

GÓNGORA, PRÍNCIPE DE LOS POETAS DE ESPAÑA, Y SU APARENTE ALABANZA DEL *FAETÓN* DE VILLAMEDIANA

DANIEL WAISSBEIN
daniel.waissbein@gmail.com

A Carlos Alvar, con estima

Admonemus nihil esse quod laudari et vituperari non possit.
Sánchez de las Brozas, *De arte dicendi* (1556)

Góngora mantuvo con don Juan de Tasis y Peralta, Conde de Villamediana, a quien llamó «esplendor generoso de señores», una amistad que encontramos reflejada en cinco sonetos, dos décimas y una octava¹. Es este un número muy alto de composiciones –ocho– referidas a la misma persona, entre unas quinientas que componen la obra de don Luis. Con ellas correspondía a la admiración entusiasta que el Conde, veinte años más joven, le había manifestado en muchos de sus propios versos, entre otros en un poema en latín de 71 hexámetros, nunca traducido por entero, «*Flagrat aduc veteresque ignis Faetoneius iras*»². Villamediana se lo dedicó y remitió hacia 1616 o 1617, acompañando su

¹ La cita corresponde al último verso del soneto «Las que a otros negó piedras oriente» (C355), donde Góngora celebra el gusto del Conde en diamantes, pinturas y caballos. Los otros cuatro sonetos son «En vez de las Heliades ahora» (C311), al que me refiero luego; «El Conde mi señor se va a Napoles» (C374, burlesco); «Al tronco descansaba de una encina» (C375, fúnebre); y también, como explico en un trabajo de próxima publicación, «Ave real de plumas tan desnuda» (C333, fúnebre); la décima es «Cristales el Po desata» (C314); y la octava «Mataron al señor Villamediana» (C376). En el «Panegírico al Duque de Lerma» («Si arrebatado merecí algún día») Góngora se refiere, en cambio, al primer Conde, padre del poeta, en los versos 601-604, en ocasión de su embajada a Inglaterra para el tratado de paz de Somerset House, y no a don Juan, aunque se los suele confundir: «El Tasis fue, de Acuña, esclarecido / ya de Villamediana honor primero / el que, a tan alto asunto delegido / suavemente lo trató severo». Cito las poesías de Góngora por su primer verso e indico la letra C, seguida del número del poema, según la edición de Antonio Carreira (Góngora 2000: I), modificando en ocasiones la puntuación. Reproduzco los epígrafes de los sonetos de Góngora según la tan benemérita edición pionera de Biruté Ciplijauskaitė (Góngora 1981).

² Conservado en el ms. 3906 de la BNE, lo editó por primera vez Artigas (1925: 148-149) con

Faetón, larga fábula mitológica cuyos endecasílabos sometía a la corrección de su mentor³. «*Flagrat aduc...*» nos presenta al vate cordobés como exponente máximo y «rey» de la nueva poesía. Es un encomio que Góngora recuerda, como demostraré, en el soneto «En vez de las Helíades ahora» donde, suele afirmarse, alabaría el *Faetón* del Conde, tal como lo habría hecho en la décima «Cristales el Po desata», las únicas composiciones en que don Luis se refiere a la obra de su seguidor, pues las otras seis nos remiten solamente a su persona, y en particular a su trágico fin.

El elogio del *Faetón* no existe, a mi ver, en el soneto mencionado, que se duele en cambio de la muerte de Villamediana; y tampoco existe, en verdad, en la décima, pues Góngora se atiene en ella a lo que carece en nuestra lengua de denominación idónea, pero que se conoce en inglés por la expresión *to damn with faint praise*. Encomio que manifiesta tal falta de convicción no parece alabanza sincera, sino que recuerda el ejercicio retórico, inspirado en las enseñanzas de su maestro salmantino, el Brocense, encapsuladas en la cita que me sirve de epígrafe⁴. Ello por una razón muy simple: el *Faetón* no lo merece. Larga e indigesta saga de más de doscientas octavas reales (1824 versos) que circuló a partir de 1617 en numerosos manuscritos, remedando lo acaecido un par de años antes con las *Soledades* gongorinas⁵, al igual que estas solo se imprimió, con el resto de las

múltiples errores, que reproducen Martínez Arancón (Villamediana 1978: 279-280) y Ruiz Casanova (Villamediana 1990: 1143-45). Es más fiel al único y defectuoso manuscrito la edición de María Teresa Ruestes (Villamediana 1992: LXXII-LXXX), quien comenta veintitrés hexámetros de los que ofrece una paráfrasis castellana parcial.

³ El compilador desconocido de una lista de partidarios de don Luis, pone entre ellos al «Conde de Villa Mediana así tomando mucho de las obras de Góngora, como principalmente remitiéndole su *Faetonte* para que lo corrigiese, con unos versos latinos eroycos bien elegantes que yo e visto i creo an de estar entre mis papeles» (Ryan 1953: 431).

⁴ Agradezco a Artem Serebrennikov el haber señalado a mi atención dicha frase del Brocense.

⁵ «Poema hinchado y tenebroso» lo llama Menéndez y Pelayo, quien menciona su «pedantería [...] y bambolla», para concluir que se trata de la «obra más absurda que ha fatigado las prensas» (Villamediana 1999: 490-491), y no lleva poca razón. Es «bronco y escarpado» para Mercedes Blanco (2010: 39), y «fábula bastante farragosa» para Antonio Carreira (Góngora 1986: 283). Según Cossío, «si no debe decirse que [el Conde] acabó precipitadamente despeñado en el Po, es fuerza reconocer que muchas veces los fogosos corceles se le desviaron en el camino y anduvo por regiones superiores desorientado y errante en las que arrebató, es cierto, tachones gloriosos de luz, aunque otras veces nos transmitiera la sensación del vértigo o del vacío» (1952: 430). Juicio más lapidario nos ofrece el Duque de Rivas: «Acaba de publicarse / su poema de *Faetonte*, / en aquel tiempo un prodigio / que hoy tiene apenas lectores / obra de perverso gusto / y de hinchados clausulones» (ibíd.: 438). Baste una octava, entre las menos extravagantes, para hacer patente la distancia poética que separa el *Faetón* de Villamediana de cualquier obra de Góngora: «el atrevido joven coronando / iba de luz, la superior esfera, / rayos vertiendo ufanamente, cuando / toma ligada unión furia ligera; / ya los vientos cornípedes (*sic*) vibrando, / castigo resonante en la carrera, / por líneas de turbada fantasía / ciego conduce ya la luz del día», donde solo los dos últimos versos me parecen rescatables (1999: 247-248, estrofa CXXXVIII).

piezas del Conde, de manera póstuma. No de inmediato, sino en 1629 y –lo cual confirma el interés o la curiosidad general por la obra de Villamediana– de nuevo en 1635. Para entonces las circunstancias que habían llevado a su asesinato eran menos acuciantes y no se incurría más en peligro de ofender a los poderosos divulgando su poesía. De ella impresores y libreros esperaban siempre, a pesar del tiempo transcurrido, un *succès de scandale* al que ayudaban tanto la biografía del Conde como el desparpajo de muchos de sus versos, manifestado en particular en sus poemas breves.

Es esencial entonces, para apreciar en su justo valor la relación que lo unió a Góngora, separar al mediano escritor del magnífico aunque estrambótico personaje, rodeado de admiradores por su fortuna y por su fama de generoso y desprendido, fama que demostró muchas veces en su relación con Góngora. Con el aristócrata éste tenía sobradas razones para sentir una profunda deuda. Con el escritor, pese a su entusiasta defensa de la obra gongorina en particular y de la nueva poesía en general, Don Luis no tenía motivo para manifestarle recíproca admiración. Ello debió ser patente para más de un contemporáneo. Obsérvese que Chacón, quien data ambos poemas en 1617, suscitando así las dudas que expondré más abajo en cuanto al momento de composición del segundo, pone por epígrafe «De la *Fábula de Faetón* que escribió el Conde de Villamediana» a la décima, y «Al Conde de Villamediana, de su *Faetón*» al soneto, sin mencionar propósito laudatorio alguno.

En la primera,

Cristales el Po desata que al hijo fueron del Sol si trémulo no farol túmulo de undosa plata; las espumosas dilata	5
armas de sañudo toro contra arquitecto canoro que orilla el Tajo eterniza la fulminada ceniza en simétrica urna de oro (C314) ⁶ ,	10

Góngora nos indica, entre otras cosas, que el poema del Conde (basado en la fábula relatada por las *Metamorfosis* de Ovidio) sobrepasa la obra de sus modernos imitadores italianos. Estos, declara, dejan caer la *fulminada ceniza* (9) de

⁶ Véanse, para un análisis metatextual, los párrafos que le dedica Elizabeth Amann (2012: 844-845), quien examina asimismo el soneto «En vez de las Heliades ahora» (2012: 842-844). Estudia la décima Juan Manuel Daza Zamoano (2013: 227-242), a quien agradezco, al igual que a la profesora Amann, la comunicación de sus respectivos trabajos.

Faetón en un *Po* (1) que le sirve de *túmulo de undosa plata* (4), sin más. Villamediana, por el contrario, al narrar la misma historia, la *eterniza* (8) y su poema constituye una metafórica *urna de oro* (10) en el que la sitúa. Habría “compuesto” su urna, además, *orilla el Tajo* (8), cuya fama de transportar arenas auríferas está reflejada en dos versos del mismo pasaje de las *Metamorfosis* en el que Ovidio narra la leyenda de Faetón («*quodque suo Tagus amne vehit / fluit ignibus aurum*» II, 251-252). Ello vuelve muy a propósito la oposición plata-oro que la décima presenta.

No se le escapaba a Góngora, sin embargo, que, dada la excelencia de la fuente ovidiana común a casi todas las versiones modernas de la leyenda, el recuerdo de las cenizas de Faetón vivía para siempre, *aere perennius*, en el maravilloso poema clásico, infinitamente superior desde todo punto de vista al que comenta en su décima; y no requería por ende ninguna inmortalidad “adicional”. Tal vez al usar el verbo *eterniza* Góngora pensase tanto en los versos de Ovidio como en la locución latina de la que acabo de servirme, y el *bronce* mencionado en ella se uniese en su espíritu creador a la imagen de la *undosa plata* del *Po* y a las arenas *auríferas* del Tajo, para suscitar la de la *urna de oro* resistente a los embates del tiempo, que Villamediana habría labrado a las cenizas de Faetón... cuya inmortalidad ovidiana no la requería. Todo ello reduce drásticamente, con suma economía, el alcance del aparente encomio. Góngora era muy ducho en esas lides, pues le vemos ejercitar la misma técnica, con limitaciones siempre implícitas, como aquí, pero siempre tajantes, muchas otras veces en su poesía⁷. La composición del Conde es, sospecho, *simétrica* (10), porque en la octava 114, en el centro mismo del poema, Apolo predice el desastrado fin de su hijo, con el que el *Faetón* concluye otras 114 octavas más adelante.

No existe por ende, a mi ver, expresión laudatoria, allende la genérica contraposición *plata/oro*, y la desmayada referencia a la simetría del *Faetón*; elogios, en el mejor de los casos, de tan corto alcance como relevancia. Hay más apariencia que realidad en ellos. Un aspecto fundamental, que no se ha tenido en cuenta,

⁷ Dos ejemplos de alabanza engañosa: el soneto sobre el Escorial «Sacros, altos, dorados capiteles» (C76), que pese a incluir el verso «la beldad de esta octava maravilla» (13) deja en claro, si el lector pondera lo escrito, que Góngora desapueba del templo y de quien lo hizo erigir (Luján Atienza 2003; Waissbein 2014); y la canción «Levanta, España tu famosa diestra» («De la armada que fue a Inglaterra», C72) cuando al comienzo de la cuarta estrofa Góngora interrumpe el ditirámico encomio de la expedición, desarrollado en el medio centenar de versos precedentes, y exhorta a España a atacar en cambio a los turcos triunfantes en el Mediterráneo —«Tú, en tanto mira allá a los otomanos» (52)—, abandonando a su sino la isla «de Arturos, de Eduardos y de Enricos» (42), no sea que los musulmanes «en tanto que tú esperas / gloria naval de las britanas lides / no se calen rayendo tus riveras / y pierdan el respeto a las columnas / llaves tuyas y término de Alcides» (71-74). Con ello logra que el lector entienda que el elogio a la política española en los versos anteriores es solo aparente, que en su opinión los verdaderos intereses de España son otros, y que continúan siendo desatendidos por la monarquía.

reside en cambio en que la *urna* de Villamediana ha sido construida *orilla el Tajo* (8). Interesa a Góngora, aun valiéndose de una obra de méritos tan relativos como el poema del Conde, destacar la contienda por la primacía literaria entre Italia y España, metonimizadas en sus dos ríos más ilustres, como hacer hincapié en el enfado que inspiraría la supuesta superioridad española entre los poetas italianos, a quienes representa en el primer verso un *Po* que pronto descubrimos enfurecido por los celos. Lo vemos, en efecto, cinco versos después, metamorfoseado en *toro* fluvial (6), al que la envidia vuelve *sañudo* (6). En esta rivalidad internacional, tras la figura de Villamediana, dudoso representante de las excelencias de la nueva poesía con su deplorable *Faetón*, mero caballo de batalla, se yergue, como una sombra agigantada, la del autor de la décima⁸.

El toro fluvial hace eco a un concepto popular andaluz destacado por García Lorca en su famosa conferencia sobre *La imagen poética en Don Luis de Góngora*, el del *buey de agua*, «como llaman en Andalucía al cauce profundo que discurre lento por el campo, para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza»⁹. La referencia taurina figuraba ya, por otra parte, en la *Gerusalemme* de Tasso, donde Góngora había leído del río italiano que

⁸ Aunque una nota del manuscrito Chacón declara que «escribió el Conde esta fábula en el reino de Toledo», lo cual no es imposible –pese a carecerse de cualquier corroboración, y Villamediana bien pudo redactarlo en Italia, de donde había vuelto poco antes de su divulgación manuscrita–, nada impide que Tajo y Po sean en la décima simples metonimias de España e Italia, en tanto que sus ríos más célebres, como afirma Alonso (1967: II, 123). Daza, en cambio, ve en el Tajo «una metonimia de Toledo», ciudad que «representa simbólicamente y a través de la canonización de Garcilaso, la cabeza de la tan pregonada tradición poética castellana, cuyas supuestas pureza y superioridad se convirtieron en habitual arma arrojada contra la degradación imputada a la nueva poesía» (2013: 234). Daza piensa que «si Góngora subraya que Villamediana ha creado en Toledo la fábula, con todo su ímpetu cultista y su impronta discipular, es porque busca golpear sin mano a aquellos detractores de las *Soledades...*» (ibíd.). Aunque coincido con la hipótesis de que la décima representa en última instancia una defensa gongorina *pro domo*, creo que está pensada en oposición a Italia, ante la existencia de versiones italianas modernas del mito de *Faetón*, que Góngora compara desfavorablemente, de manera implícita, con la del Conde. Me parece difícil aceptar la supuesta alusión a Garcilaso, en especial cuando se tiene en cuenta que el Tajo (que lo representaría, según Daza) es el río más nombrado por Góngora (52 veces en su obra, contra 34 el Guadalquivir, río de Córdoba, que le viene a la zaga). Recuérdese que el río de Toledo, que le merece varias veces los epítetos de *sagrado*, *glorioso* y *dorado*, es para nuestro poeta el río español/castellano por antonomasia. No es imposible, tampoco, que el *Faetón* del Conde hubiese despertado comentarios poco entusiastas, no solo entre los muchos enemigos de la nueva poesía en la península ibérica, como en efecto ocurrió, justificadamente en esta ocasión, sino también entre los poetas italianos, cuyas apreciaciones no conocemos, por más que hubiesen de existir, sin duda alguna, dadas las relaciones literarias de Villamediana forjadas durante sus años napolitanos.

⁹ Publicada en *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes*, III, 4 (1932), pp. 95-96. Agradezco a Ángel Gómez Moreno el haberme recordado tanto la imagen como el comentario de García Lorca.

*Sovra i rotti confini alza la fronte
di tauro, e vincitor d'intorno inonda,
e con piú corna Adria respinge, e pare
che guerra porti e non tributo al mare* (IX, 46, 4-8),

y, como señala y traduce Alonso (1967: 124), estaba también presente en las *Geórgicas* de Virgilio:

*et gemina auratus taurino cornua voltu
Eridanus, quo non alius per pinguia culta
in mare purpureor violentior effluit amnis* (IV, 371-373)

[y con taurina faz y cuernos de oro
el Po, cual otro alguno violento
río, que a través de fértiles campiñas
se arroja al mar violáceo]

También en Virgilio vemos un toro sañudo y encontramos una referencia al oro, el de los cuernos del Po. Alonso no se detiene, empero, en una diferencia básica. Si Tasso y Virgilio convierten al río en contrincante del Adriático, siguiendo una imagen tradicional de la oposición río-mar —de la que encontramos un ejemplo célebre en el comienzo de la segunda *Soledad*, entre tantos en Góngora—, aquí en cambio el poeta otorga al Po, novedosamente, un enemigo de reconocible humanidad, en la persona del poeta español cuyos versos celebra en apariencia: «las espumosas dilata / armas de sañudo toro / *contra arquitecto canoro*» (5-7), indicio claro de la rivalidad poética que destaca¹⁰.

Que Góngora no piensa en autores latinos se infiere de que no llame al río por su nombre clásico, *Eridano*, ni tampoco *Pado*, sino moderno, *Po*. Alude así, creo, a los poetas italianos del Renacimiento, temprano y tardío, que escriben en la forma petrarquista, *lato sensu*, con Marino a la cabeza, sin limitarse a quienes poetizaron fábulas mitológicas; y sin excluir, naturalmente, el *Phetonte* de Luigi Alamanni, de cuyo escaso valor, según su biógrafo moderno, era tal vez consciente el propio autor¹¹. Villamediana, debemos recordar, había regresado, pocos meses

¹⁰ «Eral lozano así, novillo tierno / de bien nacido cuerno / mal lunada la frente / retrógrado cedió en desigual lucha / a duro toro...» (*Soledades* II, 17-21), donde el arroyo es novillo y toro el océano. No sé de ningún ejemplo en la poesía latina, italiana ni española en que el Po se ensañe contra un personaje específico, pero Góngora pudo en cambio recordar, al componer su décima, la lucha entre el dios fluvial Aqueloo, bajo la forma de un *toro*, contra Hércules, en las mismas *Metamorfosis* ovidianas (IX 1-88).

¹¹ Sirvió de inspiración a Aldana en su fábula homónima (Milán, 1589). Hauvette escribe que «Alamanni paraît avoir reconnu implicitement la faiblesse de son *Phetonte* en ne l'accueillant pas dans les pièces insérées dans le premier volume de ses *Opere Toscane*, où figurent les autres poèmes mythologiques: il l'a relégué dans le second volume» (1903: 255, n. 1).

antes de divulgar su *Faetón*, de una larga estancia italiana. Durante la misma había residido en Nápoles por un trienio, y frecuentado allí, entre otros, a Marino y a Manso. La alusión a la rivalidad literaria italo-española de la décima gongorina presenta por ende relieves complejos, personales, que no podemos hoy descifrar, pero sí vislumbrar. Las relaciones literarias entre don Luis e *il Cavaliere* Marino, por contacto epistolar directo, de haber existido, algo que no sabemos pues no se conservan rastros, o por medio de terceros, entre los que debió ocupar primerísimo lugar el mismo Villamediana, quien trató asiduamente a ambos, permanecen en una zona de sombra de la que, a falta de mayor información, será difícil salir, pero de la cual esta décima es quizá un reflejo que nos da un atisbo.

* * *

Pasando ahora al soneto «En vez de las Helíades ahora», fúnebre a mi ver, pese a que no se lo tenga por tal¹², y donde el encomio es en todo caso inexistente, encontramos, como he dicho, la segunda y última referencia gongorina al *Faetón* de Villamediana¹³:

En vez de las Helíades ahora	1
coronan las Piérides el Pado,	
y tronco, la más culta, levantado,	
suda electro en los números que llora.	
Plumas vestido ya las aguas mora	5
Apolo, en vez del pájaro nevado	
que a la fatal del joven fulminado	
alta ruina voz debe canora.	
¿Quién, pues, verdes cortezas, blanca pluma	
les dio? ¿Quién de Faetón el ardimiento,	10
a cuantos dora el sol, a cuantos baña	
términos del océano la espuma,	
dulce fia? Tu métrico instrumento	
¡oh Mercurio del Júpiter de España! (C311) ¹⁴	

¹² Se lo incluye siempre en otras secciones de la obra de Góngora, desde Vicuña y Chacón en adelante, y tampoco lo tiene en cuenta Gianna Carla Marras en su estudio sobre el soneto fúnebre en Góngora (1984).

¹³ Cossío, que considera que «el soneto que [Góngora] dedicara [a Villamediana por su *Faetón*] no puede ser más entusiasta» (1952: 429), añade, sin embargo, que «si este soneto es tan solo un elogio archiculto del Conde, [...] la décima que le dedica [al *Faetón*] precisa mejor el carácter del poema y, en cierto modo, el ideal de la escuela» (ibíd.: 430). Como puede apreciarse, Cossío no ve un elogio del *Faetón* en tanto que tal en el soneto, sino solo del Conde, opinión con la que coincido. Jammes llama al soneto «admirable» y lo tiene por «l'un des plus beaux de Góngora» (1967: 314), sin explicar qué lo lleva a afirmarlo.

¹⁴ El soneto figura en una veintena de manuscritos del xvii y aparece también en las ediciones

Chacón data tanto la décima como el soneto de Góngora en 1617, fecha muy cercana a aquella en que comenzaron a circular los manuscritos del *Faetón*. Sospecho, no obstante, que «En vez de las Helíades ahora» es posterior en cinco años a «Cristales el Po desata», y sitúo su composición después del 21 de agosto de 1622, cuando murió el Conde, asesinado por orden de Olivares con la anuencia de Felipe IV. Cabría así completar el escueto epígrafe en Chacón, mencionado arriba, «Al Conde de Villamediana de su *Faetón*», con un «doliéndose de la muerte del autor», o palabras similares.

En estos catorce versos existiría, a mi ver, una expresión de dolor, no por la muerte del joven Faetón, como se ha entendido, sino por la del autor del poema, a quien Góngora asimila, deliberadamente, con el personaje de la obra más ambiciosa del Conde. Lo asisten, para ello, la temeridad, en este caso literaria, del aristócrata, y el mismo fracaso de la empresa. La equiparación, por otra parte, no es exclusivamente gongorina, pues Villamediana mismo la había indicado en muchas ocasiones. No es descabellado por ende suponer que la afinidad especial que el Conde sentía por el mancebo del mito lo hubiese llevado a poetizar la fábula. Góngora bien lo supo, todo lleva a pensarlo, y en la pena que le suscitó el acerbo fin del amigo y seguidor, aunque indiferente poeta, me parece encontrar el motivo y el tema de su soneto.

El lamento fúnebre no seguiría aquí el topos del *ubi sunt?* sino una variante *sui generis*: tras describir en los cuartetos la tristeza de las musas y de Apolo, dios de los poetas, y padre (en su «encarnación» como Helios) de Faetón, con quien Góngora se identifica (porque es también *su* tristeza, la del «padre literario» de su joven amigo y discípulo, y de «padre», *tout court*, de la nueva poesía), don Luis intentaría explicar y justificar su dolido sentir en los tercetos mediante una piadosa y retórica pregunta referida al *Faetón*, la obra más ambiciosa del Conde: «*quis hoc fecit nisi te?*» No «¿dónde está ahora el autor del *Faetón*?», sino «¿Quién, si no Villamediana, pudo escribir este *Faetón*...? ¿Quién...?», preguntas que desarrollan los versos 9 a 13. No están ambas dirigidas a terceros, como en cualquier *ubi sunt?*, sino, para mayor efecto retórico, al muerto. La respuesta, que aportaría el buscado consuelo, la proporciona, forzosamente, el mismo Góngora, quien

impresas de Vicuña (Góngora 1627), de Hozes (Góngora 1633), y en el comentario de Salcedo Coronel (1644). Su texto no presenta variantes de importancia. Se le conocen varios epígrafes, todos los cuales coinciden en referirlo al *Faetón* de Villamediana, sin más, salvo el del ms. 3985 de la BNE que reza «*En alabanza* de la Fábula de Faetón, que compuso el Conde de Villamediana» (Góngora 1981: 184). También Salcedo, que introduce su comentario al soneto con las palabras «Uno de los más ingeniosos poetas que ha tenido España ha sido don Juan de Tassis, Conde de Villamediana, y entre sus muchas obras, la que justamente en la estimación de los doctos tiene el primer lugar, es la Fábula de Faetón, que compuso en octava rima, *en cuya alabanza* escribió don Luis este soneto» (1644: 18-19). La «estimación de los doctos» hubo de ser, me temo, del mismo cariz que la “alabanza” de Góngora.

atribuye la obra, en su soneto, al *métrico instrumento* (13) del Conde, invocado ahora por su prestigioso cargo hereditario de Correo mayor del rey: «¡oh Mercurio del Júpiter de España!» (14). Es este, por otra parte, un sintagma que no se restringe al sentido postal, cortesano y mitológico que podríamos atribuirle a primera vista, sino que añade otro muy preciso, exclusivamente literario, que define al Conde como discípulo de Góngora, mensajero y transmisor de su nuevo estilo, como explicaré luego.

Un primer indicio que me lleva a sugerir el carácter fúnebre del poema reside en que *en vez de las Helíades*, hermanas legendarias de Faetón, sea *la más culta* entre las musas (las *Piérides*) quien llora en él enajenada por su dolor (3 y 4)¹⁵. Cuando Góngora transfiere el llanto de las ninfas a la musa, ello no puede deberse a que, como nos obligaría a entenderlo un poema encomiástico, la muerte del mancebo hubiese sido expresada por el Conde con tal grado de maestría que su *Faetón* superaría al de Ovidio, su fuente clásica, al punto de conmover no ya a las hermanas del difunto, que tenían sobradas razones de llorarlo, sino a *la más culta* (3) de las musas inspiradoras de los poetas, que no tenía ninguna relación de parentesco, ni de cualquier otro tipo, con Faetón. Aunque Salcedo declare que «la más culta, la más entendida [de las musas] estaba fuera de sí, arrebatada del dulce canto del Conde que infundía en ellas el mismo sentimiento que en las Helíades el desastrado suceso de Faetón» (1644: 21), parece más lógico suponer que la *Piéride*, convertida en metafórico tronco, estaba fuera de sí por el dolor —«suda electro en los números que llora» (4)— que le ocasionaba la muerte del autor de la fábula, no la del atrevido joven¹⁶. Las musas eran indiferentes a la verdad o mentira de los versos que inspiraban, como lo declara Hesíodo, y por ende su contenido no debía importarles emotivamente (*Teogonía* 26-8). Es más probable, supongo, que esta *culta Piéride* llorase la muerte de su *culto* poeta, ya que, por más que las musas fuesen «divinely contemptuous of humankind» (Hornblower y Spawforth: 1002), un poeta, para una musa, ... no es un hombre cualquiera.

Si llevo razón, Góngora expresa en ese primer cuarteto su tristeza por la muerte del Conde sin formular ningún elogio a la calidad poética del *Faetón*, pese a darnos, a primera vista, la impresión opuesta. Góngora evitaba así posibles dificultades con Olivares, quien había ordenado el asesinato de Villamediana, y manifestaba su pesar por la muerte del noble amigo, sin ofender a quien detentaba el mayor poder. No debe olvidarse que Olivares era precisamente el personaje con quien en el último decenio de su vida, y en particular en la segunda mitad de este, o sea en el lustro que siguió precisamente a la muerte del Conde, Góngora

¹⁵ «Solemos decir en nuestra lengua que es un tronco el que está enajenado de sí» (Salcedo 1644: 20).

¹⁶ Con Salcedo coincide Amann: «In the octave, the Muses ("las Piérides") and Apollo *are so moved by Villamediana's poetry that they assume the roles of the Heliades and Cynus respectively*» (2012: 842).

intentaba congraciarse y de quien esperaba obtener mercedes que, aunque prometidas, tardaban en concretarse.

El segundo cuarteto señala la presencia en las aguas del Pado (otro de los nombres clásicos del Po, como ya indiqué) de *Apolo* (6), padre de Faetón, quien reemplaza a *Cycnus* (el *pájaro nevado* del mismo verso), pariente y amante del mancebo en la versión ovidiana. Góngora tal vez indicase así su voluntad de relegar a un segundo lugar las referencias a las conocidas facetas homosexuales del Conde, una vez muerto el personaje, al hacer que no fuese un amante quien cantase su dolor, como en la historia de Faetón, sino el padre del mancebo, a la vez “padre artístico” del poeta muerto, en tanto que dios de la poesía, que adopta, para el caso, la apariencia de *Cycnus*: «*plumas vestido*» (5), como el cisne. Al mismo tiempo Góngora, “padre artístico” de Villamediana, manifestaba de tal modo su propia identificación con la figura de Apolo y su propio dolor. La oposición que el soneto establece entre *Cycnus*, cuyo cantar se inspiró en la muerte de Faetón, y Apolo, maestro de poetas, de quien el Conde aprendió, por ende, su canto, importa al significado. Góngora, que acompaña la mención de *Cycnus* de una detallada explicación, refuerza con ella la auto-referencia: en la fábula, nos indican sus versos, el lirismo del cisne provenía de la caída de Faetón: «a la fatal del joven fulminado / alta ruina voz debe canora» (7 y 8), mientras que, en la inversión que presenta en su soneto, es Apolo, el dador de «la voz [...] canora», quien se viste de cisne. Es con Apolo, al que Villamediana debió su voz lírica, y que en la versión ovidiana del mito es padre fisiológico de Faetón, con quien Góngora se identifica, pues su figura coincide con la de nuestro poeta en tanto que autor de los versos que leemos, y de mentor y “padre poético” de Villamediana. Él (Apolo/Góngora) es ahora quien «canta», no en las aguas del Po, sino en el soneto; para llorar, no la muerte del atrevido mancebo, sino la del Conde, autor del poema que la describe.

También la doble interrogación retórica que abre los tercetos: «¿Quién...? ¿Quién...?» (9 y 10), seguida de la respuesta que los cierra: «*tu métrico instrumento / oh Mercurio del Júpiter de España*» (13 y 14), me parece dirigida, como ya he indicado, no al Conde de carne y hueso (que ya no estaría en situación de responder), sino a su memoria, y por extensión, a los lectores del soneto. Villamediana, vivo, habría sido puesto en ridículo por interpelación cuya tan evidente respuesta no puede ser sino un doble: «yo, yo» si respondiese el homenajeado, o «él, él», si respondiesen terceros, a quienes hubiese sido dirigida, en vida del Conde. Parecería más plausible, en cambio, que la pregunta se dirigiese solo a estos últimos, tras su muerte. Es a ellos a los que el soneto presentaría, de manera indirecta, por medio de ese «¿quién sino tú?», que es en realidad un «¿quién sino él», si no los méritos literarios del difunto –por problemáticos–, al menos el ejemplo de su actividad artística más directamente vinculado con la nueva poesía y con el “padre” de esta, don Luis de Góngora. Y por más que la respuesta que sigue de

inmediato a la pregunta, empiece por un «*Tu*» posesivo, para referirse al «*métrico instrumento*» (13) del Conde, y continúe en el verso siguiente y final con una la exclamación «*¡O Mercurio del Júpiter de España!*», ambas expresiones me parecen más idóneas para dirigirse, siempre con énfasis retórico, a un muerto reciente que a un poeta que, de estar vivo, convertirían *ipso facto* en convidado de piedra.

Es notable –pero no ha sido notado– que tanto la interrogación retórica (el mismo «*quién*» repetido no dos sino tres veces) como la respuesta: «*Tú*», y el juego entre el Po (*Pado*) y el Tajo (presente en la décima, no en el soneto); así como la referencia final al «*Mercurio del Júpiter*» español, figuren asimismo, en la obra de otro poeta, de muy escasos escrúpulos morales, adepto, cuando le convenía, de la nueva poesía, e imitador –plagiario en ocasiones– de Góngora. Los versos en que aparecen, y que no se han vuelto a imprimir desde 1797, figuran en los tercetos de la «Elegía VI» –de ominoso y faetónico comienzo: «Ya suenan por acá los estallidos»– de don Esteban Manuel de Villegas. Villegas tuvo una personalidad tan vanidosa y desinhibida como la del Conde, o casi, pero, a diferencia de este, nunca fue amigo de Góngora¹⁷. Intituló su elegía «Al Conde de Villamediana, en alabanza de su *Phaetón*», con razón esta vez, pues se trata, en efecto, de un enfático, aunque impreciso, elogio, y la publicó en la segunda parte de sus *Eróticas o Amatorias*, supuestamente en 1617 (y vueltas a imprimir en 1774 y 1797, pero nunca desde entonces, pues la única edición moderna, por Narciso Cortés, a principios del siglo pasado, incompleta, no la incluye)¹⁸.

¹⁷ Su lema, tal como aparece en la primera edición del primer tomo de sus *Eróticas*, de 1617, consiste en un sol nascente sobre las olas del mar, con 29 pequeñas estrellas (los poetas del parnaso español), y la frase *Sicut sol matutinus, me surgente, quid istae?* («Cuando surjo yo, como el sol de la mañana ¿qué de estas?»). Forzado por la indignación que la visión del mismo suscitó entre sus colegas, Villegas lo reemplazó en la impresión siguiente, de 1620, o en la misma de 1617 «manipulada» (véase la nota siguiente) por una divisa «representando dos eslabones que sacan chispas de un pedernal» y la inscripción «Con el ocio lo luzido se desluzo», y debajo, en letras más grandes, sin que se entienda el motivo: «Rompe y luce». Alonso Cortés, quien describe la divisa, explica que había sido utilizada ya por Juan Hurtado de Mendoza en su *Buen placer trobado* (Villegas 1913: 32). La postura que adopta Villegas en relación a la poesía de Góngora es ambivalente. Incluye una crítica abierta a la creación de un lenguaje poético innovador («...que gasta / mil tropos i greçissa con la gola» (118) en la Elegía VII a Ramírez del Prado), lenguaje en el que ve, injustamente, «conçetos pocos, versos infinitos» (verso 73 de la Elegía V a Cristóbal de Mesa). Al mismo tiempo, como tantos otros, demuestra en la práctica aceptación y uso entusiastas del estilo gongorino, reflejados en múltiples imitaciones de cultismos y abundantes reminiscencias de versos de don Luis. De ellas son buen indicio los ejemplos que omito repetir, compilados por Vilanova en los tomos I, pp. 48, 167, 319, 487, 560, 649 y 731; y II, pp. 57, 128, 145, 477, 592 y 671 de su *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (1957).

¹⁸ El ejemplar que he consultado (Codrington Library, All Souls College, Oxford, signatura nn 10.9), reúne en un volumen las dos partes de *Las amatorias*. La primera corresponde a la edición de 1620, «en Nàxera por Iuan de Mongastón», ff. 1r-160v, que acaba con la palabra «FIN». La segunda, donde figuran los versos que nos interesan, va de los ff. 1r a 87v., y fue impresa en 1617, si hemos de dar fe a la portada: «Las / ERÓTICAS / DE / DON ESTEVAN / MANUEL

Escribe Villegas en su elegía:

¿Pues *quién* pudiera términos distantes 16
 así colmar de Métrica armonía
 i detener los zéphiros sonantes?

DE VILLEGAS / QUE CONTIENEN / Las Elegías. Lib. I. / Los Edylios, iib (*sic*) II.: / Los Sonetos, lib. III. / Las Latinas, lib. IIII. / DEDICADAS A DON PEDRO / FERNÁNDEZ DE / CASTRO / CONDE DE LEMOS / SEGVNDA PARTE / *En Náxera por Iuan de / Mongastón / 1617. / A costa del autor. I por el corregida la ortographía.*» (f. 1r). Esta última es indicación muy inhabitual. Va seguida tras el f. 1v (en blanco), por la inscripción, en el f. 2r, «*Segunda Parte. / A DON PEDRO FERNÁN- / DEZ DE CASTRO, CONDE / DE LEMOS, MARQVÉS / DE SARRIA / PRESIDENTE DEL CONSEIO DE ITALIA / Elegía I. / «Quisiera yo servir a V. Exa. / Generoso señor, quantas el China (*sic*) / sedas curioso labra, i diferencia...»*». Incluye también, en el f. 87v, la inscripción «FIN. / CON PRIVILEGIO REAL. / *Impresso en Nájera por Iuan / de Mongastón / año de 1617 / A costa del autor, i por el corregida la ortographia*». Ello no impide que la Elegía V, en verdad una epístola dirigida «A Christoval de Mesa» (su antiguo maestro, que firma, como aclaro más abajo, una de las aprobaciones a la primera parte), «Dices que don Luis está en la corte» (ff. 19r-21v), esté precedida por la inscripción «De Nágera, i de Julio a veinte. Vale». La datación se complica cuando tenemos en cuenta las fechas de las aprobaciones, dos de ellas por conocidos ingenios. Figuran en la primera parte, en tres hojas preliminares que siguen al grabado del frontis y son, respectivamente, de: «Don Gerónimo Alarcón (Madrid, a 23, de Diciembre de 1616)»; «D. Gutierre de Cetina (Madrid en 19 de Diziembre de 1618 [*sic*, muy probable errata por 1616])»; «Chistoual (*sic*) de Mesa (En Madrid, y Henero a 3 de 1617)». A las aprobaciones siguen la fe de erratas, dada en «Madrid a 13. días del mes de Março de 1618» por «El Licenciado Murcia de la Llana»; la «Tassa», «en la villa de Madrid a cinco días del mes de Abril, de mil y seiscientos y diezyocho (*sic*) años», firmada por Pedro Montemayor del Mármol; y la «summa de la licencia» que copio entera (modernizando la ortografía) por el interés que ofrece para todo intento de datación: «Tiene licencia y privilegio por diez años Don Esteban Manuel de Villegas, para poder imprimir un libro intitulado las Eróticas o Amatorias compuestas por el dicho, como consta por las licencias i merced que los señores del Consejo Real le han hecho, por testimonio de Pedro de Contreras, Escribano de Cámara, su data en Madrid a 19 días del mes de enero de 1617». Narciso Cortés corta el nudo gordiano, opinando que «la fecha de su composición es varia» (Villegas 1913: 9). Bravo Vega, quien más se ha ocupado del tema, tras explayarse en 14 páginas (89 a 103) de minucioso análisis de los problemas de datación, considera, contra las opiniones de Palau y de Tamayo de Vargas «que la única edición de *Las Eróticas*, la realizada en 1618, se conserva en *tres emisiones* (*sic*) de ejemplares que mantienen un único estado (*sic*)» (1989b: 103) y añade que «la contribución a la corrección de la ortografía que realiza el propio autor es importantísima. Con su actitud garantiza un único estado textual y confirma una lectura que habré de seguir en la realización de una próxima edición crítica» (ibid.). Pese a lo meritorio del minucioso análisis de Bravo Vega, las palabras de la conclusión citada no explican –ni tampoco mencionan– la ambigüedad de la inscripción «i de Julio a veinte» que encabeza la elegía a Cristóbal de Mesa, de la que me ocupo en las páginas que siguen, que tanto puede significar «1 de julio de [16]20» como, más probablemente «y 20 de julio» sin indicación de año. Bravo Vega data la elegía en «la primavera de 1614», sin ofrecer razón alguna (ibid.: 73). La incógnita relativa a las ediciones de la obra, a sus modificaciones sucesivas, y a las fechas efectivas de composición y publicación subsiste, por ende. Magaña Orúe, a su vez, siguiendo sin duda a Bravo Vega, afirma que «entre 1614 y 1616 [Villegas] compone la segunda parte de *Las Eróticas*» (2002: 18).

¿ <i>Quién, quién</i> de aquesta bóveda vacía, que nos sirve de mythra a los mortales, hiçiera plenitud de melodía?	19
Sino <i>tú</i> , que has parado los christales del <i>Pado</i> , allá en las márgenes Hesperias y acá de los que el <i>Taxo</i> son raudales,	22
¡O cisne, admiración de las Iberias, no solamente en agua caloeado (<i>sic</i>) sino llevado al fin de olas aerias.	25
Canta, canta feliz el principado Del <i>Iúpiter</i> que rixe los dos polos Pues eres el <i>Mercurio</i> de su estado. (1617, Elegía VI, f. 22r-v)	28

Interesa comparar estos tercetos con el soneto de Góngora, más por lo que ambos tienen de diferente que por los puntos comunes, tan obvios, que he indicado en itálicas. Estos son solo formales, mientras que el contenido encomiástico, también, como en la décima gongorina, de suma vaguedad: colmar *de métrica armónica* (17), detener *los zéfiros sonantes* (18), hacer *plenitud de melodía* (21), parar *los cristales / del Pado* (22 y 23), y los del *Tajo* (24), así como la incitación final a un canto *feliz* (28), están por entero ausentes del soneto de Góngora aunque se perciban vagas semejanzas laudatorias, en cambio, con su décima de 1617.

Mi sospecha, de difícil si no de imposible confirmación mientras no dispongamos de datos adicionales, a su vez de improbable subsistencia, es que, tras la muerte de Villamediana, Góngora recordase la elegía de Villegas, escrita sin duda poco después de la difusión del *Faetón* del Conde, a la que tanto mejora en su propio soneto, y no que Villegas se haya inspirado en el poema de don Luis. No me pronuncio, en cambio, para decidir si es Villegas quien recuerda en sus versos la décima gongorina, en la referencia fluvial mencionada ya. Pero bien podría haber existido una influencia cruzada, que implicase una imitación por parte de Villegas de la décima gongorina poco tiempo después de su difusión, y otra, por parte de Góngora, de la elegía de Villegas unos pocos años más tarde (como la que existió, por ejemplo, entre Góngora y Marino). Si mi hipótesis es correcta, Góngora, tras el asesinato del Conde, imitaría la elegía de Villegas unos tres o cuatro años después de su publicación, dando a la interrogación y a la invocación final, comunes a ambos poemas, una intención distinta, tal como lo hizo con versos de tantos otros poetas, cultos, populares, buenos o no, que invariablemente mejoró al retomarlos y usarlos con intención a menudo lúdica, para finalidades muy diferentes a aquellas que tenían en la obra de la que se inspiró o imitó¹⁹. No es imposible, des-

¹⁹ El procedimiento no era inhabitual en Góngora. Para un ejemplo tomado de Cristóbal de

de luego, que la influencia haya sido en orden inverso y que Villegas haya imitado el soneto de Góngora. La imitación, empero, sería tan mala que la juzgo indigna aun del mismo Villegas, poeta fino en ocasiones. Aunque nos consta que Villegas imitó a Góngora bastante más de una vez, es más razonable, creo, suponer que Góngora-estrella tenue, recordando los versos del esplendente Villegas-sol, se desquitase aquí, mejorándolos de modo tan notable en su soneto.

Sea o no así, e independientemente de quién haya precedido a quién, el sentido de los versos del soneto que aclaro en este trabajo no cambia, aunque si el proceso de influencias recíprocas es aquel que postulo, ello implicaría una fuerte dosis de ironía por parte de don Luis –era perfectamente capaz–, dada la acritud de las relaciones entre ambos poetas, motivada, o reflejada, por la postura altanera y despreciativa de Villegas. De ella disponemos de otro asombroso testimonio, aún más notable que el lema adoptado inicialmente por el poeta riojano (véase la nota 17). Son los malévolos versos, casi desconocidos, que Villegas envió a su maestro, Cristóbal de Mesa, en elegía –epístola, en realidad– impresa también en las *Amatorias*:

Dices que don Luis está en la corte.
Por cierto él me parece un fértil viejo
que ya navega trastornando el Norte:

porque a trece olimpiadas de añejo
mal hacen la razón las Pegaseas
que miran su arrugado sobrecejo.

Dirás que vierte flores: no lo creas,
ni de prado fecundo por hibierno
las esperes en márgenes hibleas.

Todo plátano brota cuando tierno,
no cuando la segur, por descascado,
severa le amenaza sueño eterno (Villegas 1913: 354).

Son tercetos que llegaron con seguridad al conocimiento del interesado, a quien debieron contentar en medida que es fácil imaginar. Como Villegas no desdénó nunca inspirarse abiertamente en versos de Góngora, consuela suponer que este pudo quizá disfrutar de una irónica revancha devolviendo el cumplido en su

Castillejo, «Entre las rosas y flores / cantaban los ruiseñores / las calandrias y otras aves», y mejorado por Góngora, véase su letrilla «*No son todos ruiseñores / los que cantan entre las flores*» (Waissbein 2013: 155). Y para su utilización del topos de la *religio amoris* que encuentra en la poesía petrarquista italiana, y le sirve para dirigirse no a una mujer de carne y hueso, sino a una estatuilla de María en la mezquita-catedral de Córdoba, véase el soneto «De pura honestidad templo sagrado» (Waissbein 2010: *passim* y en particular Waissbein 2016: 377 y 378).

propia imitación en el soneto a la muerte de Villamediana de la elegía de Villegas en elogio del *Faetón*, a la que tanto supera.

La intertextualidad del soneto de don Luis, empero, va más lejos, pues presenta otra referencia a las relaciones poéticas entre Góngora y Villamediana, en su último verso, con el vocativo «¡oh Mercurio del *Júpiter* de España», que, como hemos visto, retoma la imagen ofrecida en el terceto ya citado de la Elegía VI de Villegas, que repito aquí:

Canta, canta feliz el principado 28
Del *Júpiter* que rixe los dos polos
Pues eres el *Mercurio* de su estado

En la elegía-epístola de Villegas el *Júpiter* del verso 29 es metáfora de Felipe III, si el poema data de 1617; y también lo es el del último verso del soneto de Góngora, si fue escrito ese año, como declara Chacón, o metáfora de Felipe IV (pues el dominio de ambos se extendía, con un mínimo de exageración, a los dos polos), si, como postulo, el soneto es posterior al 21 de agosto de 1622, fecha en que murió el Conde²⁰. Don Luis, empero, al retomar la imagen, le da un significado adicional, pues en el último verso *Júpiter* es también, por sorprendente que la auto-referencia pueda parecernos, metáfora del propio Góngora.

Entenderlo implica los pasos siguientes: 1A. *Júpiter* (divinidad fabulosa, rey de los dioses) = 2A. Felipe (III o IV, monarca, *Júpiter*, del imperio español) = 3A. Góngora (rey de la (nueva) poesía), y también *Júpiter*, porque como veremos a continuación Villamediana lo llama así en su poema latino, que, como ser recordará, acompañaba al *Faetón* del Conde cuando este le fue enviado a don Luis (véase arriba la nota 3). Del mismo modo 1B. *Mercurio* (divinidad fabulosa, mensajero de los dioses del Olimpo) = 2B. Villamediana, mensajero, o sea *Mercurio*, del *Júpiter* español, porque es su correo real, cargo hereditario en la familia Tassis; y *Mercurio*, además, en tanto que paladín y portavoz del «nuevo estilo», e imitador y secuaz de Góngora. *Mercurio*, también, finalmente, pues el dios era asimismo el dios ladrón por antonomasia y protector de los ladrones: Villamediana, en la medida en que toda imitación puede verse en ocasiones como un robo (a diferencia del plagio, que lo es siempre), fue gran robador de la poesía gongorina. Se trata, claro, de una visión festiva del procedimiento imitatorio, visión a la que Góngora era muy adepto.

Le bastaba, en efecto, acudir a la leyenda de Mercurio y Bato, que en las *Metamorfosis* ovidianas (II, 674-710) sigue en unas pocas centenas de versos a la de

²⁰ Góngora llama *Júpiter* al rey de España en tres ocasiones más, hacia la misma época, en el Panegírico al Duque de Lerma («Si arrebatado merecí algún día», Chacón 1617, C313): «el *Júpiter* novel» (247), «diestras fuesen de *Júpiter*» (352) y «al *Júpiter* debidos» (364).

Faetón, para recordar, si lo hubiese jamás olvidado, el robo por parte de Mercurio del ganado de Apolo, con quien, como ya indiqué, Góngora se identifica en el soneto, amén de hacerlo con Júpiter. En 2B entra además en juego la ecuación implícita: Mercurio, ladrón del *ganado* (*pecus*, riqueza) de Apolo = Villamediana. Que Góngora se compare a sí mismo con Júpiter, poniéndose en el lugar del rey de los dioses mitológicos y se tenga a sí mismo por monarca español de la nueva poesía, no proviene de una feroz megalomanía. Es, por el contrario, su respuesta jocoseria a los insistentes cumplidos que le dirigía Villamediana, quien lo llamaba por el nombre del padre de los dioses del Olimpo en el poema latino que le dedicó, y lo instaba a lanzar sus rayos, con furia jupiterina, contra los enemigos de la poesía culta.

Lo vemos en «*Flagrat aduc...*», donde el Conde se dirige a Góngora repetidamente, invocándolo con su nombre, *Ludovice* (23 y 34), su apellido, Góngora (60), y con el pronombre *tú*, en sus distintas desinencias: *tibi* (24 y 46), *te* (38 y 69), *tu* (60 y 61), y con el adjetivo *tuya*: *tua* (67)²¹, y lo alaba en otros tantos versos, exhortándolo en casi todas estas ocasiones a tomar las armas (literarias) en defensa de la nueva poesía. Villamediana parangona a Góngora, como he anticipado, con el padre de los dioses del Olimpo, utilizando una primera vez el apelativo para dirigirse a don Luis: *novus... Jupiter* (9), e invitándolo a defender la nueva poesía contra sus enemigos que identifica, extrañamente, con la prole de Climene:

*Ni novus altithrono conscenso Iupiter axe,
Infumat et tonitru iaculans immane corusco
Fulmen in Eridani Clymeneiam flumina prolem
Deprimat...*

[Hasta tanto un nuevo Júpiter sentado en el alto trono celeste
lanzando con vibrante trueno el espantoso rayo
consume y hunda en las aguas del Eridano la prole de Climene],

y una segunda vez en otro pasaje de similar truculencia, instándolo a que como Júpiter, y también como Aristarco –de Samos, quizá, más bien que de Samotracia– acabe con, curiosamente, el mismo Faetón:

*Ergo Jovis magni subeas nunc munus oportet
Instar Aristharchi aut obelis armeris acutis
Vulnifica ut rigidi transfigas cuspide teli
Soligenam juvenem...* (28-31)

²¹ El epígrafe es explícito: *VIRO NOBILI POETA PERILLUSTRI D LUDOVICO GONGORA CORDUBENSI S(alutem) P(lurimam) D(ico)*, al igual que el saludo final: *Tui per quam studiosus, Comes Villa Mediana* («Al noble varón y muy ilustre poeta cordobés don Luis de Góngora, con los mejores augurios») y «Tu gran admirador, Conde de Villamediana».

[Así pues tú debes ahora asumir la tarea del gran Jove
o como Aristarco pertrecharte de agudos óbelos
para atravesar con mortífera punta de rígido dardo
al joven hijo del Sol]²²

Comprendemos entonces que cuando, en el último verso de «En vez de las Helíades ahora», Góngora llama al Conde «*Oh Mercurio del Júpiter de España*», no piensa solamente en la función que le cupo de correo mayor del Rey, sino también en las de quien difundió y defendió la nueva poesía culta, de la cual Góngora, padre indiscutido, fue su Júpiter, en opinión del mismo Villamediana²³. Júpiter, por ende, en este último verso del soneto, es también para Góngora, tenido por tantos cuando aún en vida por «príncipe de los poetas de España», él mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1967). *Góngora y el «Polifemo»*, Biblioteca Románica Hispánica VI, 3 vols. Madrid: Gredos.
- AMANN, Elizabeth (2012). «The Myth of the Heliades in Góngora: Poplars, Poetics and the Petrarchan Tradition». *Bulletin of Hispanic Studies*, 89, pp. 831-847.
- ARTIGAS, Miguel (1925). *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.
- BLANCO, Mercedes (2010). «La estela del *Polifemo* en el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)». *Lectura y Signo*, 5, pp. 31-68.
- BRAVO VEGA, Julio (1989a). *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669). Fortuna Crítica*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- (1989b). *Esteban Manuel de Villegas. La obra literaria: Manuscritos e impresos*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- (1989c). *Esteban Manuel de Villegas. Estudio Biográfico*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- BROCKHAUS, Ernst (1935). *Góngora's Sonettendichtung*. Bochum: Heinrich Pöppinghaus.
- COSSÍO, José María de (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián (1977). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Ediciones Turner (facsimil del texto de la ed. *princeps* de 1611).
- DAZA ZAMOANO, Juan Manuel (2013). «La décima de Góngora al *Faetón* de Villamediana (con nuevas visiones sobre la controversia cultista)», en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 227-242.

²² Agradezco a Teresa Jiménez Calvente su generosa ayuda para mi cabal comprensión de los versos latinos de Villamediana.

²³ Téngase en cuenta que Mercurio era, al igual que el griego Hermes, con quien solía confundírsele, «the patron god of circulation, the movement of goods, people, and words and their roles» (Hornblower y Spawforth 1996: 982).

- GALLEGO MOREL, Antonio (1961). *El mito de Faetón en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1627). *Obras en verso del Homero español*, que recogió Juan López de Vicuña. Madrid: Viuda de Luis Sánchez.
- (1633). *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas*, recogidos por don Gonzalo de Hozes y Córdoua... Madrid: Imprenta del Reino.
- (1981). *Sonetos*, Biruté Ciplijauskaitė (ed.). Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- (1986). *Antología poética*, Antonio Carreira (ed.). Madrid: Castalia, Castalia Didáctica.
- (1989). *Sonetos completos*, Biruté Ciplijauskaitė (ed.). Madrid: Castalia, Clásicos Castalia.
- (2008). *Obras Completas, Poemas de autoría segura; Poemas de autenticidad probable*, Antonio Carreira (ed.), 2 vols. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2009). *Comprendre Góngora, Anejos de Criticón 18, Anthologie bilingue traduite et présentée par Robert Jammes*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- HAUVETTE, Henri (1903). *Luigi Alamanni (1495-1556), Sa vie et son œuvre*, Paris, Hachette.
- HORNBLOWER, Simon, y Antony Spawforth, eds. (1996). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- JAMMES, Robert (1967). *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*. Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2003). «“Malhaya el que en señores idolatra”. Las formas de la poesía y el poder», en Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.), *Leer y entender la poesía. Poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 49-72.
- MAGAÑA ORÚE, Emilio (2002). *La poesía pastoril de Esteban Manuel de Villegas*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- MARRAS, Gianna Carla (1984). *Il sonetto funebre in Góngora*. Nuoro: Solinas.
- OVIDIO (1929). *Metamorphoses*, ed. del texto latino y traducción al inglés de F. J. Miller. Londres: The Loeb Classical Library, William Heinemann.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2009). «Góngora y el Conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo». *Criticón*, 106, pp. 99-146.
- ROSALES, Luis (1969). *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- RYAN, Hewson A. (1953). «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 33, pp. 427-467.
- SALCEDO CORONEL, José García de (1644-1645). *Obras de don Luis de Góngora comentadas*, 2 vols. en 3 tomos. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- VILANOVA, Antonio (1957). *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, dos tomos. Madrid: *Revista de Filología Española*, Anejo LXVI.
- VILLAMEDIANA, Conde de (Juan de Tasis y Peralta) (1969). *Obras*, Juan Manuel Rozas (ed.). Madrid: Castalia.

- VILLAMEDIANA, Conde de (1990). *Poesía impresa completa*, José Francisco Ruiz Casanova (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1999). *Las fábulas mitológicas*, Lidia Gutiérrez Arranz (ed.). Kassel - Madrid: Reichenberger.
- (1992). *Poesía*, María Teresa Ruestes (ed.). Barcelona: Planeta.
- VILLEGAS, Esteban Manuel de (1617 o 1620). *Las eróticas*. Nájera: Juan de Mongastón.
- (1774). *Las eróticas y traducción de Boecio*, 2 vols. Madrid: Antonio de Sancha.
- (1913). *Eróticas o amatorias*, Narciso Alonso Cortés (ed.). Madrid: Clásicos Castellanos.
- WAISSBEIN, Daniel (2010). «*Ut sculptura poesis* en Góngora». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIII, pp. 105-142.
- (2013). «“No son todos ruseñores” (1609-1614?). Music and Meaning», en Oliver Noble Wood y Nigel Griffin (eds.), *A Poet for All Seasons, Eight Commentaries on Góngora*. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, Spanish Series 156, pp. 153-209.
- (2014). «El “vario sexo” de *Polifemo*», en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 177-214.
- (2016). «Góngora y su dama. De nuevo sobre “De pura honestidad templo sagrado”», *Hipogrifo*, 4.2.2016, pp. 375-389.

Recibido: 2/7/2016

Aceptado: 3/9/2016



GÓNGORA, PRÍNCIPE DE LOS POETAS DE ESPAÑA,
Y SU APARENTE ALABANZA DEL *FAETÓN* DE VILLAMEDIANA

RESUMEN: Tanto la décima «Cristales el Po desata» como el soneto «En vez de las Helíades ahora» presentarían, según la crítica, un encomio entusiasta de Góngora al *Faetón* del Conde de Villamediana. El elogio, sin embargo, es mínimo en la primera e inexistente en el segundo; y el interés de ambas composiciones reside en cambio en la postura auto-referencial adoptada por Góngora. En la décima utiliza el poema del Conde para destacar la inferioridad de la escuela poética italiana, paragonada a la «nueva poesía» española; y en el soneto –inspirado por un poema latino del mismo Villamediana y tal vez por versos de Esteban Manuel de Villegas– se sirve de figuras mitológicas, con algunas de las cuales se identifica, para lamentar el desastrado fin de su temerario amigo y discípulo, a quien ve como un nuevo Faetón, y para aludir a su propio carácter de padre y maestro del «nuevo estilo».

PALABRAS CLAVE: Góngora, Villamediana, Villegas, rivalidad literaria, intertextualidad, «*Flagrat aduc...*», nueva poesía, Júpiter español.

GÓNGORA, PRINCE OF THE POETS OF SPAIN,
AND HIS SUPPOSED ENCOMIUM OF VILLAMEDIANA'S PHAETON

ABSTRACT: Both Góngora's *décima* «Cristales el Po desata» and the sonnet «En vez de las Helíades ahora» are usually seen as heaping praise on Villamediana's Phaeton. Praise is minimal, however, in the first composition, and is not present in the second. The interest of both poems resides instead in the self-referential approach taken by Góngora. In the *décima* he uses the Count's poem so as to stress the inferiority of Italian poetry vis-à-vis the Spanish *nueva poesía*, and in the sonnet –inspired by a Latin poem of Villamediana and perhaps by lines written by Esteban Manuel de Villegas–, he laments, by means of mythological figures with some of which he identifies, the unhappy end of his reckless friend and disciple, whom he sees as a new Phaeton; and alludes to his own role as father and master of the “new style”.

KEYWORDS: Góngora, Villamediana, Villegas, literary rivalry, intertextuality, «*Flagrat aduc...*», New Poetry, Spanish Jupiter.

MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616)

PIERRE DARNIS (Université Bordeaux Montaigne)

*Don Quijote: ¿andante caballero o maleante andariego?**Para una lectura «superficial» (y esencial) de El ingenioso hidalgo**don Quijote de la Mancha (1605) 11*

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA (Universidad de Huelva)

La poética pastoril de Don Quijote (y de Cervantes): una latencia interrumpida 57

SILVIA ESTEBAN NARANJO (Universidad Autónoma de Madrid)

Las entradas y salidas de los personajes en la Numancia de Cervantes..... 73

FERNANDO ROMO FEITO (Universidade de Vigo)

Un epigrama latino para Cervantes (Viaje del Parnaso)..... 87

JOSÉ SOLÍS DE LOS SANTOS (Universidad de Sevilla)

Cervantes y el entorno humanista de los Ramírez de Prado 97

FRANCISCO CUEVAS CERVERA (Universidad de Chile)

*Lecturas decimonónicas de la segunda parte del Quijote: una aparente**paradoja del cervantismo romántico 121*

ALEXIA DOTRAS BRAVO (Instituto Politécnico de Bragança)

La recepción de Miguel de Cervantes en el Portugal contemporáneo..... 135

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO (Universidad de Oviedo)

Dos centenarios quijotescos en el teatro: 2005 y 2015 149

JAMES IFFLAND (Boston University)

A otro perro con ese hueso: reflexiones sobre el cervantismo osteológico..... 159

OTROS TEMAS

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universitat Autònoma de Barcelona)

*Una fuente olvidada del Guzmán de Alfarache: la novella de «Dui giovani**sanesi» de Parabosco (y unas notas sobre Masuccio, Sansovino y Tamariz) 175*

JAIME JOSÉ MARTÍNEZ MARTÍN (UNED)

*El prólogo «Al lector» de Mira de Amescua y la teoría de la égloga**en Siglo de Oro en las selvas de Erifile de Bernardo de Balbuena 191*

MANUEL ASENSI PÉREZ (Universitat de València-Estudi General)

Modelos de mundo y violencia en los Comentarios reales del Inca Garcilaso..... 205

DANIEL WAISSBEIN

Góngora, príncipe de los poetas, y su aparente alabanza del Faetón de Villamediana..... 219

JOSÉ LUIS LOSADA PALENZUELA (Universidad de Wrocław)

El toro y el héroe: variación del motivo en la narrativa de Juan Enríquez de Zúñiga 239

ALBA GÓMEZ MORAL (UNED)

«*La historia de los dos enamorados de la peña de Antequera*»
en el Para algunos de Matías de los Reyes: fuentes y reelaboraciones 251

TEXTOS INÉDITOS

ESTHER FERNÁNDEZ LÓPEZ (Universitat de València)

La Dánae burlesca de Pedro Silvestre. Edición anotada..... 271

NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES 293

MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616)

PIERRE DARNIS (Université Bordeaux Montaigne, AMERIBER)

*Don Quixote: Knight-errant or Errant Malefactor? For a Superficial
(and Essential) Reading of The ingenious Gentleman Don Quixote
de la Mancha (1605)* 11

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA (Universidad de Huelva)

The pastoral poetry of Don Quixote (and Cervantes): an interrupted latency 57

SILVIA ESTEBAN NARANJO (Universidad Autónoma de Madrid)

The go in and the go out in the roles of Cervantes' Numancia 73

FERNANDO ROMO FEITO (Universidade de Vigo)

A Latin epigram for the Viaje del Parnaso by Cervantes 87

JOSÉ SOLÍS DE LOS SANTOS (Universidad de Sevilla)

Cervantes and the humanist circle of the Ramírez de Prado 97

FRANCISCO CUEVAS CERVERA (Universidad de Chile)

*Nineteenth-century readings of the second part of Quixote:
Apparent paradox in the Romantic Cervantism* 121

ALEXIA DOTRAS BRAVO (Instituto Politécnico de Bragança)

Reception of Miguel de Cervantes in contemporary Portugal 135

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO (Universidad de Oviedo)

Two quixotic centenaries in theatre: 2005 and 2015 149

JAMES IFFLAND (Boston University)

Throw those bones to another dog: reflexions on Osteological Cervantism 159

OTHER THEMES

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universitat Autònoma de Barcelona)

*A forgotten source of Guzmán de Alfarache: the novella about «Dui giovani sanesi»
by Parabosco (and some notes regarding Masuccio, Sansovino and Tamariz)* 175

JAIME JOSÉ MARTÍNEZ MARTÍN (UNED)

*The prologue «Al lector» of Mira de Amescua and the Eclogue Theory
in Siglo de Oro en las selvas de Erifile of Bernando de Balbuena* 191

MANUEL ASENSI PÉREZ (Universitat de València-Estudi General)

World models and violence in the Comentarios reales of the Inca Garcilaso 205

DANIEL WAISSBEIN

*Góngora, prince of the poets of Spain, and his and his supposed
encomium of Villamediana's Phaeton* 219

JOSÉ LUIS LOSADA PALENZUELA (Universidad de Wrocław)

*The Bull and the Hero: variation of the motif in the prose fiction
of Juan Enriquez de Zúñiga* 239

ALBA GÓMEZ MORAL (UNED)

*«La historia de los dos enamorados de la peña de Antequera»
in Matías de los Reyes' Para algunos: sources and rewrites* 251

UNPUBLISHED TEXTS

ESTHER FERNÁNDEZ LÓPEZ (UNIVERSIDAD DE VALENCIA)

The burlesque Danae by Pedro Silvestre. An annotated edition 271

CRITERIA FOR SENDING AND ACCEPTING MANUSCRIPTS 293



Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0212-0429

Dirección:

Teodosio Fernández

Secretaría y edición:

José Ramón Trujillo

Comité científico internacional:

Carlos Alvar (Univ. de Ginebra)

Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)

Javier Blasco (Univ. de Valladolid)

Alberto Blecaua (UAB)

Jean Canavaggio (Univ. de París X)

Laura Dolfi (Univ. de Turín)

Aurora Egido (Univ. de Zaragoza)

Víctor García de la Concha (RAE)

Luciano García Lorenzo (CSIC)

Joaquín González Cuenca (Univ. de Castilla-La Mancha)

Agustín de La Granja (Univ. de Granada)

Begoña López Bueno (Univ. de Sevilla)

Michel Moner (Univ. de Toulouse III)

Joan Oleza (Univ. de Valencia)

Alfonso Rey (Univ. de Santiago)

Lina Rodríguez Cacho (Univ. de Salamanca)

Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zaragoza)

Aldo Ruffinatto (Univ. de Turín)

Lía Schwartz (City University of New York)

Redacción y admisión de originales:

Teodosio Fernández

Edad de Oro

Departamento de Filología Española

Universidad Autónoma de Madrid

28049 Madrid (España)

Tfno.: +0034 91 497 4090

correo: teodosio.fernandez@uam.es

Distribución, suscripción y venta:

Servicio de Publicaciones de la UAM

Universidad Autónoma de Madrid

28049 Madrid (España)

Intercambio de publicaciones:

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y

Letras (UAM)

Universidad Autónoma de Madrid

28049 Madrid (España)

Han colaborado en este volumen:

Departamento de Filología Española (UAM)

Facultad de Filosofía y Letras (UAM)

Edad de Oro se recoge, entre otras, en las siguientes bases de datos: SCOPUS, MLA Database, HLAS, Latindex, PIO-Periodical Content Index, ISOC, Dialnet, MIAR, ERIH, DICE, Sumaris CBUC, Ulrich's. Se encuentra evaluada en CIRC: A; MIAR difusión ICDS live 2016: 10.0; INRECH; SCImago Journal & Country Rank: H Index 3, SJR 0,1, Q4; RESH índice de impacto: 0.041; ERIH: A INT1; Carhus Plus+ 2014: C.

EDAD DE ORO

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

XXXV



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2016