les Éditions Hispaniques.
- Ponce Cárdenas, J. (2019), «De Horacio a Góngora: imitación ecléctica en una canción de 1582», *Minerva. Revista de Filología Clásica*.
- Riquer, M. de (1998): *Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla.
- Ruiz Casanova, J. F. (1990), *Juan de Tassis, conde de Villamediana. Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra.
- Ruiz de Elvira, A. (2002), *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid, C.S.I.C.
- Schwartz, L. (2008), «La poesía grecolatina en el siglo XVI: las traducciones de los clásicos», en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 19-45.
- Segre, C. (1954), *Ludovico Ariosto. Opere Minori*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.
- Strozzi, G. B. (1593), *Madrigali*, Firenze, Nella Stamperia del Sermartelli.
- Subias-Konofal, V. (2008), «La ronde d'Apollon et Daphné: prière et poésie au seuil des *Métamorphoses*», *Euphrosyne* XXXVI, 1-13.
- Tanturli, G. (2001), *Giovanni della Casa. Rime*, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore.
- Tasso, T. (1562), *Il Rinaldo*, Venetia, Appresso Francesco Senese.
- Vagni, G. (2011), «Su un sonetto di Ercole Strozzi già attribuito a Baldassar Castiglione», *Aevum* 85, 3, 751-775.
- Vilanova, A. (1992), *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, PPU.
- Villamediana, conde de [Juan de Tassis y Peralta] (1990), *Poesía impresa completa* (ed. José Francisco Ruiz Casanova), Madrid, Cátedra.