

12  
2ejº



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

Facultad de Filosofia y Letras

LAS REFERENCIAS A LA NATURALEZA  
EN EL ROMANCERO DE GONGORA



T E S I \* S

PARA OPTAR AL GRADO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPANICAS  
P R E S E N T A I  
LUZ MARINA LOPEZ MONTES

México, D. F.

1993

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## LAS REFERENCIAS A LA NATURALEZA EN LOS ROMANCES DE GONGORA

### ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. EL BARROCO Y EL ROMANCERO NUEVO	
A. La poesía en el Barroco	4
B. El Romancero nuevo	
1. Paso del Romancero viejo al nuevo	7
2. Corpus del Romancero nuevo	10
3. Características	
a. Características formales barrocas	11
b. El romancillo	13
c. Vocabulario	14
d. La cuarteta	21
e. El estribillo	22
4. Novedades temáticas del Romancero	24
5. Funciones del Romancero nuevo	
a. Autobiografía y polémicas literarias	26
b. Canción cortesana y popular	30
c. Presencia de los romances nuevos en el teatro	32
II. EL ROMANCERO DE GÓNGORA	36
A. Los romances en la obra poética de Góngora	41
B. Importancia de los romances gongorinos dentro del Romancero nuevo.	44
C. Características de los romances de Góngora	
1. Recursos estilísticos	46
2. Tipos de romances.	50
a. Pastoriles	52
b. Líricos	61
c. Rústicos	65
d. Cautivos	69
e. Moriscos	73
f. Caballerescos	78
g. Clásicos	79
h. Religiosos	80
III. LAS REFERENCIAS A LA NATURALEZA EN LOS ROMANCES GONGORINOS	
A. La Naturaleza en el romancero de Góngora	81

<b>B.</b>	<b>Tipos de referencias a la Naturaleza</b>	<b>91</b>
1.	Referencias directas	
a.	Simples	
1)	Localizaciones o ubicaciones	96
2)	Personificaciones	99
b.	Complejas	102
1)	Ubicaciones	
a)	Temporales o Cronografías	103
b)	Espaciales	
i)	Topofesías	104
ii)	Topografías	105
2)	Personificaciones	108
3)	Comparaciones	118
2.	Referencias indirectas	
a.	Simples	
1)	Representaciones	124
2)	Simbolizaciones	127
b.	Complejas	
1)	Representaciones	129
2)	Simbolizaciones	133
3)	Comparaciones	
a)	Comparaciones corporales	135
b)	Comparaciones de actos	144

**IV. FUNCIONES DE LAS REFERENCIAS A LA NATURALEZA EN LOS ROMANCES GONGORINOS**

<b>A.</b>	<b>Referencias directas</b>	<b>150</b>
1.	Función narrativa	
a.	Sujeto o protagonista	152
b.	Destinador	153
c.	Auxiliante	
1)	Adyuvante	154
2)	Oponente	157
2.	Función enunciativa	
a.	Por medio de personificación	159
b.	Por medio de descripción	162
3.	Función burlesca	167
<b>B.</b>	<b>Referencias indirectas</b>	
1.	Función descriptiva	170
2.	Función burlesca	177

<b>CONCLUSIONES</b>	<b>182</b>
---------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>186</b>
---------------------	------------

## INTRODUCCIÓN

La presencia de la Naturaleza en las obras barrocas es ampliamente conocida y en las obras de Góngora son varios los trabajos realizados sobre este tema, especialmente en sus poemas mayores; en relación a los romances los más analizados han sido la Fábula de Píramo y Tisbe y el romance de Angélica y Medoro.

En este trabajo se estudió y analizó el Romancero de Góngora formal y temáticamente; en cuanto a la primera cuestión se observaron y anotaron cuáles rasgos venían del Romancero viejo, cuáles del nuevo y cómo se conjugan estos con lo propio del poeta. Con respecto a los temas se trazaron los perfiles de los diferentes tipos de romances y cómo Góngora jugó con ellos recreándolos o burlándose de algunos aspectos. Además, se señala la importancia del Romancero nuevo y su función social, cómo dentro de él se enlazan los grandes poetas de los Siglos de Oro desde Cervantes a Vargas Manrique, qué nos relatan y qué relación tiene este Romancero y el de Góngora con el resto de la poesía barroca y el teatro.

Sobre todo se expone y demuestra qué lugar ocupa la Naturaleza en el Romancero de Góngora. Fueron aprovechadas las investigaciones anteriores para señalar la presencia de la Naturaleza en la totalidad del Romancero gongorino, considerando que un estudio global de los mismos puede aportar nociones nuevas. Y quizá resolver inquietudes de otros lectores de Góngora parecidas a las mías que se solucionaron aquí, aligerando o mostrando en forma más accesible otras facetas de su obra, vista tantas veces como un conjunto de textos oscuros y difíciles.

Para conseguir el objetivo de este trabajo se rastreó la Naturaleza en varias direcciones y a lo largo del Romancero de Góngora sin distinción de "etapas" en la vida del poeta, tipos, estilos o dimensiones de romances, partes de los mismos o intencionalidad; con lo cual se obtuvo un conjunto, lo más extenso posible, de referencias a la Naturaleza que se agruparon y ordenaron de acuerdo a su propia especificidad. Asimismo después, se analizaron las diferentes funciones que pueden tener estas referencias a la Naturaleza en el Romancero de Góngora. Se utilizó la edición Romances hecha por Antonio Carreño la cual posee un espléndido estudio crítico y donde los romances fueron ordenados cronológicamente con esmero.

Mi deseo, antes de empezar este trabajo, era comprender y conocer la poesía de Góngora, no era consciente de la envergadura de la empresa.

Estoy muy agradecida, y creo que es más admiración que agradecimiento o ambas cosas, a todos los estudiosos tanto de Góngora como del Romancero. Los arduos trabajos que se han hecho tanto sobre uno como sobre otro, no hay a cual ir en dificultad, han dado las herramientas para esta tesis, haciéndola posible. Me siento muy orgullosa, confiada y segura de que personas tan importantes hayan servido de base a este trabajo, estoy hablando de individuos de la talla de: Marcelino Menéndez y Pelayo, Ramón Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Antonio Rodríguez-Moñino, José F. Montesinos, Alfonso Reyes, Antonio Carreño. Me he divertido mucho con sus polémicas y riñas, las cuales se extienden desde la época misma de Góngora con figuras como: Lope de Vega, Quevedo, Jáuregui,

entre otros, hasta nuestros días. Espero que por lo menos este trabajo comunique ese gozo.

Este estudio fue realizado bajo la valiosa supervisión de Aurelio González, sin su ayuda no sería lo que es. Deseo encontrar generosas palabras para agradecer su entrega y el apoyo de todas las personas que me ayudaron.

## I. EL BARROCO Y EL ROMANCERO NUEVO

### A. La poesía en el Barroco.

Durante el Barroco, los recursos literarios renacentistas se explotan y desarrollan al máximo, este afán revitaliza la poesía en general y, en particular, a las formas métricas y temas tradicionales, que habían sido parcialmente abandonados durante el siglo XVI. Así, los temas y métricas tradicionales son manejados junto con los metros italianos y los temas clásicos que introdujo el Renacimiento.

Durante el Renacimiento y el Barroco, probablemente la poesía fue la forma de expresión literaria más difundida; lo mismo se escuchaba en teatros, que se leía en pliegos que se vendían en cualquier parte y que constituyen lo que se conoce como literatura de cordel. La gama de versos era amplísima, entre los de origen italiano destaca el endecasílabo con el cual se realizó la revolución métrica del siglo XVI al favorecer la construcción de nuevas formas en español; la lira, con su combinación de versos heptasílabos y endecasílabos; la estancia, estrofa de seis versos de octosílabos y endecasílabos, se usó en las églogas, odas y elegías; las epístolas se escribían en tercetos endecasílabos. Con octavas reales (ocho endecasílabos) se construían las églogas y las epopeyas de esta época como La Araucana de Alonso de Ercilla. El soneto (catorce endecasílabos) fue una de las formas italianas preferidas, pues se presta tanto para temas líricos como filosóficos.

Aunque en los primeros años del Renacimiento los poetas anteponian el uso de formas de procedencia italiana, también otros metros fueron manejados. En décimas octosilábicas se escribieron glosas,



donde se comentaban y explicaban textos desde el siglo XVI. Además, en octosílabos se encuentra gran parte de la poesía tradicional española, con formas como las redondillas, la copla popular, los villancicos y los romances, que los poetas barrocos renovarían.

En verso se escribió todo el género dramático hasta después del Barroco. En cada escena podían emplearse diferentes metros y estrofas para diversas situaciones o personajes, pues cada composición tiene funciones distintas y su uso produce variaciones que enriquecen la pieza. Uno de los más grandes poetas del Barroco, Lope de Vega, en el Arte nuevo de hacer comedias propone:

305   Acomode los versos con prudencia  
       a los sugetos de que va tratando.  
       Las décimas son buenas para quejas;  
       el soneto está bien en los que aguardan;  
       las relaciones las piden los romances,  
       aunque en octavas lucen por extremo.  
       Son los tercetos para cosas graves,  
       y para las de amor las redondillas.<sup>1</sup>

En la temática de la poesía barroca se refleja el desencanto social vivido en España a fines del siglo XVI. Este país pasó de la imagen del imperio más poderoso del mundo, "en cuyas tierras jamás se ponía el sol", a principios del XVI; a la realidad completamente pesimista que significaron cuatro pestes, hambre y tres bancarrotas del tesoro real en 1557, 1575 y 1597. Dentro de la literatura, esto se manifiesta en un profundo pesimismo que cuestiona los auténticos valores de la existencia, del mundo, de los placeres, del dolor, del amor expresándose tanto en la poesía seria como en la satírica y burlesca. Así se retoman algunos temas

---

<sup>1</sup> Lope de Vega. Colección escogida de obras no dramáticas. Madrid, M. Rivadeneyra, 1856. (BAE, 38). p. 232.

medievales, como la entrega del corazón de Durandarte a Belerma, el rescate de Melisenda por Gaiferos que recuerdan hazañas de personajes medievales como Roldán y doña Alda, entre otros. Los temas del Renacimiento se conservan, entre ellos los que evocan la mitología clásica y el mundo bucólico, pero también se mantiene el interés por temas filosóficos, bíblicos y religiosos.

Por otra parte, los poetas se reunían en tertulias donde aprendían unos de otros, formando grupos con tendencias poéticas particulares; estas academias las hubo en casi todas las ciudades importantes. En torno a la Universidad de Salamanca, donde estudiaron varios de los poetas de los Siglos de Oro como Francisco de Medrano y el mismo Góngora, se crearon círculos poéticos. La vida literaria de Sevilla se mantuvo hasta los primeros años del siglo XVII con figuras como Juan de Arguijo y Juan de Jáuregui. Pero la actividad cultural madrileña sobrésale de entre los otros núcleos durante el XVII, ahí coexistieron los más diversos estilos, en ella residieron poetas como Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo. Estos fueron los momentos de mayor brillantez en la historia de nuestra lengua.

Los círculos se criticaban entre sí y había fuertes rivalidades lo que terminó en una enconada guerra literaria. Competían buscando la musicalidad de los textos, la belleza y sensualidad de las imágenes, admiraban el amor y la cercanía a la Naturaleza, practicaban la agudeza en la expresión de las ideas y el manejo de los símbolos; algunos defendían acérrimamente los ideales imperiales mientras que otros se burlaban de lo heroico y presuntuoso, pero todos cultivaron y estudiaron la sabiduría clásica lo cual se

reflejó en una sintaxis semejante a la latina y un vocabulario lleno de arcaísmos classicistas y neologismos. Todo este mundo dio por resultado la poesía barroca, cumbre de la literatura española.

#### B. Romancero nuevo.

##### 1. Paso del Romancero viejo al nuevo.

Para Antonio Carreño<sup>2</sup> el romance nuevo es producto de la generación de 1580 y entiende por generación a aquel grupo de individuos que habiendo vivido experiencias comunes, además hayan tenido contacto entre ellos; Menéndez Pidal<sup>3</sup> destaca este grupo de romancistas, que, ordenados por edades, lo integran: Miguel de Cervantes, Juan de Salinas, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Luis de Góngora, Lope de Vega, Pedro Liñán de Riaza, Juan Bautista Vivar y Luis de Vargas Manrique.

Uno de los principales éxitos de la imprenta española desde 1500 fue la publicación de romances en pliegos sueltos (cuadernos de ocho o dieciséis páginas sin coser, a lo mucho un cordel sostenía las hojas por el doblez) los cuales se vendían en ferias, mercados, calles y plazas por el equivalente a sesenta castañas<sup>4</sup>, siendo muy populares.

La primera publicación romancística que se conoce es el Cancionero de romances (Amberes, sin año) se trata de una recopilación de versiones de pliegos sueltos, manuscritos y otras tomadas

---

2 Cf. Antonio Carreño. El Romancero lírico de Lope de Vega. Gredos, Madrid, 1979. pp. 25-32.

3 Ramón Menéndez Pidal. Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia. Espasa-Calpe, Madrid, 1968. T. II, p. 119.

4 R. Menéndez Pidal, op. cit., p. 69.

de la tradición oral hecha por Martín Nucio; Menéndez Pidal lo sitúa entre 1547 y 1549; fue tal el éxito del libro que en 1550 se reeditó o refundió tres veces: una por Guillermo Miles en Medina del Campo, otra por el mismo Martín Nucio y otra por Esteban de Nájera en Zaragoza, esta última se tituló Silva de varios romances. En ese mismo año, Esteban de Nájera imprime una Segunda parte de la Silva también en Zaragoza y ahí mismo, pero al año siguiente, sale la Tercera parte de la Silva (1551). Por otro lado, en 1561 el editor Jaime Cortey, seleccionó composiciones (romances en su mayoría) de los tres tomos de la Silva de Zaragoza para imprimir otra Silva en Barcelona, en esa misma ciudad se siguieron publicando varias colecciones de romances hasta 1696. Para Antonio Rodríguez Moñino<sup>5</sup> estos libros tuvieron un papel esencial dentro de la transmisión romanceril por su larga vida, pues se editaron sin interrupción de 1561 a 1696.

A mediados del XVI y aprovechando el éxito del Romancero viejo se escriben nuevos romances tratando de imitar los romances viejos, los temas fueron sacados de las crónicas con el fin de divulgar hechos históricos, incluso los autores de estos romances tenían la idea de que, además de instruir<sup>6</sup>, se cantaran; pero nunca lo consiguieron, ni siquiera fueron populares. A estos romances se les llama romances cronísticos y los escribieron entre otros Lorenzo de Sepúlveda con sus Romances nuevamente sacados de historias

---

<sup>5</sup> Antonio Rodríguez Moñino. La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del Romancero español en el siglo XVI. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1969. (Acta Salmanticensia, 56). p. 197.

<sup>6</sup> Cf. R. Menéndez Pidal, op. cit., pp. 109-112

antiguas de la Crónica de España (Amberes, 1551) y otra edición donde Van añadidos muchos nunca vistos, compuestos por un caballero Cesario, cuyo nombre se guarda para mayores cosas (Amberes, 1566), Alonso de Fuentes con Libro de cuarenta cantos (Sevilla, 1550).

El éxito de los romances nuevos posteriores se debió, en gran parte, a que devolvieron la ligereza y brillantez al Romancero, que los artificiosos romances cronísticos, llenos de erudición y rigidez, perdieron.

Además de las ediciones mencionadas, también se hicieron otras muchas que incluían romances viejos y nuevos. Buenos ejemplos de estas impresiones son el Romancero historiado (1579) de Lucas Rodríguez y la Silva de varios romances de historias nuevas (Granada, 1588) recopilada por Juan de Mendaño; la Historia del muy noble y valeroso cavallero el Cid Ruy Diez de Bivar, en romances en lengua antigua, recopilados por Juan de Escobar (Lisboa, 1611) donde se reúnen romances viejos con los de Sepúlveda, de Lucas Rodríguez y del Romancero general. Este Romancero tiene la particularidad de referirse a un sólo ciclo épico y fue tan famoso que se reeditó veintiséis veces hasta 1757.

Los romances forman parte de la vida cotidiana del pueblo español. Fueron "el pan de cada día" por lo menos desde tiempos de los Reyes Católicos<sup>7</sup>, se utilizaban para dormir a los niños y en las escuelas para la práctica de la lectura<sup>8</sup> en pliegos sueltos, o

---

7 Se publicaron en pliegos sueltos los romances que narran el triunfo de Carlos V cuando obligó a Solimán a levantar el cerco de Viena en 1533. Antonio Prieto. La poesía española del siglo XVI. Cátedra, Madrid, 1984. T. I., p. 161.

8 R. Menéndez Pidal, op. cit., p. 185.

sea que las personas los leían y escuchaban desde niños a diario, "de los antiguos romances/ con que nos criamos todos"<sup>9</sup> dice Lope de Vega por boca de Don Rodrigo en la primera escena del segundo acto de *Santiago el verde*.

## 2. Corpus del Romancero nuevo.

Los romances nuevos primero circulan en manuscritos y oralmente, luego se imprimen en pliegos sueltos, y más tarde en tomos de bolsillo llamados Flores y romanceros. Los romances después de salir de la pluma del autor eran compartidos con los amigos y llegaban después a manos de los músicos quienes los cantaban<sup>10</sup>. Las primeras series de romances en cuadernillos salen en Valencia en 1589 bajo el título de Cuaderno de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado. Entre las antologías de bolsillo, están las que se imprimen en Huesca a partir de 1589. El primero de estos tomos de bolsillo es Flor de varios romances nuevos y canciones ahora nuevamente recopiladas de diversos autores (Huesca 1589) por Pedro Moncayo, a continuación de éste se publican sucesivamente trece partes más, en diferentes ciudades hasta 1597.

Tal fue el éxito de los romances nuevos que las nueve partes de las Flores y otros romances de pliegos sueltos son compilados y editados en el Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impresos en las nueve partes de Romanceros (Madrid, 1600), conocido como Romancero general, reimpresso en 1602.

---

<sup>9</sup> Lope de Vega. Obras selectas. Aguilar, México, 1991. p. 1223.

<sup>10</sup> R. Menéndez Pidal. op. cit., p. 159.

Posteriormente, las Flores y este Romancero aumentaron a trece partes publicándose otro Romancero general (Madrid, 1604), el cual se reimprimió en 1614. Una Segunda parte del romancero general y flor de diversa poesía (1605) recopilada por Miguel de Madrival salió en Valladolid con nuevos romances.

La fuerza de los romances nuevos se extendió durante los primeros cincuenta años del XVII, en esos años se imprimieron numerosas colecciones como: el Jardín de amadores (1611) de Francisco Sabad; el Laberinto amoroso de Juan de Chen (Barcelona, 1618); Primavera y flor de los mejores romances (Madrid, 1621) de Pedro Arias Pérez, éste fue uno de los más divulgados y se editó varias veces hasta 1659, y tuvo además una Segunda parte (Zaragoza, 1629); Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances graves burlescos y satíricos que hasta hoy se han cantado en la corte (1637) de Jorge Pinto.

La mayoría de estos volúmenes incluyen romances de Góngora, Lope de Vega, Liñán de Riaza, Vargas Manrique, entre otros; pero siguiendo la costumbre de los romances viejos los textos aparecen como anónimos, aunque se supiera quien los había escrito. La fama de muchos de los romances ahí contenidos dependía de que eran cantados, y a veces alterados, por músicos.

### 3. Características.

#### a. Características formales barrocas del Romancero.

Como es sabido, los romances derivan de los cantares de gesta tanto en la forma como en los temas. Su métrica, en términos

generales la más antigua y abundante, es de dieciséis sílabas, dos hemistiquios de octosílabos separados por una cesura (8+8).

Los grandes poetas y los músicos, desde la segunda mitad del siglo XVI, regulan el octosílabo y la rima asonante del romance; fijando así la forma de los romances nuevos que son ya poesía culta. También en esa época, se establece la cuarteta octosilábica que algunas veces lleva estribillo, como la forma del romance al cambiar la moda musical con nuevas melodías.

Las composiciones musicales fueron el principal medio difusor del Romancero nuevo. Sin embargo y a diferencia de los romances viejos, el Romancero nuevo es poesía que tiende a ser leída, los romances nuevos se imprimen con la intención de preservarlos del desgaste que significaba su difusión oral<sup>11</sup>, como lo demuestran las palabras de Pedro de Flores, editor de la Quinta y Sexta parte de la Flor (1592) quien explica que imprime los romances para que se distribuyan de la mejor forma posible, porque circulaban "escritos de tan varias maneras"<sup>12</sup> y muy maltratados. Lope de Vega, Gabriel Lasso de la Vega entre los grandes autores de romances no estaban muy contentos con el deterioro que hacían los músicos sobre los poemas. Para 1604, Lope de Vega exhibe al romance como algo "escrito", considerando la música como un "adorno", un ornamento o accesorio, en una palabra algo secundario<sup>13</sup>; los músicos malogran las composiciones por la falta de cuidado que ponen en la letra de

---

11 Vid. Aurelio González, "¿Existen 'versiones' en el romancero nuevo?", en Homenaje a Margit Frenk. México, UNAM-UAM, 1989. p. 114.

12 R. Menéndez Pidal, op. cit., p. 122.

13 Cf. Ibidem. p. 159.



los romances, cantando disparates y mostrando que no los entienden; en 1601 Gabriel Lasso de la Vega expresa su disgusto en el

Manojuelo de romances:

- 25 Sé decir de mis romances,  
en punto bueno se nombre,  
que, cuando a mis manos vuelven  
no hay diablo que los soporte:  
unos vienen patituertos,  
30 otros tirando mil coces,  
a unos faltan seis conceptos,  
a otros les sobran doce;  
otros vienen sin sentidos,  
que casi no me conocen,  
35 que se los mudaron todos  
como guardas de algún cofre.  
El músico los cercena,  
el que traslada compone,  
que recopila enmienda,<sup>14</sup>  
40 el impresor antepone,<sup>14</sup>

*Han dado en recopilar, 13.*

b. El romancillo.

El romance como forma es un verso de dieciséis sílabas separado por una cesura (8+8), pero como género puede abarcar otras formas métricas distintas, como el romancillo. Los tipos de romancillo manejados intensamente en los Siglos de Oro fueron: endechas, letras, letrillas y barquillas<sup>15</sup>.

Igual que el romance, el romancillo es poesía muy antigua de carácter popular, originalmente con fluctuación en el número de sílabas (pentasílabos y octosílabos), rima asonante continua en los versos pares y extensión libre. El ejemplo más remoto docu-

<sup>14</sup> Gabriel Lasso de la Vega. Manojuelo de romances. Madrid, Saeta, 1942. p. 40-41.

<sup>15</sup> Vid. Rudolf Baehr. Manual de versificación española. Madrid, Gredos, 1989. p. 221.

mentado por Menéndez Pidal y Navarro Tomás<sup>16</sup> es la Serranilla de la zarzuela de los siglos X y XI. Don Ramón afirma que:

"los dos metros más empleados en el romancero son dos monorrimos, ambos populares y antiguos: el romance de 8 + 8 sílabas, derivado del verso de las gestas, y el romancillo de 6 + 6 sílabas [con irregularidad silábica], ajeno a los cancioneros cortesanos, pero usado en las endechas populares y en narraciones largas,"<sup>17</sup>.

### c. Vocabulario.

Los romancistas impregnan los romances nuevos de muchas características de los romances tradicionales. Por ejemplo algunos principios de los romances viejos, que inician dirigiéndose enérgicamente al público ya sea con el verbo ver u oír, ocasionalmente en primera persona:

- 1 Allá en Granada la rica instrumento oí tocar  
 en la calle de los Gomeles, a la puerta de Abidbar,  
*Batalla de los Alporchones*<sup>18</sup>, 56

Del mismo modo, algunos romances nuevos comienzan:

- 1 Escuchadme un rato atentos  
*Escuchadme un rato...*<sup>19</sup>, 17

Entre otros rasgos del estilo tradicional, que se encuentran en los romances nuevos, está la manera de crear imágenes mediante des-

16 Tomás Navarro Tomás. Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. Syracuse University Press, New York, 1956. pp.139,155.

17 R. Menéndez Pidal, op. cit., I, p. 130.

18 Manuel Alvar. El Romancero viejo y tradicional. Porrúa, México, 1971. ("Sepan cuantos...", 174). p. 50.

19 Góngora. Romances. Ed. de Antonio Carreño. Cátedra, Madrid, 1985. p. 149. En adelante me referiré a esta edición como Romances y citaré por el título del romance seguido por su número.

cripciones escasas relacionadas con las acciones de los romances, como un atributo o detalle. En el Romancero viejo tenemos:

- 1 Helo, helo por do viene el moro por la calzada,  
 caballero a la jineta encima una yegua baya;  
 borceguíes marroquíes y espuela de oro calzada;  
 una adarga ante los pechos, y en la su mano una azagaya.  
*El rey moro que perdió a Valencia*<sup>20</sup>, 38

En el Romancero nuevo:

- 18 Del palafrén se derriba  
 no porque al moro conoce,  
 sino por ver que la hierba  
 20 tanta sangre paga en flores  
*En un pastoral albergue*, 48.
- 45 si ya en tu virtud hicieron  
 los antiguos capitanes  
 ríos de sangre africana  
 montes de cuerpos alarbes  
*Temo tanto los serenos*, 43.

También aparecen descripciones del movimiento:

- 10 Trescientos Cenetes eran  
 de este rebato la causa,  
 que los rayos de la luna  
 descubrieron sus adargas;  
 las adargas avisaron  
 a las mudas atalayas,  
 15 las atalayas los fuegos  
 los fuegos a las campanas;  
*Servía en Orán al Rey*, 23

Algunas descripciones son logradas mediante enumeraciones dentro del romancero viejo, sobresalen las de los romances fronterizos:

- Por esa puerta de Elvira sale muy gran cabalgada.  
 10 ¡Cuánto del hidalgo moro! ¡Cuánta de la yegua baya!  
 ¡Cuánta de la lanza en puño! ¡Cuánta de la adarga blanca!  
 ¡Cuánta de marlota verde! ¡Cuánta aljuba de escarlata!  
 ¡Cuánta pluma y gentileza! ¡Cuánto capellar de grana!  
 ¡Cuánto bayo borceguí! ¡Cuánto lazo que le esmalta!  
 ¡Cuánta de la espuela de oro! ¡Cuánta estribera de plata!  
*De la salida del rey Chico de Granada y de Reduán para recobrar Jaén*<sup>21</sup>, 83.

20 M. Alvar, *op. cit.*, p. 36.

21 -Reduán, M. Alvar, *op. cit.*, p. 76.

Las enumeraciones de los romances moriscos en el Romancero nuevo las recuerdan:

- "-Ensíllenme el potro rucio  
del alcaide de los Vélez,  
denme el adarga de Fez  
y la jacerina fuerte;  
5 una lanza con dos hierros,  
entrambos de agudos temples,  
y aquel acerado casco  
con el morado bonete,  
que tiene plumas pajizas  
10 entre blancos martinetes,  
y garzotas medio pardas,  
antes que me vista denme.

-Ensíllenme el potro...<sup>22</sup>, 4

El ejemplo anterior, además de describir enumerativamente el atuendo guerrero, muestra una de las características que distinguen a los romances de las epopeyas, el comienzo ex abrupto: sin preliminar alguno, alguien empieza a hablar sin que se sepa quién es, donde está, ni sus razones o motivos para dirigirse a nosotros.

Otras enumeraciones están encabezadas por el adjetivo tanto y su apócope, el siguiente ejemplo pertenece al Romancero viejo:

- 30 vieron tanta yegua overa, tanto caballo alzano,  
tanta lanza con dos fierros, tanto del fierro acerado,  
tantos pendones azules y de luna plateados,  
con tanta adarga ante pechos, cada cual muy bien armado,  
*La prisión del obispo don Gonzalo*<sup>23</sup>, 68

En el Romancero nuevo se construyen también mediante antítesis:

- tan galán como valiente  
y tan noble como fiero  
5 de los mozos invidiado  
admirado de los viejos  
y de los niños y el vulgo  
señalado con el dedo.

*Aquel rayo de la ...*, 14

<sup>22</sup> Lope de Vega. Poesía selecta. Ed. de Antonio Carreño. REI, México, 1988. p. 142.

<sup>23</sup> *Ya se salen de Jaén*, M. Alvar, op. cit., p. 60.

y paralelismos:

- 13 gran capitán en las guerras  
 gran cortesano en las paces  
*Criábase el Albanés, 20.*

Las descripciones que realzan los atributos de personajes o lugares, colmándolos de virtudes y cualidades es una de las características del Romancero tradicional:

- "El Alhambra era, señor, y la otra la mezquita;  
 los otros los Alixares, labrados a maravilla.  
 15 El moro que los labraba cien doblas ganaba al día,  
 y el día que no los labra otras tantas se perdía.  
 El otro es Generalife, huerta que par no tenía;  
 el otro Torres Bermejas, castillo de gran valía."  
*Abenámbar<sup>24</sup>, 63.*

y también están presentes en el nuevo:

- y a ver la fuerte Alhambra  
 los edificios reales,  
 en dos cuartos divididos  
 de Leones y Comares,  
 25 do están las salas manchadas  
 de la mal vertida sangre  
 de los no menos valientes  
 que gallardos Bencerrajes;  
*Ilustre Ciudad..., 22*
- 5 y con ella un fuerte moro  
 semejante a Rodamonte  
 sale de Sidonia airado,  
 de Jerez la vega corre,  
 por donde entra Guadalete  
 10 al mar de España, y por donde  
 Santa María del Puerto  
 recibe famoso nombre  
*Sale la estrella de Venus<sup>25</sup>, 5*

- Al tiempo que el alba bella  
 corre del oriente claro  
 las cortinas, dando al suelo  
 clara luz y sol dorado;  
 5 con desengaños y quejas,  
 entretenido y burlado,  
 llorando memorias tristes  
 de sus bienes malogrados;

24 M. Alvar, *op. cit.*, p. 58.

25 Lope de Vega, *Poesía selecta, op. cit.*, p. 14.

- 10 mirando las claras ondas  
del hondo y corriente Tajo,  
cómo van y cómo vienen,  
ya de prisa, ya despacio,  
Al tiempo que el alba bella<sup>26</sup>, 1521

La personificación de ciudades<sup>27</sup> es una característica típica de la poesía árabe, la cual está presente dentro del Romancero. En el viejo tenemos:

- 20 -"Si tú quisieses, Granada, contigo me casaría;  
daréte en arras y dote a Córdoba y a Sevilla."  
-"Casada soy, rey don Juan, casada soy que no viuda;  
el moro que a mí me tiene, muy grande bien me quería."  
Abenámaz<sup>28</sup>, 63.

En el nuevo también las ciudades son personificadas:

- 2 Ilustre Ciudad famosa  
infiel un tiempo, madre  
de Zegríes y Gomeles,  
4 de Muzas y Reduanes,  
Ilustre Ciudad famosa, 22.

La repetición es una de las principales figuras retóricas del estilo tradicional:

- 1 -"Afuera, afuera, Rodrigo, el soberbio castellano,  
Las quejas del la infanta contra el Cid Ruy Díaz<sup>29</sup>, 24  
1 -"Moricos, los mis moricos, los que ganáis mi soldada,  
El asalto de Baeza<sup>30</sup>, 54.

<sup>26</sup> Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Comp. y ordenados por Agustín Durán. Atlas, Madrid, 1945. 2 tomos. (BAE, X). T. II, p. 476. El romance se encuentra en las dos primeras partes de las Flores y en el Romancero general; aparece como anónimo, puede ser de Pedro Lifañ de Riza encubierto bajo el sobrenombre de Riselo.

<sup>27</sup> Vid. Ramón Menéndez Pidal. La epopeya castellana a través de la literatura española. Madrid, Espasa-Calpe, 1959. p. 151. Leo Spitzer. Sobre antigua poesía española. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras, 1962. p. 61-84. A. Carreño, op. cit., p. 60.

<sup>28</sup> M. Alvar, op. cit., p. 58.

<sup>29</sup> M. Alvar. op. cit., p. 27.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 49.

- 1 -"¡Oh Valencia, oh Valencia! ;Oh Valencia valenciana!  
El rey moro<sup>31</sup>, 39.
- 1 Que por mayo era, por mayo, cuando los grandes calores,  
El prisionero<sup>32</sup>, 116.
- 1 ¡Río-Verde, Río-Verde, más negro vas que la tinta!  
Romance de Sayavedra<sup>33</sup>, 82.

La repetición también es usada frecuentemente en el Romancero nuevo:

- 1 Afuera, afuera, aparta, aparta  
Amores de Muza III<sup>34</sup>, 88.
- 1 Juanica, la mi Juanica,  
Juanica, la mi Juanica<sup>35</sup>, 1621
- 1 Jueves era, jueves,  
Jueves era, jueves<sup>36</sup>, 1791.
- 1 Manzanares, Manzanares  
Manzanares, Manzanares, 78.

Entre los recursos para actualizar los sucesos de una narración están el presente histórico<sup>37</sup> y el uso del adverbio ya, en el Romancero viejo se encuentran como características propias:

- 1 Ya se asienta el rey Ramiro, ya se asienta a sus yantares;  
El rey Ramiro de Aragón<sup>38</sup>, 49.

31 *Ibidem*, p. 37.

32 *Ibidem*, p. 133.

33 *Ibidem*, p. 75.

34 A. Durán, Romancero general, op. cit., V. I, p. 46. El romance aparece como anónimo y la fuente de Durán fue el Romancero general y Flor de nuevos y varios romances.

35 *Ibidem*, V. II, p. 513. El romance aparece como anónimo y la fuente es Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Joseph Alfay.

36 *Ibidem*, V. II, p. 609. El romance lo atribuye a Góngora, pero no se encuentra en la edición de Carreño; está tomado de Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Joseph Alfay.

37 *Vid.* Joseph Szertics. Tiempo y verbo en el Romancero viejo. Madrid, Gredos, 1967. pp. 20-67.

38 M. Alvar, op. cit., p. 45.

También se encuentra en el Romancero nuevo:

Ya cubre la primavera  
 con mil flores la campaña,  
 y deja atrás el invierno,  
 que abrasa cualquier planta;  
 5 ya cual de fiero enemigo  
*Ya cubre la primavera*<sup>39</sup>, 1539

ya tiene menos vigor,  
 ya más veces se zambulle,  
 55 ya ve en el agua la muerta,  
 ya se acaba, ya se hunde  
*Arrojóse el mancebito*, 27.

Otro rasgo de los romances tradicionales que aparece en el Romancero nuevo es la presencia de recursos dramáticos como el diálogo, las exclamaciones, la representación; el siguiente ejemplo pertenece al Romancero viejo:

1 -"¿Cuál será aquel caballero de los míos máspreciado,  
*Don Manuel Ponce de León*<sup>40</sup>, 80.

En el Romancero nuevo hay un ejemplo semejante en el cual, con comienzo ex abrupto, se alude al tópico del Caballero de Moclín que pertenece al Romancero viejo.

¿Quién es aquel caballero  
 2 que a mí puerta dijo: Abrid?  
 -Caballero soy, señora,  
 4 Caballero de Moclín.  
*¿Quién es aquel caballero*, 44

El gusto por las pequeñas escenas también se manifiesta con los finales abruptos que están presentes en los tradicionales como el final del romance que comienza *Yo me adamé una amiga*:

8 Ellos en aquesto estando, la justicia que llegó.  
*Catalina*<sup>41</sup>, 132.

---

39 A. Durán, Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, V. II, p. 483. El romance aparece como anónimo y la fuente es el Romancero general.

40 M. Alvar, op. cit., p. 71.

41 M. Alvar, op. cit., p. 143.



El siguiente ejemplo del Romancero nuevo pertenece a un romance caballeresco:

Más iba a decir doña Alda,  
pero a lo demás dio un nudo,  
porque de Don Montesinos  
entró un pajecillo zurdo.

*Diez años vivió Belerma, 8*

#### d. La cuarteta.

Se considera la cuarteta como una característica barroca porque es en esa época cuando la forma fluctuante del romancero tradicional, entre siete, ocho y nueve sílabas<sup>42</sup>, se fija en octosílabos pareados, agrupados de dos en dos. El empleo de la cuarteta sobresale en el Romancero nuevo imponiéndose desde las tres primeras partes de la Flor de varios romances nuevos y canciones de Pedro Moncayo en 1589, donde de 128 poemas, 105 están en cuartetos; además el 85 por 100 del Romancero general (1600) se presenta en cuartetos<sup>43</sup>.

Las poéticas de los Siglos de Oro como el Arte poética (1592) de Díaz Rengifo prescriben que el romance debe estar "bien repartido, de cuatro en cuatro versos, con pausas y versos bien igualados"<sup>44</sup> y el Cisne de Apolo (Medina del Campo, 1602) de Luis Alfonso de Carballo prescribe para el romance que "va dividiéndose el sentido de quatro en quatro versos."<sup>45</sup>

---

42 Cf. R. Menéndez Pidal, op. cit., t. I, pp. 86, 88, 107. T. Navarro Tomás, op. cit., pp. 50, 154.

43 R. Menéndez Pidal, op. cit., t. II, p. 150.

44 Díaz Rengifo, apud Romances, p. 31.

45 Ibidem, p. 30.

Estas medidas no limitaron al romance, tradicionalmente expresado en versos largos y sin estrofas, de hecho el romance nuevo alcanzó en esta época su mayor perfección formal. En las estrofas, imprescindibles para los músicos, los poetas libremente ordenaban las unidades sintácticas creando novedosas estructuras, las cláusulas gramaticales no siempre se circunscribieron a una estrofa, una cuarteta podía tener una o más oraciones o frases.

e. El estribillo.

El estribillo se encuentra documentado dentro de nuestra lengua desde el siglo XI en el zéjel y en las cantigas de estribillo, las cuales se convirtieron en los villancicos del siglo XV. El romancillo hexasilábico, más lírico que narrativo, también tiene estribillo. El uso del estribillo en el romance se instala con la cuarteta en el Romancero nuevo y parece ser que también por razones musicales.

La repetición de elementos lingüísticos, como sonidos o fonemas, vocablos y frases, estrecha y robustece un poema; tanto es así que Antonio Machado en boca de Juan de Mairena afirma que: "la rima es el encuentro, más o menos reiterado, de un sonido con el recuerdo de otro. [...] Es la rima un buen artificio, aunque no el único, para poner la palabra en el tiempo"<sup>46</sup>. La acumulación de estos factores reiteradores<sup>47</sup> ya sean sonidos como el de la rima, vocablos o frases como en el caso del estribillo, fortalece y enfatiza el

---

46 Antonio Machado. Poesías completas. Madrid, Espasa-Calpe, 1971. (Austral, 149). p. 256.

47 Vid. Rafael de Balbín. Sistema de rítmica castellana. Madrid, Gredos, 1975. p. 321.

poema, y quizá uno de los más expresivos e impactantes es el estribillo. Cuanto más intensa es la expresión de sentimientos y vivencias en un poema, más recurrente es la reunión de estos elementos en la obra.

Los temas de los estribillos, en el Romancero nuevo, van desde lo amoroso:

*y sin tener manchilla  
mirábase su Amor desde la orilla.  
En el caudaloso río, 5.*

(incluyendo pastoriles):

*El cielo me condene a eterno lloro,  
si no aborrezco a Filis y te adoro  
Llenos de lágrimas...<sup>48</sup>, 19*

y burlesco:

*y vame tanto mejor  
cuanto va de cuerdo a loco.  
¡Qué necio era yo..., 33.*

Hasta lo religioso:

*Ésta sí es comida,  
y tan singular,  
que Dios nos convida  
a Dios en manjar  
¡Quién pudiera dar..., 89.*

y filosófico:

*Mas tanto pueden tristezas  
de pasadas alegrías,  
que obligan y porfían  
a no estimar la muerte ni la vida.  
La barquilla IV<sup>49</sup>, 1784.*

---

48 Lope de Vega, *Poesía selecta*, op. cit., p. 195.

49 A. Durán, *Romancero general*, op. cit., T. II, p. 607. El romance lo atribuye a Lope de Vega, la fuente de Durán es Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances graves, burlescos y satíricos que hasta hoy se han cantado en la corte recopilados por Jorge Pinto.

Las variedades métricas son igualmente abundantes, pueden tener de uno a cinco versos, intercalándose con las estrofas normalmente a intervalos regulares.

Sobre el estribillo del Romancero nuevo Antonio Alatorre afirma: "el estribillo, lejos de ser un complemento del romance, es su porción de mayor lucimiento"<sup>50</sup>. Particularmente, sobre los estribillos populares, Jammes dice: "los estribillos populares se adaptan con maravillosa flexibilidad a los temas más ingratos e incluso se acomodan del preciosismo y refinamiento más elaborados: en lugar de deslucirlos, se diría que los artificios de la poesía culta los enriquecen."<sup>51</sup>

#### 4. Novedades temáticas del Romancero.

Ramón Menéndez Pidal señala que los temas más frecuentes en las Flores son: moriscos, pastoriles, históricos, heroicos y burlescos. En la primera Flor (Huesca, 1589) los moriscos predominan sobre el resto en una proporción de un cuarenta por ciento, esto va disminuyendo hasta que el tema morisco llega prácticamente a extinguirse para las últimas Flores. Los pastoriles tuvieron su mayor boga aventajando en número a los moriscos en la Cuarta y Quinta Flor (Burgos, 1592) recopilada por Sebastián Veléz de Guevara. El primero de los romances de tema histórico no aparece hasta la Segunda Flor (Barcelona, 1591) de Pedro de Moncayo y su número aumenta. En

---

50 Antonio Alatorre. "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)". Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVI, 2, (1977), p. 363.

51 Robert Jammes. La obra poética de don Luis de Góngora y Argote. Madrid, Castalia, 1987. p. 382.

Flores (Barcelona, 1591) de Pedro de Moncayo y su número aumenta. En la Sexta (Lisboa, 1593) de Pedro de Flores los históricos junto con los heroicos superan a los pastoriles, y en la Novena (Madrid, 1597) de Luis de Medina son más que los moriscos<sup>52</sup>.

Los moros como personajes de romances están dentro del Romancero viejo en los romances noticiosos. Sin embargo, en el nuevo las acciones de estos personajes no tienen relación con los acontecimientos de la guerra contra Granada. En el siglo XVI la unificación territorial ya se había consumado. El moro guerrero es sustituido por un caballero cortés que trata de conquistar el amor de una dama, rodeado por un ambiente urbano.

En segundo lugar están los pastoriles, la principal novedad temática que dio el Renacimiento al Romancero nuevo fue el mundo bucólico o pastoril; los temas clásicos se incrementaron y fueron parodiados y retomados de manera distinta, pues ya existían desde el Romancero viejo, aunque sólo se referían a personajes de las epopeyas clásicas.

En los romances caballerescos se agrega un nuevo ciclo: el ariostesco o de Orlando, que incluye personajes del poema épico italiano Orlando, furioso escrito por Ariosto a fines del siglo XV.

También las guerras contra los turcos y la piratería en el Mediterráneo durante el siglo XVI dieron por resultado el surgimiento de historias nuevas que contaban los padecimientos de los prisioneros, así nace el tema de cautivos en la literatura y en el Romancero.

---

52 Cf. R. Menéndez Pidal, op. cit., p. 125.

## 5. Funciones del Romancero nuevo.

"La propensión narrativa es común a todo el género humano, y lo es también el placer que las narraciones causan"<sup>53</sup>, producir placer es la función esencial de los romances, como poesía narrativa, y de la literatura en general. El goce de la belleza es una tendencia natural del ser humano, quien encuentra en el arte elementos primordiales para satisfacer su vida psicológica y afectiva.

Los romances nuevos perdieron la función que tenían los romances viejos de comunicar noticias sobre los sucesos históricos en los campos de batalla, si transmiten alguna información, ésta es indirecta y muy novelada como en los romances de cautivos, o sobre la historia personal de los autores de los romances que, encubiertos en el anonimato, expresaron sus sentimientos; esto se prestó a burlas y respuestas hirientes. Los romances viejos se siguieron cantando incluso dentro de las piezas teatrales hasta principios del siglo XVII, cumpliendo también su función recreativa.

### a. Autobiografía y polémicas literarias.

Algunos de los grandes poetas de los Siglos de Oro cuentan sus experiencias vitales en los romances, otorgándole al Romancero nuevo una función autobiográfica, así es como ha servido para poder conocer las aventuras íntimas, con lujo de detalles, de la vida de los autores; casi siempre se pueden establecer relaciones entre lo

---

<sup>53</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo. Antología de poetas líricos castellanos. Tratado de romances viejos (parte 2a). Santander, Aldus, 1946. (Ed. Nacional de la obras completas de Menéndez Pelayo, XXII). p. 38.

que expresan los romances y hechos o documentos de la época. El romancero de Lope de Vega presenta casi completa su biografía, que fue conocida y cantada públicamente; en cambio Góngora fue más discreto, en sus romances se muestra su realidad existencial, aunque sólo parcialmente.

El mejor ejemplo de esto, que además alcanzó el valor de frase proverbial, es "Mira, Zaide, que te aviso /que no pases por mi calle", donde se da a conocer la sentencia que se le aplicó a Lope en el proceso legal por infamación, el fallo fue:

Está condenado en vista en quatro años de destierro desta corte y cinco leguas, y en dos años de destierro del reyno, y en que de aquí adelante no haga sátiras ni versos contra ninguna persona de las contenidas en los dichos versos y sátiras y romance, y que no pague por la calle donde viven las dichas mugeres y costas"<sup>54</sup>

También Pedro Liñán de Riaza manifestó sus sentimientos contrarios a los intereses familiares, quienes aspiraban que se hiciera cargo de las propiedades en el campo:

De las cañadas del Pino  
que hacen a Tajo estrecho,  
va Riselo desterrado  
a las riberas del Ebro;  
5 que quieren que viva en ellas  
sus desdichas y sus deudos,  
labrando las heredades  
que le dejara su abuelo  
¡Que mal agüero,  
10 trocar la libertad por el apero!  
*De las cañadas del Pino*<sup>55</sup>, 11

Dentro de los romances gongorinos el caso más conocido y de los mejor documentados es sobre uno de los viajes de Góngora a Madrid, de esa época es *Dejad los libros ahora* (1590), en donde narra su

54 Lope de Vega, *Poesía selecta*, op. cit., p. 128.

55 Pedro Liñán de Riaza. *Poesías*. Ed. introd. y notas de Julián F. Randolph. Barcelona, Puvill, 1982. p. 204.

relación en la que Don Luis mantenía los lujos de la mujer, aunque no tuviera ni con que vestirse, hasta que se desengaña cuando, estando él en Madrid, ella lo deja por un comerciante. Tanto en el romance como en notas de dos manuscritos, uno de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona y otro de don Martín Angulo y Pulgar, está este suceso documentado, incluyendo al sirviente traidor y al rival<sup>56</sup>. Sin embargo Góngora no permite que su experiencia comunique amargura, el romance concluye con una invitación a gozar del amor:

130      vivid en sabrosos nudos,  
          en dulces trepas vivid  
          siempre juntos, a pesar  
          de algún loco paladín.

*Dejad los libros... , 32.*

Así, los poetas se dan a conocer a través de sus romances, exhibiendo sus habilidades como en un torneo de esgrima; lo que decía uno en determinado texto era tomado por otro para hacer un romance en respuesta. Ejemplo de esto es *¿Que se me da a mí que el mundo* de Lope de Vega, en el que contesta a *Ahora que estoy despacio* de Góngora; aquí Lope alude a otros romances suyos, de Góngora y otros que aún no se han adjudicado y que están en el Romancero general; el romance concluye haciendo una evidente propaganda al autor:

Y pues queda mi argumento  
probado en esta materia,  
no es bien que de los que escriben

---

56 El manuscrito de la Universidad de Barcelona está dedicado a Beatriz de Haro y el de Angulo y Pulgar tiene una observación: "Al ... licenciado N. Ortiz. Comunicaba don Luis una dama, de tres y hermanas de doña Andrea de Haro, y llamadas por su apellido las Haras. Fuese a la corte, dejéla por guarda en su ausencia al mulato Aguilar y vendósela a Hernán Rodríguez, mercader de Córdoba, y dale cuenta de ese suceso." *Vid.* Dámaso Alonso. "Los pecadillos de don Luis de Góngora". Revista de Filología Española, XLVII, (1964). p. 217.



nadie a murmurar se atreva,  
y en especial de Belardo,  
pues saben que es cosa cierta  
que son célebres sus obras,  
y que el mundo las celebra.

¿Que se me da a mí...<sup>57</sup>, 856

Los críticos han mostrado cómo Lope fue el poeta que más mofas recibió y también las hizo. Las burlas no sólo iban dirigidas al autor de un romance sino además al romance en sí o a los temas. Estos ataques empezaron contra los romances moriscos, pues al saturarse el género los textos se convierten en la repetición del modelo ya fuera morisco, pastoril, caballeresco o clásico. Las primeras parodias fueron contra Lope por ser el iniciador y mejor representante de los moriscos, llegaron a escribirse "hasta seis romances burlescos a él referentes"<sup>58</sup>. Antonio Carreño<sup>59</sup> encuentra en el Romancero de Durán: *Recoge la rienda un poco, Límpiame la jacerina, Desensílleme la yegua, -Si tan bien arrojas lanzas, Reduán, anoche supe, Triste pisa y afligido; pero hay más, Menéndez Pidal cita Jeringueme el potro susio que me echó Mari Melendes, además están: Desde un alto mirador, Pues que te vas Reduán, Llévese el diablo al potro rucio y Ensíllenme el asno rucio. Juan Millé y Giménez<sup>60</sup> supone que Llévese el diablo al potro rucio está escrito por el mismo Lope; Góngora es autor de Triste pisa y*

---

57 Romancero general (1600, 1604, 1605). Ed. pról. e índices de Ángel González Palencia. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1947. 2 vols. V. 2. pp. 36-38.

58 R. Menéndez Pidal, op. cit., p. 133.

59 A. Carreño, El Romancero lírico de Lope de Vega, op. cit., p. 31.

60 Juan Millé y Giménez. Sobre la génesis del Quijote: Cervantes, Lope, Góngora, el "Romancero general", el "Entremés de los romances", etc. Barcelona, Araluce, 1930. p. 33-35.

aflicto y de *Ensíllenme el asno rucio* en donde parodia palabra por palabra y verso por verso, *Ensíllenme el potro rucio* de Lope.

A Góngora se atribuye ¡*Ah! mis señores poetas*, donde reprocha a los poetas la desidia que han tenido para con los héroes y temas nacionales, que caracterizaron al Romancero viejo y concluye con una invitación a buscar temas y nombres en otros mundos fuera del moro. En respuesta a este romance Lope escribe *¿Por qué señores poetas,*.

Con el triunfo del romance pastoril sobre el morisco, los pastores bucólicos reemplazaron al galán moro, esto fue mérito de Lope de Vega y Pedro Liñán de Riaza. El primero escribió *El tronco de ovas vestido*, conocido como "Las tórtolas", notable representante de los romances pastoriles, con los cuales ocurrió lo mismo que con los moriscos, también fueron comentados por varios poetas y parafraseados satíricamente. La respuesta de Lope a la polémica levantada por esta composición, no se hizo esperar en *Mil años ha que no canto*, donde se queja de ser tan popular. Góngora parodia el género con *En la pedregosa orilla* y *A un tiempo dejaba el Sol*.

Así, con poesía el Romancero nuevo da a conocer la vida literaria de fines del siglo XVI y principios del XVII, las relaciones entre los autores, sus rencillas y problemas íntimos y públicos.

#### b. Canción cortesana y popular.

Los romances no aparecen en los cancioneros de la corte castellana hasta fines del siglo XV, eran considerados como cantos de

"las gentes de baxa e servil condición"<sup>61</sup> y sin valor literario pues estaban hechos "sin ningún orden regla nin cuento"<sup>62</sup>. Sin embargo, sí fueron apreciados por la información histórica que contenían y utilizados en la elaboración de las crónicas; fue por esta cualidad que los romances se introdujeron en la corte castellana y son los reyes los que fomentan su desarrollo pues propagaban e informaban las actividades militares y políticas.

A partir de la segunda mitad del XV, los romances van ocupando un lugar dentro de los cancioneros de la corte como: el Musical de Palacio, el de Estúñiga y de Roma (ambos reunidos hacia 1470), el de Londres (entre 1471 y 1500) y el General (1511); éstas son las colecciones de textos más antiguas conocidas, que contienen romances; en ellas junto a los romances viejos a veces incluían adaptaciones y arreglos de compositores de esos tiempos.

El mejor testimonio que tenemos de los romances nuevos en la corte es *Sentado está el señor rey*, hecho por Pedro Liñán de Riaza que fue cantado en El Escorial a Felipe II, durante el mes de mayo de 1592. El poeta lo compuso para abogar por los prisioneros en Burgos, Menéndez Pidal explica: "...que Liñán, toledano de nacimiento, aragonés por sus padres, interesado en los graves sucesos de Aragón, intervino en ellos por medio de un romance, y preocupó el ánimo del rey Prudente"<sup>63</sup>.

61 R. Menéndez Pidal, Romancero hispánico, op. cit., t. II, p. 21.

62 Iñigo López de Mendoza, apud, R. Menéndez Pidal, op. cit., T. I, p. 86.

63 R. Menéndez Pidal, op. cit., T. II, p. 145.

Sobre la popularidad del romance escribe el príncipe de Esquilache ya hacia 1648:

Desde entonces le cantaron  
 las zagalas al pandero  
 los mancebos por las calles,  
 las damas al instrumento

*Enamorado en Medina*<sup>64</sup>.

c. Presencia de los romances nuevos en el teatro.

Asuntos, personajes, escenas y versos del Romancero se manifiestan en el teatro, las primeras aportaciones del Romancero viejo fueron a partir de 1587, rápidamente para 1594 empiezan a ser sustituidas por las expresiones del Romancero nuevo y su presencia en la escena se mantuvo hasta mediados del siglo XVII.

Lope de Vega fue el primero en introducir el Romancero nuevo en el teatro, además de utilizar romances viejos en sus comedias se da luego el gusto de reproducir algún romance suyo de los más conocidos, su primera innovación fue incluir *Sale la estrella de Venus* en *El maestro de danzar*. De hecho, en los primeros años del siglo XVII la presencia de los romances nuevos en el teatro es tan importante como la de los viejos, hasta podría decirse que hay una gran inclinación por el Romancero nuevo; ejemplo de ello es Tirso de Molina, quien ya no incluye romances viejos en sus obras como lo hicieron sus antecesores, él escoge los nuevos de Góngora y Lope.

---

<sup>64</sup> Menéndez y Pelayo reproduce el romance completo en Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Victoriano Suárez, Madrid, 1925. T. V, p. 93.

Aunque estos dos poetas fueron los predilectos también se utilizaron romances de otros como Hurtado Velarde. En cantidad destaca Lope de Vega quien personalmente los incluyó en sus comedias. Los romances de Góngora, quien prácticamente no escribió teatro, fueron elegidos por los grandes dramaturgos como Calderón de la Barca, Tirso de Molina y el mismo Lope. Miguel Herrero-García, estudioso que observó con gran detenimiento como algunos versos del romancero gongorino se entretrejieron en obras de teatro, afirma que: "ningún poeta español vio sus versos tan popularizados como Góngora vio algunos de los suyos"<sup>65</sup>. Unos romances tomaron parte más activa que otros en las representaciones, por Herrero y Carreño sabemos que los versos de *Entre los sueltos caballos* se conservan por lo menos en una docena de obras de teatro: en cinco de Calderón: *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa*, *Las manos blancas no ofenden*, *El príncipe constante*, *También hay duelo en las damas* donde el romance se canta; en tres comedias de Alvaro Cubillo de Aragón: *Las muñecas de Marcela*, *El conde de Saldaña* y la tercera una pieza titulada con el primer verso *Entre los sueltos caballos*; y en otras obras como *Pobreza, amor y fortuna* de los hermanos Diego y José Figueroa, *Mazariegos y monteses* de Antonio de Zamora, *Los bandos de Verona* de Rojas Zorrilla.

En un *pastoral* albergue es cantado en la comedia *Quien habló pagó* de Tirso de Molina, en *La púrpura de la rosa* de Calderón, en *Pagar en propia moneda* de Guillén de Castro; Lope de Vega tituló

---

65 M. Herrero-García. Estimaciones literarias del siglo XVII. Madrid, Voluntad, 1930. p. 140.

una obra con el primer verso *En un pastoral albergue* y se sirvió de otros en el acto segundo de la misma.

El tema de *Servía en Orán al Rey* fue aprovechado en comedias como *El español de Orán* de Miguel de Barrios, en *Hechos de Bernardo de Carpio* de Alvaro Cubillo de Aragón y en otra del mismo autor titulada *Entre los sueltos caballos*.

Lope de Vega glosa *La más bella niña* de Góngora en *La adúltera perdonada*, el estribillo de *En el baile del ejido* es adaptado por este poeta a su comedia *Los Ponces de Barcelona* y transpuesto a lo divino en *Los pastores de Belén*; el tema de *En la fuerza de Almería* de Góngora es tomado por Lope para su comedia *El remedio en la desdicha*.

Calderón de la Barca es quien más se identificó con Góngora y además de las obras ya citadas, incluye versos de *Amarrado al duro banco* y de *¿Quién es aquel caballero* de Góngora en su *Céfalo y Pocris*; versos de *Según vuelan por el agua* de Góngora se encuentran en *Las manos blancas no ofenden*; en esta misma obra de Calderón y en *El hijo del Factón* se emplean versos del romance gongorino *Cuatro o seis desnudos hombros*. Versos de *Contando estaban sus rayos* de Góngora aparecen en *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, *La vida es sueño*, *¿Cuál es mayor perfección* y *Céfalo y Pocris*, todas obras de Calderón; y en *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara.

Por otro lado, Góngora escribió romances que sirvieron de introducción en algunas representaciones, como *No vengo a pedir silencio* que fue recitado al obispo de Córdoba por su sobrino. *Las tres Auroras que el Tajo* sirvió de preliminar a *La gloria de Niquea* de

Villamediana, cuando participó en la celebración del cumpleaños del Rey, Felipe IV.

*Guarda corderos zagala* fue representado y cantado como entremés, apareciendo así en Sainetes y entremeses representados y cantados (1674) de Gil López de Armesto y Castro, además de cantarse en *El galán de su mujer* de Mateos Fragoso. Del mismo modo, *Esperando están la rosa* es convertido en loa y sainete para el inicio y fin de la *Comedia de Pico y Canete* de Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila. Incluso antes de la muerte de Góngora, se publica *Apeóse el Caballero*, como baile teatral en Flor de las comedias de España de diferentes autores. Quinta parte. (Barcelona, 1616) bajo el título de Baile de la Colmeneruela.

El romancero nuevo evoca y aporta flamantes ambientes de un mundo de ensueño al teatro de los Siglos de Oro. El teatro lo recompensa favoreciendo la difusión oral del Romancero y haciéndolo pervivir.

## II. EL ROMANCERO DE GONGORA

Góngora no hace imprimir ni autoriza que su obra completa se publique hasta después de su muerte<sup>66</sup>, por lo que sus composiciones poéticas circularon de diversos modos: en manuscritos, en la tradición oral o mediante el canto. En el caso de sus romances, también se dieron a conocer en publicaciones económicas (pliegos sueltos), y en las recopilaciones más costosas (cancioneros y romanceros).

Por los trabajos de Raymond Foulché-Delbosc<sup>67</sup> y Antonio Rodríguez-Moñino<sup>68</sup> sabemos que dentro los pliegos sueltos de las series valencianas que se conservan en las bibliotecas de Pisa, Munich y la de Amberes, en Milán, se encuentran los siguientes romances de Góngora: *Servía en Orán al Rey, Si sus mercedes me escuchan, Tendiendo sus blancos paños, Murmuraban los rocines, ¡Qué necio era yo antaño*; los cuales se imprimieron en Valencia a partir de 1589.

Los romances gongorinos también se publican en cancioneros, en la "Bibliographie de Góngora"<sup>69</sup>, publicada en 1908 por Foulché-Delbosc, y en Las fuentes del Romancero General<sup>70</sup> se señala que en

66 Obras en verso de Homero español que recogió Juan López de Vicuña. Ed. facsímil con pról. e índices de Dámaso Alonso. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963. pp. XIII-XXI. Luis de Góngora y Argote. Obras poéticas. Ed. Raymond Foulché-Delbosc. The Hispanic Society of America, New York, 1921. T.I.p. V.

67 Cf. Raymond Foulché-Delbosc. "Les romancerillos de la Bibliothèque Ambrosienne", en Revue hispanique, X, 108, (1919). pp. 510-624. R. Foulché-Delbosc, "Les romancerillos de Pise" en Revue hispanique, XLV, 108, (1925). pp.160-263.

68 Las series valencianas del Romancero nuevo y cancionerillos de Munich (1589-1602). Noticias bibliográficas por Antonio Rodríguez-Moñino. Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, Valencia, 1963. pp. 48-49 y 90.

69 R. Foulché-Delbosc. "Bibliographie de Góngora". Revue Hispanique, XVIII, (1908). p. 73-161.

70 Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600). Ed. notas e índices por Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid, RAE, 1957. T. 1-12



las diferentes partes de la Flor de varios romances nuevos y canciones aparecen romances gongorinos. Los romances más conocidos fueron los que con seguridad fueron seleccionados o tuvieron privilegios al momento de la edición, tenemos noticia que se imprimieron más de una vez, en el conjunto que significó las nueve partes de las Flores y los pliegos sueltos, los siguientes romances:

*Ciego que apuntas y aciertas* se encuentra en: Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte (Barcelona, 1591) de Pedro de Moncayo, La cuarta y quinta parte de Flor de romances (Burgos, 1592) de Sebastián Vélez de Guevara, en La tercera parte de Flor de varios romances (Valencia, 1593) de Pedro de Moncayo y en la parte Cuarta del Ramillete de Flores. Cuarta, quinta y sexta parte de Flor de romances nuevos, nunca hasta ahora impresos (Lisboa, 1593) de Pedro Flores.

*Servía en Orán al Rey* aparece en: Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte (Barcelona, 1591) de Pedro de Moncayo, La tercera parte del Romancero (Valencia, 1593) de Felipe Mey y en un pliego suelto el Octavo cuaderno de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado (Valencia, 1593).

*La desgracia del forzado* salió en La cuarta y quinta parte de Flor de romances de Sebastián Vélez de Guevara (Burgos, 1592), en la parte Cuarta del Ramillete de Flores. Cuarta, quinta y sexta parte de Flor de romances nuevos, nunca hasta ahora impresos (Lisboa, 1593) de Pedro Flores y en la Sexta parte de Flor de romances nuevos (Toledo, 1594) de Pedro Flores.

*Amarrado a un duro banco, Aquel rayo de la guerra, Aquí entre la verde juncia y La más bella niña*, esta última encabezada por su

estribillo *Dejadme llorar*, se encuentran en Flor de varios romances nuevos y canciones de Pedro de Moncayo (Huesca, 1589) y en Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte (Barcelona, 1591) también de Pedro de Moncayo.

A vos digo, señor Tajo se encuentra en La cuarta y quinta parte de Flor de romances (Burgos, 1592) de Sebastián Vélez de Guevara y dentro de la parte Cuarta del Ramillete de Flores. Cuarta, quinta y sexta parte de Flor de romances nuevos, nunca hasta ahora impresos (Lisboa, 1593) de Pedro Flores, éste es el único romance que se le atribuyó explícitamente y fue en esta edición de Pedro de Flores, todos los demás se publicaron como anónimos o fueron falsamente atribuidos.

Criábase el Albanés y Triste pisa y afligido salieron en la parte Quinta del Ramillete de Flores. Cuarta, quinta y sexta parte de Flor de romances nuevos, nunca hasta ahora impresos (Lisboa, 1593) de Pedro Flores y en la Sexta parte de Flor de romances nuevos (Toledo, 1594) de Pedro Flores.

En el caudaloso río aparece en Flores del Parnaso. Octava parte (Toledo, 1596) de Luis de Medina y Flor de varios romances. Novena parte (Madrid, 1597) de Luis de Medina.

Levantando blanca espuma se imprime en la Sexta parte de Flor de romances nuevos (Toledo, 1594) y en el Tercero cuaderno de varios romances los más modernos que hasta hoy se han cantado (Valencia, 1594) bajo el título de *Ya que alegre el mar sulcaba con un desenlace diferente.*

Sobresalen los romances con temas de cautivos, líricos y paródicos que caracterizarán al Romancero de Góngora.

Los años de 1604 a 1605 fueron esenciales en el desarrollo del Romancero nuevo pues se publicaron, reunidos en el Romancero General (1604), todos los romances que se habían impreso en las distintas Flores, conformada ya por trece partes para 1602 y algunos romances de pliegos sueltos. Consecuentemente, también esos años tuvieron importancia capital para el Romancero de Góngora, apareciendo veintiséis romances en el Romancero General<sup>71</sup>, predominando los romances burlescos y paródicos.

Diez años después, en el Jardín de amadores (1611), tanto en la edición de Barcelona como en la de Zaragoza, se publicaron romances gongorinos: *Aquel rayo de la guerra*, *Servía en Orán al Rey*, *Hanme dicho hermosas*. En la reimpresión del Jardín de amadores (Valencia, 1679) se agrega a los tres romances anteriores *Entre los sueltos caballos*.

En Primavera y Flor de los mejores romances de Pedro Arias Pérez (Madrid, 1621) salieron otros tres romances: *En dos lucientes estrellas*, *Salíéndome estotro día* y *Minguilla la siempre bella*. Fueron numerosas las reimpresiones de este romancero (1622, 1623, 1626, 1627, 1639, 1659).

La obra de Góngora fue publicada después de su muerte en 1627 por Juan López de Vicuña y en ella se incluyen sesenta y nueve romances. Esta edición de Vicuña superó la censura inquisitorial y todos los permisos necesarios para la impresión, lo que facilitó la publicación de Todas las obras de Don Luis de Góngora recogidas

---

<sup>71</sup> Cf. Romancero General (1600, 1604, 1605). Ed. pról. e índices de Ángel González Palencia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1947. Al menos ésta es la cifra que da González Palencia.

por Gonzalo de Hozes y Cordova (Madrid, 1633) donde también salieron romances.

Entre los sueltos caballos se encuentra en la Segunda parte de la Primavera y Flor de los mejores romances que han salido, ahora nuevamente recogidos de varios autores (Zaragoza, 1629) recopilado por Francisco de Segura, esta obra se reimprimió en 1631, 1641, 1659.

Antonio Chacón reunió la mayoría de las obras de Góngora bajo la supervisión del poeta, durante los últimos años de su vida; ese documento se llama Manuscrito Chacón y fue publicado en las Obras poéticas de Don Luis de Góngora editada por R. Foulché-Delbos (New York, 1921).

En el Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos (Madrid, 1770) dentro del tomo cuarto se encuentra *En un pastoral albergue* y en el tomo séptimo (Madrid, 1773) están *Aunque entiendo poco griego, Arrojóse el mancebito, La ciudad de Babilonia, Noble desengaño, Hermana Marica*.

Modernamente se incluyeron ochenta y nueve romances, junto con otros poemas de Góngora, en Poetas líricos de los siglos XVI y XVII ordenada por Alfonso Castro (Madrid, 1828) dentro de la Biblioteca de Autores Españoles. También aparecen numerosos romances gongorinos en el Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII (Madrid, 1828) de Agustín Durán.

Los romances de Góngora fueron editados por José María Cossío en 1927 y en aparecen también en las Obras completas recopiladas por Juan e Isabel Millé y Giménez.

Para este trabajo utilizo la edición crítica de Romances (Madrid, 1985) de Luis de Góngora hecha por Antonio Carreño, la cual incluye noventa y cuatro romances.

#### A. Los romances en la obra poética de Góngora.

"Ángel de la luz" es el atributo aplicado hasta principios del presente siglo al autor del corpus de este trabajo y se opone a "ángel de las tinieblas" epíteto con que se le calificó en épocas anteriores<sup>72</sup>, achacándole alguna enfermedad mental. Esta perversa y bella división, que figurativamente podría corresponder a Góngora si nos basámos en su intención de no ser poeta de los ignorantes<sup>73</sup>,

---

72 Estos términos han sido usados frecuentemente durante tres siglos por la crítica; un ejemplo muy ilustrativo se encuentra en Historia de las ideas estéticas en España de Marcelino Menéndez y Pelayo, recordando las palabras de Francisco Cascales:

Si don Luis se hubiera quedado en la magnificencia de su primer estilo hubiera puesto su estatua en medio de la Helicón; pero con esta introducción de la oscuridad, diremos que comenzó a edificar, y no supo echar la clave al edificio, quiso ser otro Icaro y da nombre al mar Icario:

Qui variare cupit rem prodigaliter unam.

Delphinum in silvis appingit, fluctibus aprum.

Por realzar la poesía castellana, ha dado con las columnas en el suelo. Y si tengo que decir de una vez lo que siento, de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas; y el que pretende con la oscuridad no ser entendido, más fácilmente lo alcanzará callando. (Francisco Cascales. Cartas filológicas. Madrid, "La lectura", 1930. V. I, pp. 220-221).

Menéndez y Pelayo define a Francisco Cascales con los siguientes términos: "era un erudito latinista muy semejante en todo a Rodrigo Caro, que unió, como él, los lauros de arqueólogo con los de cultivador de las letras amenas, ahondando en el estudio de la antigüedad por el estudio de sus piedras y de sus libros." (Marcelino Menéndez y Pelayo. Historia de las ideas estéticas en España. Buenos Aires., Espasa-Calpe, 1943. p. 239).

73 Cf. Luis de Góngora, apud. R. O. Jones. Historia de la literatura española. Siglo de oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII). México, Ariel, 1983. p. 215.

actualmente no es aprobada. Donde hay luz, hay sombras; no son dos ángeles, es un sólo Góngora cuyo estilo en ocasiones resulta deslumbrante. Como quiera que sea, los romances de Góngora fueron elogiados hasta por sus más injuriosos detractores.

Ha habido tanto detractores como defensores de Góngora; entre los primeros los más destacados son: Francisco de Cascales, Juan de Jáuregui, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Manuel de Faria y Sousa, Marqués de Villena, Ignacio de Luzán y Marcelino Menéndez y Pelayo. Entre los que apoyaron y admiraron a Góngora están: Pedro de Valencia, Antonio Chacón, Pedro Díaz de Rivas, el Abad de Rute, Martín de Angulo y Pulgar, Juan de Espinosa Medrano, García de Salcedo Coronel, José de Pellicer, Martín Vázquez Siruela, Andrés de la Cuesta, Manuel Serrano de Paz, Gabriel Miró, José Ortega y Gasset, Ramón Gomez de la Serna, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Alfonso Reyes, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Gerardo Diego; a éstos hay que agregar otro grupo bastante numeroso de estudiosos cuya lengua materna no es el español como Paul Verlaine<sup>74</sup>.

Pedro de Valencia<sup>75</sup>, entre los estudiosos contemporáneos de Góngora, alaba globalmente su obra como procedente de una misma pluma: "En las materias y poesías más graves en que V. m. ha querido hacer prueba de no mucho tiempo a esta parte, reconozco la

---

74 Cf. Dámaso Alonso. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid, Gredos, 1982. pp. 563-564.

75 Este hombre es descrito por Menéndez y Pelayo como: "al oráculo de aquella edad, al sapientísimo hebraizante y helenista Pedro de Valencia, criado a los pechos de la santa y universal doctrina de Benito Arias Montano." (M. Menéndez y Pelayo. op. cit., p. 330).

misma lozanía y excelencia del ingenio de V. m. que en cualquiera género se levanta"<sup>76</sup>.

Dámaso Alonso justifica y explica detalladamente esta doble imagen que se ha creado en torno a Góngora haciendo una observación sobre la percepción del mundo en la época gongorina:

Sabida es la duplicidad de la visión representativa que del mundo tiene el Renacimiento: de una parte se fortalece o reanuda la tendencia a la huida de la realidad y al acercamiento a la belleza como principio absoluto; y de otra, la aproximación a lo real humano, a lo particular, a lo fluctuante, a lo concreto. Y junto a estas dos, la del contraste de una y otra. La primera dirección produce una literatura aristocrática e idealista (novela sentimental, bucolismo, diálogos de amor y belleza...); la segunda, una literatura naturalista que se complace en describir los vicios, las necesidades cotidianas y las fealdades de la vida (comedia prostibularia, novela y poesía picaresca, etc.). Lo característico español es la superposición de las dos tendencias (desde la *Celastina* hasta el *Quijote*). En Góngora, desde el primer año en que tenemos testimonios de su producción literaria, 1580, hasta 1626, año anterior a su muerte, en que escribe sus últimas poesías, se da también sin interrupción este paralelismo: a un lado las producciones en las que todo es belleza en el mundo, todo virtud, riqueza y esplendor; al otro, las gracias más chocarreras, las burlas menos piadosas y la fustigación más inexorable de todas las miserias de la vida. Aparte aun, una serie de composiciones, de las cuales la más característica es la *Fábula de Píramo y Tisbe* [incluida en el *Romancero gongorino*], en las que se cortan los dos planos, el de lo absoluto y el de lo contingente, la mitología y lo picaresco, las esplendideces y el mal olor.

Las *Soledades* es la haz que mira a lo suprahumano. La letrilla *¿Qué lleva el señor Esgueva?*, p. ej., el envés que atiende a la más baja humanidad. La *Fábula de Píramo y Tisbe* es haz y envés al mismo tiempo, y representa, quizá mejor que ninguna otra composición, el punto de vista humano, escéptico, del autor.<sup>77</sup>

Hay muy poco que agregar a las palabras de Dámaso Alonso.

---

<sup>76</sup> Luis de Góngora y Argote. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1967. p. 1071.

<sup>77</sup> D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*. Revista de Filología Española, Madrid, 1935. pp. 16-18.

**B. Importancia de los romances gongorinos dentro del Romancero nuevo.**

El goce gongorino por lo cotidiano aparece enlazado a un gusto por el contacto directo, a una búsqueda, casi científica, de un conocimiento sensorial, no solamente intelectual o libresco.

Muestra de todo su sentir también son las sátiras, presentes en el Romancero General, las cuales son letrillas o romances con estribillo (que mantiene la cohesión de las diversas estrofas) donde desfilan y son criticadas las diferentes posiciones sociales. Jammes demuestra como Góngora era considerado maestro y por lo tanto imitado, en este género que sobrevivió bastante más de un siglo después de la muerte del poeta. Parece increíble que uno de los más prolijos reforzadores del género sea Quevedo, "a quien se atribuyen treinta y tres letrillas satíricas, evidentemente escritas siguiendo el modelo gongorino"<sup>78</sup>, junto con otros poetas. Ejemplo de estas sátiras es el romance:

5                    Si sus mercedes me escuchan,  
                      les contaré a sus mercedes  
                      no las hazañas del Cid  
                      ni de Zaida los desdenes,  
                      sino más de cuatro cosas,  
                      que se yo que se cometen,  
                      o se dejan de hacer  
                      por el decir de las gentes.

*Si sus mercedes..., 31*

En el cual se hace patente la reforma que los romances gongorinos significaron dentro del Romancero nuevo. El Romancero de Góngora, estrictamente hablando, carece de Zaidas que desdeñen; sus

---

<sup>78</sup> Cf. Robert Jammes. La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote. Madrid, Castalia, 1987. p. 76 nota 103.



romances moriscos están desprovistos de anécdotas personales concretas. El poeta no gusta de divulgar su vida amorosa; más aún, ni siquiera sigue los lineamientos literarios de su época, los sobrepasa todos; al decir que sobrepasa los lineamientos quiero expresar que toma las directrices y recursos de su época explotándolos creando un estilo personalísimo e inconfundible hasta la fecha, el cual llegó a América y sobrevivió bastante tiempo después de su muerte. Ni uno sólo de los diferentes tipos de romances (moriscos, pastoriles, caballerescos, rústicos) se salva de sus burlas y parodias. Continuamente busca renovarse, un ejemplo de ello dentro de su romancero morisco, es *Triste pisa y afligido* donde crea originales efectos estéticos alternando cuartetos de tono serio con otras burlescas de manera que el modelo y la parodia conforman un mismo romance. Esta es una de las primeras veces en que aparece lo que Jammes llama "uno de los principales descubrimientos de Góngora en el plano estético: la de que los elementos antipoéticos pueden convertirse también en elementos poéticos [...] lo burlesco conquista su estética propia"<sup>79</sup>.

En el romancero gongorino prácticamente no se habla en forma seria del Cid, ni siquiera de las hazañas del momento como el fracaso de la Armada Invencible:

35           governaba de allí el mundo,  
              dándole a soplos ayuda  
              a las católicas velas  
              que el mar de Bretaña surcan,  
  Ahora, qué estoy..., 19.

---

79 *Ibidem*, p. 132.

Los temas históricos aparecen unidos a las burlas y parodias que de ellos hace el poeta, lo cual puede estar mostrando la poca importancia que Góngora otorga a ciertos valores, contrastando con la que otros escritores de su época (¡y de épocas posteriores!) otorgan a el patriotismo, el honor, la riqueza, la herencia, la pobreza. Góngora enaltece los valores de la realidad cotidiana oponiéndolos a los sistemas idealizantes político-morales, literarios e incluso estéticos que rigen su época. Todo esto es quizá lo que lo distancia de otros poetas de su tiempo como Quevedo, quien vivía de y para la Corte y al que las decisiones de la corona española afectaban directamente.

Me parece que en el Romancero de Góngora se cumple exactamente la afirmación de Dámaso Alonso cuando dice:

Había en la literatura del siglo XVII español, en esa literatura considerada siempre como realista, democrática, localista [el teatro del Siglo de Oro, la novela picaresca, el romancero y la épica medieval], algo que era excelsamente antirrealista, selecto y universal (sin dejar de ser entrañablemente hispánico). Unamos ahora la figura de Góngora a toda la línea de la poesía lírica del Siglo de Oro, a todos los grandes poetas que le preceden a partir de Garcilaso (y aun a algunos de los tan desconocidos modernamente como notables que le siguen), y veremos que tenemos un magnífico desarrollo lírico que ocupa todo el siglo XVI y el XVII, y que es también en esencia antirrealista, selecto y universal.<sup>80</sup>

### C. Características de los romances de Góngora

#### 1. Recursos estilísticos

La descripción es el recurso utilizado más intensamente en su Romancero por Góngora, ésta puede presentar enumeración o no y

---

<sup>80</sup> Cf. Dámaso Alonso. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid, Gredos, 1982. pp. 14-17.

estar sujeta por conjunciones, adjetivos o adverbios. La Naturaleza ocupa un lugar primordial al aparecer e intensificar las descripciones espaciales y temporales, los retratos femeninos, las representaciones y simbolizaciones.

La repetición también es una figura retórica frecuente. En la repetición, Góngora exhibe su lirismo sin titubeos:

*Déjame en paz, Amor tirano,  
déjame en paz.*

*Ciego que apuntas ... , 1.*

En el Romancero de Góngora se hace evidente una de las afirmaciones de Dámaso Alonso: "dos objetos distintos de materia real ascienden a ser un solo concepto estético, una sola imagen. Resultan así en la poética de Góngora unas extrañas series en las que elementos muy dispares quedan reunidos por una sola designación"<sup>81</sup>. En la repetición es una de las características de las obras de Góngora<sup>82</sup>; bajo un mismo término, el poeta reúne imágenes distintas.

En la época de Góngora es cuando los recursos literarios se utilizaron en forma copiosa y exuberante conformando la riqueza expresiva que caracteriza el período; ejemplos de esto sobran en este trabajo, el siguiente me parece uno de los más notables:

40

No le defendió el escudo  
hecho de finos diamantes,  
porque el amoroso fuego  
es al rayo semejante,  
que el duro hierro en sus manos  
le disminuye y deshace;  
no para en el hierro Amor  
que, sin errar tiro, sabe

81 Dámaso Alonso. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid, Gredos, 1982. p. 72.

82 Dámaso Alonso. La lengua poética de Góngora. Revista de Filología Española, Madrid, 1935. pp. 33-34 y 135-138.

45 poner en el alma el hierro,  
y en la cara las señales.

*Criábase el Albanés, 20.*

Aquí se hace una alegoría donde el amor aparece como rayo, como hierro y bajo el tópico de "amoroso fuego"; los diamantes están sustituyendo el concepto de dureza.

Es importante resaltar el modo como Góngora crea sus imágenes en las que intervienen gran parte de los sentidos, sobre todo: movimiento, sonido y color; ejemplo de ello aparece cuando presenta la noche en que Leandro se lanza a atravesar el estrecho de Dardanelos:

Llegó al fin (que no debiera)  
en un día muy nublado  
y una noche muy lluviosa,  
180 luto el uno, la otra llanto.  
Apenas la obscura noche  
las cintas se ató del manto,  
y no del manto de lustre,  
sino de soplos del Austro,

*Aunque entiendo poco, 64.*

La atmósfera no es favorable, el día desde temprano se ve cargado y la noche húmeda y difícil, descompuesta, casi se diría que huele a muerte; un verso en simetría bilateral termina la cuarteta como para que nos detengamos a percibir como el ambiente cobra vida (uno se viste de luto y la otra llora), participa de la angustia y sufrimiento de los personajes. En la segunda cuarteta, los dos primeros versos crean la personificación de la noche que cierra su traje opaco, en los siguientes versos el sonido del viento interviene en la personificación. La agitación de la noche se manifiesta en el movimiento de la capa, el ruido del viento y la obscuridad.

Góngora también crea otro tipo de imágenes que causan todavía más asombro, esas imágenes son definidas como imágenes transelementales por críticos como Woods<sup>83</sup> y Wilson, ejemplo de ella es:

30       Un día que le dieron  
          los jazmines del vergel  
          estrellas fragantes, más  
          que claras la noche ve,

*En la fuerza de Almería, 82.*

En donde el día se hace noche y los jazmines estrellas. No sólo interviene la vista en la transformación del día en noche y de los jazmines en estrellas; sino también el olfato, aquí las estrellas son las que tienen fragancia y son más numerosas que las de la noche. Lo imposible se hace realidad al enlazarse dos imágenes opuestas: el día y la noche. Particularmente en el romance, es ejemplo de como la Naturaleza se altera en forma semejante a como Celindaja se encuentra ante el Amor.

Otras imágenes se pueden incluir en lo que Emmanuel Tesauro definió como "mirabili per arte":

5       Según vuelan por el agua  
          tres galeotas de Argel,  
          un Aquilón africano  
          las engendró a todas tres.  
          Y según los vientos pisa  
          un bergantín genovés,  
          sino viste el temor alas,  
          de plumas tiene los pies.

*Según vuelan por el agua, 49.*

Los barcos vuelan por el agua y pisan los vientos; uno persigue, el otro huye del pirata. Il Cannocchiale Aristotelico del teórico italiano apareció por primera vez en 1654 (cincuenta años después de la fecha en que Góngora hizo el romance); ahí aparecen clasifi-

---

83 M. J. Woods. The poet and the natural world in the age of Góngora. Oxford, Oxford University Press, 1978. p. 118.

casas numerosas metáforas, este tipo es llamado como lo maravilloso y considerado como: "ma il più miracoloso & fecondo Parto dell'humano Ingegno; [...] il qual consiste in vna *Rappresentation* di *due Concetti*, quasi'ncompatibili & perciò oltremirabile: [...] Per terras nauiguit: per maria pedibus incessit<sup>84</sup>.

Lo anterior muestra como la complejidad y densidad de las metáforas crean imágenes, personificaciones y descripciones, las cuales en lugar de alejarnos del mundo físico nos introducen en el de modo íntegro, cabal e intenso, al percibirlo con todas nuestras capacidades y sentidos, mejor que en el cine.

El Romancero de Góngora es poesía narrativa cargada de lirismo y descripciones.

## 2. Tipos de romances.

Habiéndose ya hablado sobre la forma del romance gongorino queda por aclarar su variedad temática. Algunos temas del Romancero nuevo son heredados del viejo (caballerescos, clásicos, líricos y religiosos); en otros casos, el tema del Romancero viejo se transforma y adquiere en el nuevo gran importancia, tal es el caso de los romances moriscos que derivan de los fronterizos. También hay tipos de romances que son innovaciones del Romancero nuevo como los pastoriles y de cautivos. El Romancero de Góngora es eminentemente novedoso y estos dos últimos temas sobresalen.

En el Romancero gongorino hay algunos romances en los que ya sea narrando o describiendo se hace evidente la intención de

---

84 Emmanuel Tesauro apud. Woods, op. cit., pp. 134-135 nota 40.

satirizar por parte del poeta, así en *Cuando la rosada Aurora* narra lo que le ocurrió a un médico cuando su caballo huyó y él por cogerlo se ensució hasta la capa con el excremento del animal; este fue un hecho real que presenciaron el poeta y sus amigos, quienes, ya conociendo su destreza para manejar cuestiones sucias brillantemente, lo retaron a escribir sobre ello. Otros ejemplos donde la sátira está presente son: *Murmuraban los rocines*, *Escuchadme un rato atentos* y *Todo se murmura*, en los dos primeros se ridiculiza a la nobleza; en el primero, cuatro caballos describen a sus hambrientos amos en la puerta del palacio donde ellos venfan a solicitar favores al rey; en el segundo, la mofa va dirigida hacia la corte de la Nueva España como reflejo de la española detallando los diferentes especímenes al sustituir a las personas por animales, creando imágenes chuscas, el desprecio ante la miseria de la corte que se rige por apariencias está presente de muchas formas en su obra; en *Todo se murmura* el escarnio recae sobre todos, ricos y pobres, llevado a cabo también mediante comparaciones con animales.

Más importante y cuantiosa es la parodia, más adelante se muestra cómo todos los tipos de romances son parodiados por Góngora. Buen ejemplo de ello es *¿Quién es aquel caballero* donde se parodia el romance novelesco Bernal Francés, el cual es un romance tradicional que seguramente se cantaba en la época de Góngora; sin embargo, no aparece en las recopilaciones antiguas, aunque sí en la tradición moderna; se canta en toda la América hispánica (desde California hasta Chile), en España, Portugal,

Marruecos y las Canarias<sup>85</sup>. El romance *¿Quién es aquel caballero* es un diálogo donde se describe al caballero, quien se considera noble pero no es más que un miserable; exhibe sus hazañas de las cuales no obtuvo nada, es un pobre ladrón.

a. Pastoril.

Las diversas expresiones del mundo bucólico tuvieron gran difusión en España desde principios del XVI y vivieron independientemente del Romancero, sus temas fueron una innovación dentro del Romancero nuevo; el gusto por los temas pastoriles dentro del Romancero es posterior a 1592<sup>86</sup>, cuando tienen una aceptación mayor que los moriscos.

La imagen renacentista de la Arcadia, el lugar ideal pleno de felicidad, privilegiado por la inocencia y habitado por pastores, aparece dentro de la literatura desde la Antigüedad clásica en los Idilios de Teócrito y establece el género pastoril con sus personajes y características que lo harán trascender: el pastor enfermo de amor, lleno de pasión, sufrimiento, angustia, calos; la Naturaleza como vehículo literario; y el poeta encubierto tras el pastor. El género pasa al mundo latino y adquiere fama con las Bucólicas de Virgilio, en donde el pastor con su canto domina las fuerzas de la naturaleza. En el siglo XVI, Sannazaro<sup>87</sup> introduce variantes dentro del género, dándole sazón diferente, particularmente en la

---

85 M. Alvar, op. cit., pp. 275-279 y Romancero tradicional de México. Ed., pról., estudios y notas de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González. México, UNAM, 1986. pp. 65-84.

86 Cf. Ramón Menéndez Pidal. op. cit., II. pp. 125 y 136.

87 Vid. Vittore Bocchetta. Sannazaro en Garcilaso. Madrid, Gredos, 1976. pp. 45-49.



égloga Piscatoriae, donde muda el campo al mar y sustituye los pastores por pescadores; así, se amplía la presencia de la Naturaleza al incluir elementos acuáticos de los cuales carecía lo pastoril en Virgilio. En la literatura española, los primeros temas pastoriles fueron introducidos en las representaciones dramáticas con pastores imaginarios y elegantes, escritas por Juan del Encina bajo el nombre de Églogas; Garcilaso con su poesía, sitúa el mundo bucólico sobre la geografía española; hay que agregar además la novela pastoril Diana de Montemayor publicada en 1559. Cuando el universo utópico de lo bucólico se introduce en el aristocrático ambiente de la caza se realiza aún más la idealización.

Este personaje fundamental de lo pastoril, el pastor (pescador o cazador), es un tipo idealizado, culto, no se expresa como rústico ni le preocupan las cosas que inquietarían a un pastor real, como sería cubrir sus necesidades básicas de alimento, calzado, abrigo y su ganado. Es un pastor enamorado, normalmente despechado, que se lamenta de la indiferencia y desdenes de su amada, sólo produce lástima, no hace otra cosa. El ambiente en que se desenvuelve es propio, la Naturaleza está a su alrededor, le sirve no sólo de testigo y confidente, sino que también comparte su dolor y llega a ser su cómplice; los textos pastoriles se ubican en espacios naturales, ocasionalmente definidos en puntos geográficos específicos. Detrás del protagonista, normalmente se oculta el poeta y a veces en la voz del personaje se esconden secretos del autor.

Los romances pastoriles son menos narrativos y más líricos, facilitan la declaración íntima del autor, por lo que también se formaron ciclos en torno a los personajes; pero a diferencia de

los moriscos, en los que indistintamente cualquier autor escribía romances sobre un personaje sin importar quien lo creó, en estos cada poeta optaba por un seudónimo y bajo él se encubría; así, al Romancero nuevo fue a dar la biografía sentimental los grandes poetas del Siglo de Oro: Lope de Vega fue Belardo, Góngora era Daliso, Cervantes era Lauso, Liñán de Rianza era Riselo, Luis de Vargas era Lisardo.

El nombre Daliso aparece en tres romances gongorinos donde él es un cazador, Jammes atribuye valor autobiográfico a todos los romances gongorinos de cazadores. De hecho, la mayoría de los romances pastoriles de Góngora están insertados en ambientes de cazadores y pescadores.

En *Aquí entre la verde juncia* se reúne el mayor número de características de los pastoriles, donde Daliso es un cazador que deja su arco para disponerse a expresar sus desdichas y morir de pena, comparándose a sí mismo y a su canto con el de un cisne.

*Frescos airecillos* es el otro romance venatorio donde aparece Daliso. La Naturaleza (los aires) es la protagonista en los primeros cincuenta y seis versos y ella presenta el escenario donde se sitúa a Leda, la amada cazadora. El narrador es Daliso quien se está muriendo por la ausencia de Leda, termina pidiéndole al aire que sea su emisario y lleve el mensaje a su amada.

*Moriste ninfa bella* es el otro romance donde aparece Daliso, quien se queja de la muerte de Luisa de Cardona, una monja amiga de Don Luis. A partir de este romance es más frecuente la introducción de elementos clásicos en los romances venatorios. Así, la

monja es comparada con Diana, la diosa cazadora, la cual parecería estar detrás de todas las figuras femeninas.

En *Ojos eran fugitivos* no hay canto del cazador, dos corrientes de agua con características humanas presentan el espacio donde se encuentra la cazadora Sirene. Además, la Naturaleza realiza acciones que en los otros romances pastoriles son llevadas a cabo por seres humanos, ella se queja, llora, elogia, besa, desprecia, se atreve, peina y abrocha. Después el narrador presenta a Sirene y al cazador; en el desenlace del romance interviene Cupido, el cual engaña a Sirene y separa a la pareja.

*Los montes que el pie se lavan* tiene estribillo. La tercera parte del romance es la narración de las acciones de un cazador que sube la montaña con el objetivo de cazar un jabalí que destruía el ganado. Ahí, se encontró a una cazadora de quien se enamora, las últimas dos cuartetos son la queja del cazador por la esquividad de la cazadora.

A la inversa que el romance anterior y también con estribillo, *En tanto que mis vacas es*, en sus tres cuartas partes, el canto de un vaquero, quien se queja de los desdenes de su amada cazadora, Galatea. Las últimas tres cuartetos narran el modo intempestivo y violento en que ella actúa.

Jammes y Carreño afirman que en *Donde esclarecidamente* se entrelazan las actividades venatorias y piscatorias. Este romance fue escrito en homenaje a la marquesa de Ayamonte y su hija, durante la visita del poeta a sus propiedades en Lepe. Del mismo modo, *Con su querida Amarilis* podría incluirse en cualquier grupo de los pastoriles porque se ligan actividades como la recolección, la caza

y la pesca, está dedicado a Antonio Chacón, narra la ida de él con su esposa a Colmenar y cómo la Naturaleza se transforma para recibirlos. Estos romances prácticamente fueron escritos en circunstancias específicas, en condiciones semejantes están: *Las esmeraldas en yerba*, *Al tronco de un verde mirto* y *Las tres Auroras del Tajo*; los cuales fueron dedicados a Felipe IV y su esposa Isabel. Los dos primeros tienen estribillo, el protagonista es el pastor Fileno, sobrenombre que usa el poeta para nombrar al rey y Belisa para la reina; el primero es una alabanza al amor de los reyes, parece ser que el matrimonio de la pareja se llevó a cabo cuando el rey era niño (1615) y no se consumó hasta noviembre de 1620 en Aranjuez; en *Al tronco de un verde mirto* con el mismo tema, el pastor Fileno sueña un combate de Amor entre las "esperanzas de Bradamantes" y los "cuidados de Rugeros". *Las tres Auroras que el Tajo* está dedicado a tres cortesanas una de ellas era amada por el rey, Francisca de Tavora. Se incluirían también en el grupo de estos romances escritos para una ocasión específica: *De la semilla caída*, *No vengo a pedir silencio*, *Tenemos un doctorando* y *Temo tanto los serenos*; el primero fue escrito para la beatificación de Santa Teresa de Jesús, el segundo fue recitado en el festejo al obispo de Córdoba, fray Domingo de Mardones, el tercero es un vejamen que escribió don Luis para el doctorado de fray Pedro González de Mendoza, y el cuarto es una disculpa por estar enfermo y no poder asistir a su periódica tertulia de juego.

Se incluyen dentro de los romances pastoriles aquellos en donde los pastores han sido sustituidos por pescadores, en términos generales es lo mismo: el enamorado se queja de los desdenes de su ama-

da en medio de un ambiente natural. Es sobresaliente que de un total de nueve romances de pescadores, más de la mitad, siete tengan estribillo. Esto demuestra lo que Jammes afirma sobre estos romances: "El ruido del viento, el cabrilleo de las olas y el movimiento de los remos ritman su canto y esto es lo que constituye la característica dominante de todas las poesías piscatorias de Góngora: la armonía lírica entre el amor desgraciado de una parte y el mundo de los ríos o de la mar de otra"<sup>88</sup>. El estribillo acentúa la musicalidad rítmica de estos romances. Ya sea que un narrador exponga los sucesos o que una primera persona lo haga, la estructura siempre es la misma: ubicación del romance, explicación y descripción del pescador, su estado de ánimo y el ambiente natural que lo rodea, ocasionalmente con la presencia y descripción de la amada, culminando con el canto del enamorado; los romances que se incluyen en este grupo son: *En el caudaloso río*, *Las aguas de Carrión*, *Sobre unas altas rocas*, *¡Oh, cuán bien que acusa Alcino*, *Contando estaban sus rayos*, *Sin Leda y sin esperanza*, *Los rayos le cuenta al Sol*. Hay que hacer aclaraciones sobre los tres últimos: en *Contando estaban sus rayos* el canto del pescador se escucha por la repetición que hace Eco, además que también incluye el canto de la pescadora; en *Sin Leda y sin esperanza*, la quietud de la noche armoniza con la inmovilidad del pescador, su lamentable estado de ánimo le impide expresarse, por lo que no aparece su canto en el poema; por otro lado, es tal su abandono que no teme ni a piratas, ni al viento, ni a la muerte. Jammes incluye *Los rayos le cuenta al Sol* entre

---

88 R. Jammes, *op. cit.*, p. 335.

los piscatorios por el estribillo y la ubicación del romance en la verde orilla/ de Guadalquivir, el romance describe a Jacinta peñándose y narra como la Naturaleza se perturba cuando ella sale del mismo modo que cuando lo hace el Sol en cada amanecer, ni el pescador ni su canto aparecen.

Los romances piscatorios sin estribillo son: *Las redes sobre el arena* y *Cuatro o seis desnudos hombros*. Sobre el primero Chacón<sup>89</sup> afirma que sólo las dos primeras cuartetitas son de Góngora, las demás cuartetitas se ponen en lugar de las que se perdieron; en este romance primero aparece la ubicación y presentación del pescador, inmediatamente después su canto que es una queja por la ausencia o retraso de la amada y una descripción de la Naturaleza alterada; finalmente, la descripción de ella y su respuesta a las demandas de él.

Sobre *Cuatro o seis desnudos hombros* Jammes afirma: "[es] casi una variante de la historia contada en la *Segunda Soledad*"<sup>90</sup>, el romance trata de un naufrago que llega a una isla y se dedica después a hortelano el romance termina cuando recibe una carta que le trae una paloma. Es fácil ver cómo el tópico del amante desdichado y el mar o río que consuela es el fondo de los romances piscatorios. Jammes va más allá al afirmar que: "la noción de soledad [...] constituye el armazón de todas las poesías piscatorias de Góngora"<sup>91</sup>, él encuentra elementos comunes en las Soledades y en estos romances, así las poesías piscatorias gongorinas

---

89 Romances, p. 102.

90 R. Jammes, op. cit., p. 344.

91 Ibidem, p. 346.

culminarían en las Soledades; entonces *Cuatro o seis desnudos hombros* sería la cima de los romances piscatorios.

Tres son los romances que se clasificarían como de pastores bucólicos: *"Ave de plumaje negro, La cítara que pendiente y Guarda corderos, zagala*. Carreño afirma sobre los dos primeros: "romances amorosos, si bien limpios de anécdotas o referencias personales concretas"<sup>92</sup>, Jammes los incluye como poesías de corte. *"Ave de plumaje negro* principia con el canto del pastor Fileno donde "ave de plumaje negro" es metáfora de la amada, el pastor se queja de las dificultades que tiene para encontrarla y verla por lo alejada que está de él. Termina el romance aludiendo a las metáforas: cisne y flor, que Garcilaso emplea para las ninfas en su tercera Egloga y al mito de Pan y Siringa al transformar a la ninfa en caña.

Jammes afirma que *La cítara que pendiente* está dedicado a la esposa de Antonio Chacón. Así, Amarilis, apelativo de pastora desde las Eglogas de Virgilio, es el disfraz bajo el que se encubre el nombre de esa mujer en el romancero de Góngora. Después de ubicar y describir a la pastora, el romance narra como ante el canto de Amarilis todos, la Naturaleza, Danteo (Chacón, esposo de Amarilis) y la misma pastora, se alteran y transfiguran; concluyendo con el propio canto.

Sobre *Guarda corderos, zagala*, Jammes afirma:

[...] alía a una densidad y perfección formal pocas veces igualadas una extraña audacia de contenido; yendo más lejos de lo que nunca fue por esta vía, su autor ya no se contenta con invitar a la mujer al amor, sino que ataca la piedra angular del amor caballeresco: la fidelidad. Aunque no tenga nada de burlesco, conviene situar aquí este romance, porque es la conclusión de una

---

92 Romances, p. 38.

serie de reacciones que aparecen en las poesías burlescas anteriores<sup>93</sup>.

*Guarda corderos, zagala* es un himno a la vida, donde Góngora explica las diferentes cualidades femeninas comparándolas con la Naturaleza; así, la invitación a gozar de la vida que es el tema del romance está visto desde la perspectiva femenina, Góngora enseña a la mujer cómo la vida se manifiesta en la Naturaleza de modo admirable, garantizando que es mejor seguir su ejemplo.

El mundo bucólico es intencional y descaradamente parodiado en el romancero gongorino, el mejor ejemplo de ello es *A un tiempo dejaba el Sol* donde el canto del pastor es tan malo que no hay quien lo soporte, cuando por el canto de Cloris se suspende la Naturaleza y se detiene el carro del Sol, las colas de los caballos ensucian y barren el cielo; además usa términos vulgares, como "cholla" para nombrar la cabeza en la personificación del río.

El locus amoenus, el paraje sombreado con pajaritos cantadores y agua que corre, el espacio acogedor que favorece la confesión íntima y el descanso sobre la suave ribera es el ambiente donde se insertan los romances pastoriles.

Góngora lo parodia *En la pedregosa orilla* al situar el romance sobre las rocas del oloroso pantano del Guadalmeñato. Los cabellos de oro de la amada aquí son de esparto, escaso, tieso y opaco; su primoroso retrato fue hecho por un boticario con una espátula sobre papel de estraza.

El Tajo es, por antonomasia en la literatura española, el venerado ámbito bucólico, el cual no se escapó de la burla gongorina,

---

93 R. Jammes, op. cit., p. 170.



A vos digo, señor Tajo es una parodia donde el Tajo nace de los meados de un risco, si se escucha algo de él es con catarro y si es celebrado, lo es por cuestiones cotidianas como regar membrillos y pasar por los puentes, hasta es comparado con los criminales. También el Manzanares está en la lista, con *Manzanares, Manzanares* las bromas serán ahora lanzadas sobre la suciedad y escasez de su caudal, al que acuden los cornudos madrileños, tanto animales como personas.

La parodia del mundo bucólico es completamente diferente en *Cloris*, el más bello grano donde no hay pastor enamorado, ni canto, ni locus amoenus, ni existe la joven idealizada que ama el pastor, sino una mujer tan real que la violación que se narra ocurrió en Granada estando don Luis ahí. *Cloris* es un nombre pastoril y creo que usar este nombre para un romance que prácticamente carece de idealización bucólica es muestra de burla; además, aparecen versos claramente vulgares:

12            que ella no oye por ser roma,  
              sorda digo de nariz.

*Cloris*, el más ..., 66.

#### b. Líricos

La tradición de romances líricos viene desde el Romancero viejo, pero es en el Romancero nuevo cuando la expresión del sentimiento amoroso adquiere efectiva intensidad lírica. De hecho cuando uno se acerca a estos romances advierte que hay un yo que está viviendo lo que dice. Margit Frenk lo expresa con claridad:

Uno de los rasgos que distinguen al Romancero nuevo del viejo es justamente su lirismo, lirismo que se manifiesta en el estilo y además en la intercalación de cantares. Entre los romances y romancillos con estribillo predomi-

nan los que tienen un estribillo hecho a propósito (frecuentemente de dos endecasílabos), pero no son raros los que adoptan un cantar popular [...] más frecuente es que los poetas utilicen estribillos semipopulares de moda o refranes.<sup>94</sup>

Esto se aplica perfectamente al romancero de Góngora, la mayoría de sus romances líricos tienen estribillo. En ellos se escuchan diferentes voces femeninas y masculinas, que narran sus experiencias amorosas con descripciones muy emotivas y en diferentes circunstancias; pero no se especifica si es un pastor o un pescador, ni si el ambiente en el que se ubican sea un barco, la ciudad, la playa o el bosque.

*La más bella niña y Lloraba la niña* son romances gemelos donde la protagonista es una joven enamorada que lamenta la pérdida del amado a su madre, expresando una profunda soledad e intenso sufrimiento; James los relaciona con los romances piscatorios porque el estribillo del primero lo ubica a orillas del mar.

En *Las flores del romero* también la protagonista es una joven enamorada y lastimada por su amante, el narrador la consuela en el estribillo comparando los enojos y celos con flores azules, prácticamente con las palabras del refrán o frase proverbial del Vocabulario de Correas: "hoy es flor azul, mañana será miel".

En otros romances una voz masculina expresa sus sentimientos definiendo el amor en *Ciego que apuntas y atinas* y *¿Callaré la pena mía* ambos con estribillo. En *lágrimas salgan mudos* se describe la

---

94 Margit Frenk. Estudios sobre lírica antigua. Madrid, Castalia, 1978. p. 69.

emoción y expresión del sentimiento amoroso silenciado, un amor que no se debe anunciar porque el amado pertenece a otro.

*En dos lucientes estrellas* es la descripción de unos ojos con "rayos negros", que son las llaves de un puerto "si tiene puertos un mar/ que es todo golfos y estrechos", siendo mar metáfora del cuerpo femenino.

Sabemos que Góngora era un buen conocedor del amor<sup>95</sup> por la exposición que dan sus romances. Aquellos en donde ha sido demostrada la relación con la vida íntima del poeta son: *Noble desengaño*, *Ahora que estoy despacio*, *Dejad los libros ahora*, *¡Qué necio era yo antaño!*, *¿No me bastaba el peligro?*, *Despuntado he mil agujas*.

Se incluyen en este apartado romances descriptivos, cuatro de ellos tienen estribillo, descolla en ellos la intensión satírica o burlesca: *Trepan los gitanos*, *Si sus mercedes me escuchan*, *Saliéndome estotro día* y *¡Qué se nos va la Pascua, mozas*. Los tres primeros, en términos generales, critican a los cortesanos que dependen del rey aparentando dinero que no tienen. En *Trepan los gitanos* califica de gitanos a ciertos tipos de la sociedad de su época: pretendientes codiciosos, seductores melindrosos, cortesanos, comerciantes, pero ninguno es descrito con tanta avaricia como los jesuitas. En *Si sus mercedes me escuchan* la oposición entre apariencia y realidad es más explícita con el estribillo *Por el decir de las gentes* y los tipos que desfilan son: el cazador que compra la presa, el fanfarrón que sabe mejor correr que sacar la espada, el médico y el miserable que sale limpiándose los dientes

---

95 Ángel Pariente. *Góngora*. Madrid, Júcar, 1982. pp. 35-36, 46.

sin haber comido, y los escribanos que se prestan al soborno.

Saliéndome estotro día lo explica muy bien Jammes:

en el que se reprocha a sí mismo tomar demasiado a pecho las desgracias de los demás; es una tontería compadecer a los tontos; apiadarse de las penas de enamorados menos enamorados de lo que parece, de las preocupaciones de dinero de un noble pródigo, de la bancarrota de un jugador, de la soledad de una viuda alegre, del paro de un doctor incompetente o de las riñas de una pareja desunida, todo esto no es más que caridad inútil.<sup>66</sup>

En ;Qué se nos va la Pascua, mozas habla de la fugacidad de la vida y de la juventud pero como siempre invitando a gozarla; en particular el romance está dirigido a las jóvenes que lo rodean.

Dos romances descriptivos sin estribillo quedan en la lista: *Erase una vieja* y *Esperando están la rosa*. En el primero se describe a la celestina sin afán de ridiculizarla sino simplemente como una figura pintoresca del poblado donde vive. El segundo, es una representación de la corte por medio de flores, un grupo de imágenes que construyen el "Palacio de la primavera"; así la rosa es la Reina, el Príncipe el clavel, los diferentes cortesanos los lirios, las damas: azucenas, mosquetas y clavellinas, meninas las violetas, bufones los estanques, guardadamas los cipreses. Este romance tuvo muchas imitaciones y fue bastante popular, yo particularmente lo asocio con Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores de García Lorca en el que se representa y vemos plásticamente la última estrofa de este romance que concluye sobre la fugacidad de la vida:

Las flores a las personas  
ciertos ejemplos les den:

95      que puede ser yermo hoy  
 el que fue jardín ayer.

*Esperando están la rosa, 61*

### c. Rústicos

Durante el Renacimiento se representó la vida del campo básicamente de dos maneras: la bucólica (descrita ya en los pastoriles) y la rústica; en ambas aparecen pastores, sin embargo los personajes rústicos (pastores, serranas, zagales, vaqueros, labradores, segadores) se desenvuelven en escenas y situaciones cotidianas que aspiran a la naturalidad y sencillez, ya no es la imagen renacentista del pastor que clama la ausencia de la amada con palabras de poeta, aunque se ubican en ambientes similares. El lenguaje de los pastores rústicos es, desde la literatura medieval, vulgar, típico del pastor, llega a ser hasta grosero y se usan nombres comunes como: Gil, Menga, Blas, Antón, Pascual, Galayo. Los rústicos de Góngora están caracterizados en forma particular, lo rústico sólo sirve para introducir el ambiente y actividades vinculadas con ese medio, los pastores se relacionan con otros pastores conviviendo, conversando, bailando, recolectando frutos; así, la Naturaleza rodea a los personajes de estos romances.

Cuatro de ocho romances rústicos gongorinos finalizan con una pequeña representación, además de poseer estribillo, desarrollan temas tradicionales como: la mujer que demanda amor, la muchacha del cántaro, la bella malmaridada.

*En el baile del ejido y ¡Cuántos silvos, cuántas voces!* narra la búsqueda de los corales de Menga y de una novilleja, respectivamente; ambos textos terminan con una pequeña representación donde

se escucha la voz del que halló lo perdido y de los que le contestan: en el caso del *En el baile del ejido* son Antón y los zagales, en *¡Cuántos silvos, cuántas voces!* Gil y los vaqueros.

Al campo salió el estío tiene una estructura semejante a los dos anteriores una labradora de Cuenca sale a cosechar, es tan luminosa que es comparada con el Sol y el Alba; el poema concluye con una representación, el diálogo entre el segador que la contempla y Cupido.

A la fuente va del olmo y Apeóse el Caballero desarrollan el tema de numerosas canciones tradicionales: la hermosa joven, en estos casos rústica, que demanda amor y las promesas no cumplidas. La organización del primero es análoga a los precedentes concluye con una representación. Narra los sucesos que le ocurrieron a Inésica, la hortelana, cuando fue a buscar agua y a esperar a Miguel; llegaron a la fuente: Miguel con Quintería y Bras, después de un grosero enfrentamiento entre las dos mujeres, Inés se va con Bras y Miguel se queda como el "niño de las dos tortas", sin ninguna.

También la colmeneruela de Apeóse el Caballero va a la fuente por agua, ahí se encuentra al caballero de quien se enamora. El romance narra el encuentro de la pareja en la fuente la víspera de San Juan y cómo llegan él sediento y ella cantando; él la mira, la saluda, le canta, en una palabra la seduce; ambos flechados por el amor se toman las manos, después viene la entrega de los dones, él le regala un anillo; termina el poema con el rapto de la joven y el canto de él pidiéndole al Amor que le explique a la madre de ella lo sucedido. Además en el romance se desarrolla uno de los temas favoritos de Góngora el despertar del amor en una mujer.

Jammes afirma que en este romance se reúnen tres temas tradicionales: el caballero y la joven o la bella mal maridada, la moza del cántaro y el colmenar de amor.

En los pinares de Júcar se describe y representa el baile y canto de unas serranas de Cuenca, los últimos veinte versos son su canción donde se narran sus actividades cuando van al pinar. Sobre este romance Jammes afirma:

el tema es simplemente un espectáculo que hoy llamaríamos folklórico, y que Góngora ha sabido ver con embeleso; bajo los pinos, al borde del agua, unas jóvenes de la montaña de Cuenca danzan cogidas de la mano; el azul y el verde de los trajes regionales de "palmilla", el movimiento de las cabelleras o el de las faldas ligeramente levantadas por la danza, que dejan entre ver los cordones del calzado [¿alpargatas?] anudados al rededor de la pierna, el ruido de las castañuelas de pizarra y la visión final de los pies de las bailarinas en los círculos que dibuja el Sol a través de la enramada, todo esto ha sido anotado por el poeta con delicadeza y precisión para entregárnoslo en versos de una exquisita frescura.<sup>97</sup>

Uno de los romances gongorinos más célebres es *Hermana Marica* y corresponde a este apartado aunque no tiene estribillo; en él se narran las actividades y juegos de los días festivos de la infancia del poeta..Jammes opina sobre este romance:

El lector moderno queda prendado sobre todo de la gracia y frescura de este romance, al cual puede considerarse como uno de los primeros intentos conocidos de "literatura infantil" española, ya que se esfuerza en mostrarnos el mundo tal como lo ven los niños; pero no hay que perder de vista [...] que este universo infantil nos es presentado bajo una luz irónica y sin concesiones de tipo idealista.<sup>98</sup>

Continuación de *Hermana Marica* es *Hanme dicho, hermanas* donde don Luis hace su autorretrato, una descripción burlesca de sí

97 R. Jammes, *op. cit.*, p. 374, véase también la nota 138.

98 *Ibidem*, pp. 163-164.

mismo, empezando por su aspecto físico, sus hábitos cotidianos, su posición económica, su capacidad de amar, sus conocimientos, sus habilidades con la pluma y para el juego.

En *Minguilla la siempre bella* se cumple lo que Aurelio González afirma sobre el Romancero rústico: "trata temas que no son más que una versión 'a la rústica' de tópicos culteranos y cortesanos"<sup>99</sup> al relacionar este romance el mito de Píramo y Tisbe dentro del mundo rústico sin ser paródico; donde las cualidades de Píramo se vierten en un torero y Minguilla sigue siendo "la siempre bella" Tisbe, pudiendo ser, además, una de las que bailaban *En los pinares de Júcar* o la que perdió los corales *En el baile del ejido*. Su amor no se puede lograr, no por la oposición de la familia, sino por las malas intensiones de la gente del pueblo. El retraimiento de Minguilla se traduce en desdén, terminando el poema con una alusión al mito de Dafne y Apolo. El romance incluye la narración de los sucesos en la fiesta de San Ginés.

Dentro de los romances rústicos se encuentra *Ensillenme el asno rucio* donde Góngora parodia prácticamente palabra por palabra y verso por verso el romance morisco *Ensillenme el potro rucio* de Lope de Vega. Si el protagonista del romance de Lope es el moro Azarque que pide el potro del alcaide de los Vélez, su lanza, su casco acerado y su amada es Adalifa la de Baza, hija de Zelín Hamete; el protagonista del romance gongorino es Galayo "¡aquel yegüero llorón, / aquel jumental jinete", y pide el asno del alcaide

---

<sup>99</sup> Aurelio González. "Hacia una caracterización del Romancero rústico de los Siglos de Oro", en Reflexiones lingüísticas y literarias, R. Olea Franco y J. Valender eds. México, El Colegio de México, 1992. T. I, p. 112.



de Antón Llorente, su lanzón, su casco de calabaza y su amada es "Teresa la del Villar, / hija de Pascual Vicente"; así, las oposiciones pueden continuarse por cuartetos enteros.

#### d. Cautivos.

La piratería en el Mediterráneo durante el siglo XVI y las guerras en el norte de Africa originaron historias verdaderas de prisioneros, de ellas surgió el tema de cautivos en la literatura de los Siglos de Oro. Los cautivos españoles fueron una realidad en el norte de Africa, familias cristianas y moras perdían o recuperaban miembros de manos turcas; el mejor ejemplo de esto es el mismo Cervantes quien estuvo cautivo cinco años en Argel (1575-1580), descripciones de las hazañas de héroes como él son narradas en documentos de la época como El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (I, 39-41), la comedia del mismo autor Los baños de Argel, en obras de Lope de Vega y de diferentes autores. Todo lo anterior lleva a afirmar que el cautivo, personaje fundamental de estos romances, es real. Mientras en los moriscos y pastoriles hay descripciones de paisajes y personajes, los de cautivos son austeros, lo que se da a conocer intensamente es el sufrimiento del protagonista, muchas veces a través de diálogo. El cautivo de corsarios se encuentra con grillos en los pies, encadenado a la condena de remar en una galera, añorando su tierra y gente.

Los romances de cautivos están escritos con la participación de varios autores y agrupados en ciclos, igual que los moriscos. En el Romancero de Durán, se encuentran bajo la "Sección de romances de cautivos y forzados" y los ciclos que aparecen son: el del

"Forzado de Dragut", el del "Cautivo de Ochalí" y el "Cautivo de Arnaute Mahamí"; a estos hay que agregar el de "El español de Orán". Góngora contribuye con seis poemas que pertenecen a dos ciclos distintos, a pesar de que nunca estuvo cautivo; quiero decir con esto, que aunque los relatos tengan fondo histórico (Dragut y Ochalí fueron piratas), no siempre los romances de cautivos son la expresión de un sentimiento propio. *Amarrado al duro banco*, *La desgracia del forzado*, *Levantando blanca espuma*, están agrupados bajo el título "El forzado de Dragut", dentro del ciclo de "El español de Orán" están *Entre los sueltos caballos* y *Servía en Orán al Rey*, además está *Según vuelan por el agua*.

*Amarrado al duro banco* y *Según vuelan por el aire*, poseen estructura semejante. Las dos primeras cuartetos de *Amarrado al duro banco* son la ubicación y presentación del cautivo y el resto del romance es su queja donde expresa que extraña a su esposa y tierra. También en *Según vuelan por el agua* los primeros versos son la ubicación y presentación de los personajes: el duque de Alba que fue virrey en Nápoles, sus dos hijas, el bergantín genovés en el que viaja y las galeotas del pirata. Las naves son representadas por una garza y un tagarote; lo que se narra en el romance son sus acciones, el tagarote aparece tratando de cazar a la garza, entonces ésta despedazada, producto de los ataques del tagarote y de una tempestad, se escapa y entra en el mar de Denia. Las últimas seis cuartetos del romance son el canto del duque quien agradece la protección del puerto.

En *Levantando blanca espuma*, la ubicación y presentación de los personajes se hace también en los ocho primeros versos; se narra

el ataque de las galeras de Barbarroja a una galeota donde viajaba un mallorquín y su esposa. Los últimos versos son el canto de la mujer al viento pidiéndole que los salve del ataque del pirata.

*La desgracia del forzado* tiene estribillo. Los primeros veinte versos presentan a un cautivo español en el buque de un corsario remando, el resto de los versos son su canto.

En estos cuatro romances de cautivos el ambiente es marítimo, se desarrollan sobre diferentes naves, en *Amarrado al duro banco* y *La desgracia del forzado* los protagonistas son prisioneros de piratas que hechan de menos su libertad, esposa y tierra. Mientras que los protagonistas de *Según vuelan por el agua* y *Levantando blanca espuma* no son prisioneros, sólo sufren la amenaza de los piratas turcos. Sobre estos romances Carreño afirma: "la fortuna del amante desdichado que confía sus lamentos y tristezas al mar, o a una ribera, es constante en la lírica de la época. Lo es la asociación de amor y agua, una de las favoritas constantes de Góngora"<sup>100</sup>. Aseveraciones como estas también son formuladas por Jammes quien encuentra afinidad entre estos romances y los piscatorios.

Jammes anota: "El ciclo del español de Orán se compondría, por lo tanto, hasta más altos informes, de cuatro romances, y es casi seguro que Góngora es el iniciador"<sup>101</sup>. Los dos romances gongorinos de este ciclo poseen escenario terrestre. Entre los sueltos caballos empieza ante los restos de una batalla cuando ésta termina, el español de Orán se lleva a un prisionero durante el tiempo que galopan juntos el moro va llorando, al preguntarle el español

---

100 *Romances*, p. 64.

101 R. Jammes, *op. cit.*, p. 316.

porque lo hace él contesta que por su amada, cautivo no podrá verla; hasta aquí llega la versión de Chacón (autenticada por Góngora), en las otras versiones el romance continua dando un desenlace conmovedor cuando el español de Orán deja libre al moro.

El romance *Servía en Orán al Rey* empieza con el llamado a las armas para los soldados, entre ellos se encuentra el español de Orán quien, en ese momento, estaba en los brazos de su dama. Los últimos versos del poema son un diálogo, ella tratando de retenerlo y él despidiéndose, resolviendo así la disyuntiva entre el honor y el amor.

La fuerza expresiva, prácticamente trágica de estos poemas creo que se consigue en parte a la desnudez del escenario, son las voces, el diálogo entre los personajes lo que crea la acción del romance.

*Pensó rendir la mozuela* y *Al pie de un álamo negro* considero que son parodias del ciclo del español de Orán ya que presentan similares elementos a los originales, ridiculizados. El protagonista del primero es un soldado jactancioso o un chulo que se presenta como soldado, no el capitán que es el tipo del que se desprende; los veinticinco primeros versos son la descripción física del traje del personaje, que son más remiendos que otra cosa. El soldado pretende seducir a una joven contando todos los lugares que visitó sin salir nunca a batalla. Finalmente, expresa sus sentimientos hacia ella mediante juegos de palabras creando situaciones de doble sentido y ella le responde al mismo nivel.

El protagonista de *Al pie de una álamo negro* es un hidalgo miserable que quiere ir a servir a Su Majestad en Irún, donde se

casó Felipe IV con Isabel, formando una ingeniosa coincidencia fonética. El romance trata de cómo el hidalgo repara sus calzas y todo lo que puede para dar apariencia de noble e ir a servir en Irún al Rey.

e. Moriscos.

La convivencia de ocho siglos entre cristianos y musulmanes dentro de la Península Ibérica permitió que el mundo musulmán fuese resultando atractivo, los moros dejaron de ser vistos como rivales y empezaron a aceptarse con simpatía y agrado; esto es lo que los críticos llaman maurofilia. Este proceso mediante el cual los musulmanes fueron tomados en consideración y estima, se deja sentir en algunos romances fronterizos y se consolida como tema con la publicación de la novela morisca Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa, a mediados del siglo XVI.

Así, una de las características de los romances moriscos es que el moro guerrero del Romancero viejo se convierte en el Romancero nuevo en un caballero cortés que trata de ganar el amor de una mujer, en justas y torneos, como magnífico jinete; elogiando a la dama, le habla de la belleza y la fugacidad de la vida, invitándola a gozarlas. Los romances moriscos heredan también otras características de los romances fronterizos del Romancero viejo, como excelentes descripciones llenas de colorido, que hacen de los espacios granadinos y de otras ciudades el modelo perfecto para el desarrollo del romance; la prolijidad al detallar la figura del galán moro sirve para exaltarlo idealizándolo, haciendo de él casi un héroe en hazañas amorosas; él normalmente procede de las mejores familias

granadinas: Zegríes y Gomeles; cuando no, es comparado con los héroes de las batallas musulmanas, a esto hay que sumarle la relación de su indumentaria, sus armas, el ajuar y calidad de la caballería, detallando desde la pluma hasta la espuela de oro, incluso el bordado de su atuendo, mediante el cual expresa sus sentimientos. Los personajes femeninos casi siempre se mantienen en el interior de los castillos y se asoman para asistir al acto público, aunque sean el centro emotivo del romance. Todo esto ocurre dentro un ambiente de arquitectura y labranza mora, por lo común conocido geográficamente.

De este modo, los primeros romances viejos que se tomaron como modelo por los romancistas del XVI para la creación de romances moriscos fueron los fronterizos vistos desde la perspectiva mora. Se escribían varios poemas en torno a un personaje concebido por cualquier poeta y otros autores que aprovechaban el nombre, formando un ciclo; Góngora inicia el ciclo de Abenzulema con *Aquel rayo de la guerra* y varios autores desarrollaron diversos personajes, conformando distintos ciclos: el de Tarfe, el de Bravonel de Zaragoza, el del Azarque de Ocaña, entre otros.

Góngora escribió pocos romances moriscos, estrictamente hablando serían cinco romances y entre ellos solamente *Aquel rayo de la guerra* podría decirse que reúne todas las características del género y el modo como lo entendió Lope de Vega. El romancero morisco de Góngora tiene rasgos propios. Si el romancero morisco de Lope surge como el disfraz a través del cual son encubiertos los sentimientos amorosos del poeta, en el caso de Góngora ninguno de sus romances moriscos ha podido ser relacionado con la vida amorosa

del poeta o de sus amigos. Por otro lado, mientras la existencia de la Naturaleza en el romancero morisco en general es nula, en el resto de estos romances gongorinos la presencia de la Naturaleza es cada vez más importante, el único romance morisco de Góngora que se desarrolla en espacios urbanos es *Aquel rayo de la guerra*. Además, Góngora introduce elementos del mundo clásico en sus romances moriscos.

El primer romance morisco *Aquel rayo de la guerra* está escrito a semejanza y siguiendo la convención del género: el moro Abenzulema desterrado a causa de los celos del Rey sale hacia Andújar; en el retrato del galán moro son descritas sus cualidades como valor, triunfos, suntuosidad y colorido del traje, su divisa y todo con el correspondiente vocabulario: jaez, marlota, albornoz, capellar, alfanje; destacándose el sentimentalismo de la despedida en silencio donde el enamorado solo con los ojos habla con Balaja.

Famosos son en las armas, En la fuerza de Almería y Por las faldas del Atlante pertenecen al ciclo de Abencerraje, los Abencerrajes eran una familia granadina como los Gomeles y Zegríes; Hernando de Baeza los llama "los hijos del sillero" y en Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del Reino de Granada dice: "en verdad ellos eran los mejores caballeros de la jineta y de la lanza que se cree que no ovo jamás en el reino de Granada"<sup>102</sup>. Por otro lado, Abencerraje es el protagonista de la novela Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa de donde se derivaron varios romances moriscos.

---

<sup>102</sup> A. Carreño, El Romancero lírico de Lope de Vega, p. 66 cita 27.

En *Famosos son en las armas*, el protagonista es Hacén, el último Abencerraje, quien es definido como "Roldán de Berbería". El es temido por los españoles en Orán, por los portugueses en Ceuta y por las bestias en los torneos, a quienes vence a pie o sobre un precioso caballo lujosamente enjaezado; sin embargo, el amor que siente por Belerifa lo tiene rendido. Belerifa, la hija de Ali Muley, es ubicada en sus jardines y es Cupido quien realiza las últimas acciones del romance al disparar saetas y tender las redes donde quedarán atrapados los enamorados. Para Jammes, el tema de este romance es uno de los predilectos de Góngora "el nacimiento del amor en el corazón de una joven"<sup>103</sup>.

El tema de *En la fuerza de Almería* aparece también en otras obras de Góngora como la fábula de *Polifemo y Galatea* y *En un pastoral albergue*, cuando Cupido se esconde tras el rostro o toma las facciones de alguien. Hacén vive con el Alcaide de Almería como un hijo, Hacén, último Abencerraje, debió morir, pero Bahamet lo salva del cuchillo del Rey; así es como nos lo presentan creciendo junto a Celindaja, la hija del Alcaide. *En la fuerza de Almería* no hay descripción de Hacén, ni triunfos, ni torneos, ni trajes, ni caballos; sin embargo, sí hay un retrato de Celindaja quien se encuentra rodeada por un ambiente natural a punto de bañarse, cuando Cupido transfigurado en Hacén le habla de amor. El romance termina cuando Hacén llega hasta donde ellos están y Cupido se va volando.

En *Por las faldas del Atlante* la Naturaleza personificada es protagonista del romance, el galán moro que se luce como magnífico

---

103 R. Jammes, La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote, p. 325.



jinete es el río, también es quien le prepara el baño a Xarifa. Por ella se incluye este romance dentro del ciclo de Abencerraje, al pertenecer a la novela morisca Historia del Abencerraje y la hermosa Xarifa. El final del romance es el canto de Celindaja, quien canta mientras Xarifa se baña.

*Ilustre ciudad famosa* no muestra las características típicas de los romances moriscos es una vasta descripción geográfica e histórica de Granada con cada uno de los edificios y sus decorados, sus baños y sus mujeres, treinta versos pintan las huertas; al principio la ciudad es personificada y presentada como la "madre" de los héroes de las batallas musulmanas: Muzas y Reduanes y de las familias granadinas más célebres Zegríes y Gomeles; conocemos a Granada mediante los sentidos lo que aporta al poema gran sensualidad. Jammes la califica como "una guía turística 'versificada'"<sup>104</sup> y muestra como este romance es producto de un viaje que hizo Don Luis por placer como lo dice el texto.

En *Triste pisa y afligido* se alternan una cuarteta seria con una burlesca. Zulema, moro que no tiene ninguna de las características de los galanes del romancero morisco, en lugar de ser codiciado por las damas es desdénado hasta por su querida Balaja.

También el principio de *Castillo de San Cervantes* viene del romance fronterizo: *Alora, la bien cercada*.

---

104 Idem

f. Caballerescos.

Se incluyen dentro de este tipo los romances con personajes de Orlando, el furioso (poema épico italiano escrito por Ariosto a fines del siglo XV) como Angélica y Medoro, quienes cronológicamente sólo pueden pertenecer al Romancero nuevo. Los romances caballerescos cuentan acciones relacionadas con el mundo caballeresco que van desde cumplir promesas, acompañar reyes, probar caballeros, ayudar a los desventurados y rescatar prisioneros, hasta las relaciones amorosas con las damas. Sus personajes son los que acompañaban a Carlomagno como Roldán, Doña Alda, Valdovinos, Sevilla, Montesinos, Gaiferos, Melisenda, Conde Dirlos; o al rey Arturo como Lanzarote, todos ellos pertenecen al mundo medieval.

Uno de los romances gongorinos más famosos pertenece a este grupo, *En un pastoral albergue* está fundado en un episodio del Orlando, el furioso, cuando Angélica prefiere a Medoro sobre Orlando. Dámaso Alonso compara minuciosamente el fragmento ariostesco con el romance de Góngora, resalta los vínculos que hay entre ellos, señala la superioridad artística del gongorino y demuestra como este romance está relacionado con obras posteriores como el Polifemo y las Soledades. Jammes hace esta misma observación encontrando que en el romance están presentes dos temas capitales del conjunto completo de la obra poética gongorina, a saber: el nacimiento del amor en una mujer y alabanza de aldea frente a menosprecio de corte.

En *Diez años vivió Belerma* la burla va dirigida a la leyenda del corazón de Durandarte que Montesinos rescata del cuerpo inerte y se lo lleva dolorosamente a Belerma; el romance narra la visita de

doña Alda a Belerma para consolarla, pareciéndole absurdo que, diez años después de la muerte de Durandarte, Belerma siga guardado el corazón y llorando la muerte; la invita a que disfruten ambas de la vida.

En *Dosde Sansueña a París* se narra el viaje de Melisenda y don Gaiferos cuando van de regreso a Francia, más de la mitad del romance, ochenta versos, narran la reseña de los sucesos que ocurrieron en Francia durante la ausencia de ella, hecha por el escudero Pierres mientras Gaiferos se aparta cerca de un matorral.

La parodia de los temas caballerescos sobresale en el romancero de Góngora.

#### g. Clásicos.

Los temas clásicos formaban parte del Romancero viejo. Dos leyendas clásicas se destacan dentro del romancero gongorino expuestas en cuatro romances, todos paródicos lo que muestra cómo esos temas ya se habían repetido hasta el cansancio. Arrojóse el mancebito, Aunque entiendo poco griego, De Tisbe y Píramo quiero, La ciudad de Babilonia o Fábula de Píramo y Tisbe; los dos primeros tratan de la historia de Hero y Leandro y los dos últimos sobre Píramo y Tisbe. Dos aspectos mencionados por Jammes y Carreño sobresalen en estas piezas: la ternura que muestra hacia los personajes sobre los que recae también la burla y la belleza de los retratos femeninos donde la Naturaleza tiene un lugar importante.

#### h. Religiosos.

Góngora escribió sus romances religiosos para ser cantados en la capilla real después de 1617 estando ya en Madrid y siendo confesor del rey, los romances son: *¿Quién oyó?, ¡Quién pudiera dar un vuelo, Nace el niño, y velo a velo, ¡Cuántos silvos, cuántas voces!*, este último es una versión a lo divino de un romance rústico con el mismo principio.

Dentro de los romances que hablan del Nacimiento, los pastores que aparecen son más reales que los de los pastoriles; si hay que buscar semejanza son más parecidos a los rústicos; sin embargo, tienen en común con los pastoriles que en ambos la Naturaleza se sujeta al personaje central.

### III. LAS REFERENCIAS A LA NATURALEZA EN LOS ROMANCES GONGORINOS

#### A. La Naturaleza en el Romancero de Góngora.

La Naturaleza tiene gran importancia en el Renacimiento, resultado de la influencia del neoplatonismo; el cual proponía que el amor era la fuerza que movía el universo, de aquí se desprende el uso del concepto de armonía por el cual: "el universo entero es armonía, sus varias partes unidas de forma afín por la armonía o el amor, que en última instancia emana de Dios mismo. [...] amor y armonía son términos sinónimos de la fuerza que gobierna el universo."<sup>105</sup>; así el estudio de la Naturaleza y origen del amor se interrelacionan. La Naturaleza era una demostración de amor y la poesía bucólica la forma perfecta para su expresión.

Durante el Renacimiento la presencia de la Naturaleza se incrementa con la introducción de nuevos temas, como el bucólico, y el aumento de la presencia del mundo clásico, sobre todo porque el escenario donde se desarrolla el mundo bucólico es la Naturaleza y ese mismo espacio es el de muchas fábulas clásicas.

La Arcadia, novela pastoril de Sannazaro, se imitó de muchos modos, el más inmediato fue el escenario natural donde se desarrolla el texto, el locus amoenus colmado de inocencia y felicidad, que se trastorna dependiendo de la circunstancia de los enamorados. En la poesía pastoril de Góngora, la Naturaleza además es utilizada tanto para describir y ensalzar la belleza femenina, como para enfatizar la soledad o la situación de los protagonistas, esta

---

105 R. O. Jones. Historia de la literatura española. Siglo de Oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII). Barcelona, Ariel, 1983. pp. 165 y 168.

última también considerada físicamente, desde el espacio en que se encuentra hasta el retrato del poeta y la expresión de sus sentimientos y sufrimientos; también es mediante dones de la Naturaleza que el pastor conquista a su amada, tradición clásica derivada de Ovidio y Virgilio.

Para Góngora la Naturaleza y el Amor, Cupido, son las personificaciones de una energía o un Dios que tiene organizado perfectamente cada detalle por adelantado y que lleva a cabo su plan sincronizando armoniosamente cada una de las partes. Así, la Naturaleza aparece como aliada de los amantes en numerosos romances, sobre todo en los pastoriles y de cautivos. Ejemplo de ello es el romance pastoril *Con su querida Amarilis*:

- 10        La sierra que los espera,  
          rejuvenecida ya,  
          las canas greñas de nieve  
          suelta en trenzas de cristal;  
          arroyos que ignoran breves  
15        la monarquía del mar,  
          no ya el prevenir delicias  
          a su cáñamo o sedal.  
          Frutas conserva en sus valles  
          indulto verde, a pesar del  
          tiempo, al docto garzón  
20        ya la hermosa deidad.  
          Obediencia jura el monte  
          al venablo del zagal,  
          y a las flechas de la ninfa,  
          que aún vuelan en el carcaj.

*Con su querida... , 85.*

El poeta también alaba el modo de vida campestre en cuanto a su pureza, franqueza y candor; continuando de esta manera la tradición clásica horaciana, que describe los beneficios de la vida en el campo y que tan presentes están en Fray Luis de León, particularmente en su Oda a la vida retirada, en esta línea Góngora afirma:

- 54        y la que mejor se halla  
          en las selvas que en la Corte,

simple bondad, al pío ruego  
cortésmente corresponde.

*En un pastoral..., 48.*

Las fábulas clásicas, especialmente las de Las metamorfosis de Ovidio, también acrecentaron la presencia de la Naturaleza en las obras artísticas de los siglos XVI y XVII; las fábulas frecuentemente se refieren a seres semi-humanos que están en contacto directo con la Naturaleza y quienes sufren una metamorfosis, son transformados en ríos, plantas y animales, como en los casos de Acis, Dafne y Júpiter, entre otros.

Las descripciones introductorias de lugar y tiempo que hacen referencia al mundo natural son más amplias en la poesía barroca que en la renacentista, no sólo en cuanto a su extensión, sino también en cuanto a la cantidad y manejo de las metáforas, a lo apretado de las perífrasis. Este aumento en la cantidad y artificiosidad de los recursos constituyeron un nuevo tipo de escritura, que culminó con el establecimiento de un estilo poético en el que la Naturaleza por ella misma y su descripción pueden ser el objetivo del poema.

Además de los romances y los sonetos, las epístolas y los panegíricos dieron oportunidad a los poetas para que, mediante asociaciones y comparaciones con el mundo natural, alabaran a personas notables. El uso de la descripción natural en poesía satírica es también un aspecto muy interesante de la poesía barroca. Algunas veces la técnica es paródica, y los procedimientos descriptivos tienen la intención de ridiculizar.

También es interesante examinar la concepción gongorina sobre la Naturaleza en sus romances. En más de una ocasión, el poeta no

establece oposición entre el mundo natural y el civilizado, más bien los complementa revelando sus semejanzas. Por ejemplo, al describir los ambientes naturales lo hace mediante analogías con elementos del mundo urbano como tapetes, doseles, cuadros; muestras de esto se encuentran en *Ilustre Ciudad famosa*:

- 165 y a ver los cármenes frescos  
 que al Darro cenefa hacen  
 de aguas plantas y edificios,  
 formando un lienzo de Flandes,  
 ...  
 cuyo suelo viste Flora  
 190 de tapetes de Levante,  
 sobre quien vierte el abril  
 esmeraldas y balajes;

*Ilustre Ciudad famosa, 22.*

Donde la primavera adorna la tierra con "tapetes" muy valiosos y de brillantes colores como "joyas". Como es lógico, estas gemas naturales sólo adquieren el lustre que las caracteriza cuando son cortadas, pulidas y trabajadas por un artifice. La vegetación, también producto de la Naturaleza, es tan alabada como su símil la alfombra o el lienzo, artesanía humana, es como si la Naturaleza tuviera su propia especie de artificio. Esta idea se expresa de manera más explícita en el tratado de Juan Eusebio Nieremberg, Ocultas filosofías de la simpatía y antipatía de las cosas, publicado en 1638, donde explica el artificio de la Naturaleza:

Bien es verdad, que por sí [la Naturaleza] es admirable, aun su primer gesto, y corteza, pues toda la excelencia, y admiración del arte, es por ser remedo suyo, que tanto es más admirable, quanto mejor la contra haze. Pero no sé como se truecan las manos, que lo más admirable de la naturaleza parece que lo es lo que imita el arte; esto es su artificio y traza, y es lo que menos nos ocupa: porque si el arte es naturaleza contrahecha, la naturaleza es arte natural, o diuina; y assi no es lo más maravilloso del mundo la inmensidad de esos Cielos, ni el número de sus luces, ni el bulto de sus essencias, sino su ingenio, su traza, su armazon, su orden, sus





Al viento la arboleda,  
 más que nunca obediente,  
 con él tu muerte gime  
 y él con ella la siente.  
 25 La casta cazadora  
 seguiste puntualmente,  
 ya en los montes armada,  
 ya desnuda en la fuente.

*Moriste, Ninfa bella, 40.*

Por otro lado, cada elemento tiene características propias que lo distinguen perfectamente de los otros y cada uno tiende hacia sí mismo como una ley física, por ejemplo:

5 desde su barca Alción  
 suspiros y redes lanza  
 los suspiros por el cielo  
 y las redes por el agua.  
 ...  
 10 En un mismo tiempo salen  
 de las manos y del alma  
 los suspiros y las redes  
 hacia el fuego y hacia el agua.  
 Ambos se van a su centro,  
 15 do su natural les llama,  
 desde el corazón los unos,  
 las otras desde la barca.  
 ...  
 Volad al viento, suspiros,  
 y mirad quién os levanta  
 de un pecho que es tan humilde  
 a partes que son tan altas.  
 45 Y vosotras, redes mías,  
 calaos en las ondas claras,  
 adonde os visitaré  
 con mis lágrimas cansadas,

*"Dejadme triste a solas  
 dar viento al viento y olas a las olas."*

*En el caudaloso río, 5.*

Cada elemento natural es atraído por su semejante manteniendo así sus características originales, los suspiros como parte de la ardiente pasión van hacia el fuego y hacia el aire, y las lágrimas y redes a su medio, el agua; las connotaciones eróticas del agua, el fuego, los suspiros, las lágrimas y las redes, el ambiente y el

movimiento rítmico que se desprende del poema hacen de él uno de los romances más sensuales. Igualmente, pero en forma burlesca, las lágrimas se van al mar y los suspiros al aire en *Diez años vivió Belerma*, el cual además tiene valor de refrán popular:

75 llévase el mar lo llorado,  
y lo suspirado el humo. *Diez años vivió... , 8.*

También son numerosos los casos en los que son compartidas las propiedades de un elemento con otro o, expresado de otra manera, hay muchas imágenes en las que las cualidades de un elemento son adjudicadas a otro exhibiéndose las oposiciones entre ellos; buen ejemplo de esto se encuentra:

30 Un día en las que le dieron  
los jazmines del vergel  
estrellas fragantes, más  
que claras la noche ve,  
*En la fuerza ... , 82.*

Donde los jazmines son equiparados con las estrellas y el vergel es entonces el cielo. Mediante esta técnica Góngora consigue que lo imposible se haga realidad, que los sueños se realicen, que el cielo esté en la tierra y que el día sea noche. También así, describe a una mujer:

45 corcillo no de las selvas,  
sino del viento más leve  
hijo veloz, de su aljaba,  
dos o tres alas desmiente.  
*Ojos eran fugitivos, 77.*

Aquella que pertenece a la tierra es del aire, la que debería correr ahora vuela. En *La cítara que pendiente* la pastora es comparada con una diosa del mar quien también es capaz de volar como los seres del cielo:

42 néctar bebe numeroso  
entre perlas y corales

- 44 escuchando a la sirena  
que tremola plumas de ángel.

*La cítara... , 90.*

Del mismo modo:

- 5 Según vuelan por el agua  
tres galeotas de Argel,  
un Aquilón africano  
las engendró a todas tres.  
Y según los vientos pisa  
un bergantín genovés,  
si no viste el temor alas,  
de plumas tiene los pies.

*Según vuelan ... , 49*

Asombra la imagen de estos dos barcos realizando actividades que no les corresponden como volar o pisar. Las galeotas son fuertes y veloces porque son hijas del viento, el bergantín es la personificación del miedo con pies y alas al estar vestido, incluyendo las metáforas que sustituyen velas por alas y espumas por plumas. Del mismo modo, los bienes de la tierra están en el agua y los acuáticos en la montaña; igual en *Hanme, dicho hermanas* con lo que Góngora aparece como el poseedor de la fantasía, pues estos son sus bienes:

- 95 barcos en la sierra,  
y en el río viñas,  
molinos de aceite  
que hacen harina;

*Hanme, dicho hermanas, 24*

Ahora, la burla se hace compleja en:

- 25 Solicitud diligente,  
alcanzándoos a vos mismo,  
los abrazos de Jarama  
Minotauro cristalino,  
para que sirváis la copa  
30 a los parientes del Signo,  
que lame en su piel diamantes  
y pisa en abril zafiros.

*Manzanares, Manzanares, 78*

Donde el Manzanares, personificado en Conde y Vizconde entrega sus aguas al Jarama, el cual las lleva al Tajo; tantos toros se ven paciendo y bebiendo en las orillas del Jarama que Góngora lo describe como medio toro, "Minotauro cristalino"; finalmente inserta la alusión al signo zodiacal Tauro, relacionando el cielo con la tierra.

El desengaño amoroso es descrito mediante una frase proverbial, comparándolo con actividades agrícolas:

35           Diez años desperdicié,  
              los mejores de mi edad,  
              en ser labrador de Amor  
              a costa de mi caudal.  
              Como aré y sembré, cogí,  
              aré un alterado mar,  
              sembré en estéril arena,  
              cogí vergüenza y afán.

Ciego que apuntas ..., 1.

El encanto por el campo se refleja en los romances, Góngora admira la vida campestre porque ve en ella valores superiores a los de la Corte llena de materialismo, falso orgullo y avaricia. Muy poco del ingenio de Góngora se desarrolla en la Corte; al contrario de algunos otros poetas de su tiempo, Góngora destaca porque la mayoría de sus escenarios son naturales, ya sean terrestres o acuáticos. Entre los primeros aparecen sierras, montes, laderas, valles, llanos, campos, vegas, bosques, selvas, pantanos, cuevas, peñas, etc. En los segundos se encuentran océanos, mares, ríos y fuentes. Abundan los escenarios en que los dos elementos están en contacto: playas, orillas, estrechos, albuferas, lagunas, escollos.

Podría plantearse una geografía del Romancero gongorino y decir que hay una España que el poeta quiere y otra que no. A Góngora le gusta el sur, específicamente Andalucía, su tierra Córdoba y el

Guadalquivir. El norte de España no aparece en su Romancero, el límite norte de su España es el Tajo; las menciones al norte son más por las personas que ahí viven que por el lugar en sí, si se nombra a Aranjuez, Manzanares o Colmenar es por los reyes y Antonio Chacón; de hecho, entre las referencias a la Naturaleza que son ridiculizadas en los romances burlescos sobresalen el Tajo y el Manzanares. Dentro de las referencias positivas aparecen entre las fluviales, los ríos: Júcar, Tinto, Odiel, Genil, Guadalete, Guadiana. Entre las referencias terrestres están los campos: Zuheros. Entre los litorales: la albufera de Valencia, el puerto de Ayamonte, Marbella.

Por lo anterior se puede afirmar que para Góngora el concepto de Naturaleza se completa con la intervención de la inteligencia humana, Naturaleza y artificio no son antitéticos para él. El hombre y su inteligencia forman parte de la Naturaleza, si él no usara su inteligencia estaría yendo contra sí mismo; si el hombre no utiliza su inteligencia para transformar la Naturaleza se autodestruye; el ser humano tiene un papel creativo positivo en el mundo. De hecho, en los romances gongorinos, se ve como un barco, obra de la inteligencia, invención humana fabricada con productos de la tierra puede superar las posibles limitaciones de su origen y desenvolverse en el agua (¿y quizá en el aire?) con la intervención del artificio humano; igual que los jazmines se convierten en estrellas gracias a la artísticamente maravillosa pluma de Góngora.

### B. Tipos de referencias a la Naturaleza.

Las referencias a la Naturaleza dentro de los romances de Góngora son directas e indirectas. Las directas son aquellas en las que el referente es igual al significado común de las palabras utilizadas. Las indirectas son aquellas con sentido tal que resultan en un referente distinto<sup>108</sup>. Así, la importancia de las referencias no está "entre un significante y un significado, sino entre el signo y el referente, es decir, un objeto real, en el caso más fácil de imaginar: ya no en la secuencia sonora o gráfica 'manzana' ligada al sentido manzana, sino la palabra (:el signo mismo) 'manzana' unida a las manzanas reales"<sup>109</sup>. Se pueden considerar como referencias simples las que no tienen descripción y referencias complejas las que sí la tienen.

Las referencias directas a la Naturaleza aportan el contexto, "el contorno que enmarca a una unidad lingüística en el sitio concreto de su actualización y que condiciona su función"<sup>110</sup>, sitúan los romances espacial y temporalmente, presentando lugares indeterminados (topofesía) o geográficamente determinados (topografía); pueden ser: ubicaciones temporales y espaciales, con o sin descripción escenográfica, comparaciones y personificaciones, las cuales pueden ser temporales o espaciales, estas últimas pueden incluir además una descripción escenográfica.

---

108 Cf. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México, Siglo veintiuno, 1991. pp. 287-289.

109 O. Ducrot y T. Todorov, op. cit., p. 123.

110 Helena Beristáin, Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, 1988. pp. 112.

En cualquiera de sus tres tipos, las referencias directas pueden ser determinadas o indeterminadas. Ejemplo de las primeras son nombres de ríos Guadalquivir, Tajo, Duero, Manzanares; playas Marbella, Ayamonte; mares andaluz o de Argel; bosques de Júcar, campos de Zuheros, entre otros; ejemplos de lugares indeterminados: a la orilla del río, en la playa, en el mar, en los montes, en los valles, en el campo, junto a árboles o plantas.

Las localizaciones o ubicaciones espaciales simples, sin descripción, colocan en ambientes naturales a los personajes del romance solamente nombrando los espacios. Las ubicaciones temporales o cronografías son menciones a astros o elementos de la Naturaleza que aluden a una noción temporal. Las descripciones escenográficas muestran el entorno "donde ocurren las acciones ficcionales en los relatos, ya sea en los narrados o en los representados"<sup>111</sup>, o sea el ambiente que rodea a los personajes, el cual, en ocasiones presenta una enumeración<sup>112</sup> detallada de por lo menos tres elementos.

Considero que existe una personificación<sup>113</sup> cuando se asigna a

111 H. Beristáin, op.cit., p. 198.

112 Una definición muy clara de enumeración que pertenece a un manual de retórica viejo apunta que la enumeración "tiene por objeto exponer las partes o elementos y las cualidades o atributos que presenta un objeto hasta analizarlo totalmente"; su técnica se funda en sumar o acumular expresiones que constituyen los aspectos de un todo. Salvador Salazar y Roig. Curso de literatura preceptiva. Habana, Cultural, 1928. p. 47.

113 Apoyándome en la definición de personificación de Lausberg, la cual es muy completa:

Una variante de realización de la alegoría es la "personificación" (prosopopeya) que consiste en introducir cosas concretas (por ejemplo, un río: Fray Luis de León, Profecía del Tajo) y conceptos abstractos y colectivos (por ejemplo la patria) como personas que hablan y actúan. También la fábula puede incluirse análogamente aquí.



elementos o fenómenos naturales, características y propiedades de seres humanos figurando así como protagonistas o realizando acciones dentro del texto, o cuando la Naturaleza aparece conmovida adversa o favorablemente por los sentimientos de los personajes (como si pudieran ejercer una influencia en ella) de modo que deja de ser escenografía para convertirse en personaje.

Las referencias indirectas a la Naturaleza son recursos del lenguaje figurado, o sea que el significado y la idea que comunican esas referencias no es literal, sino que expresan otro sentido. Las figuras que aparecen son: hipérbolos, metáforas, sinécdoques, metonimias, alegorías, simbolizaciones y comparaciones, estas últimas pueden ser por semejanza de acciones, de formas y de atributos (brillo, color, olor, textura); algunos de ellos son tópicos estereotipados. También hay otros recursos como: frases proverbiales o alusiones a ellas, además de términos y frases del habla coloquial que han perdido su conexión con el mundo natural.

En este trabajo se entiende por: hipérbole la figura retórica que consiste en exagerar aumentando o disminuyendo excesivamente la verdad de lo que se expresa.

Metáfora es la figura en la que se advierte una sustitución de un término por otro cuando entre ellos existe una relación de semejanza entre los significados<sup>114</sup>.

---

Heinrich Lausberg. Elementos de Retórica literaria. Introducción al estudio de la Filología clásica, románica, inglesa y alemana. Madrid, Gredos, 1975. p. 214.

También para Helena Beristáin, la personificación es un tipo especial de metáfora. H. Beristáin, op.cit., p. 309.

114 Cf. Salvador Salazar y Roig. Curso de literatura preceptiva. Habana, Cultural, 1928. p. 39.

Sobre la definición de metáfora Helena Beristáin afirma:

Usaré la definición de alegoría que Helena Beristáin propone:

La alegoría o metáfora continuada (llamada así por que a menudo está hecha de metáforas y comparaciones) [...] Se trata de un 'conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismos con un sistema de conceptos o realidades', lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra o deja lugar a otro sentido más profundo, que es, el único que funciona y que es le alegórico.<sup>115</sup>

Sinécdoque es la figura donde se experimenta la sustitución de un vocablo por otro cuando entre ellos hay "una relación de magnitud. Se designa una cosa por otra que la comprenda, o a la inversa"<sup>116</sup> o sea la relación que media entre un todo y sus partes o viceversa.

Metonimia es la figura en la que un término sustituye a otro cuando entre los dos se da una resolución causal, la causa por el efecto o viceversa, el lugar por el origen, el instrumento por el que lo mueve<sup>117</sup>.

La simbolización es la expresión en la que su significado está fijado por una convención arbitraria, cuyo origen puede estar tanto

en la descripción y explicación de esta figura ha habido muy diferentes criterios a partir de muy distintas perspectivas desde las cuales se ha analizado el problema. De este modo, la metáfora ha sido vista, ya como una comparación abreviada, ya como una elipsis, ya como una analogía (la metáfora hilada de los surrealistas ha sido descrita como una "analogía que se entrelaza con otras") o como una sustitución ("inmutatio"); o bien como un fenómeno de yuxtaposición o de fusión, o como un fenómeno de transferencia o traslación de sentido -desde Aristóteles hasta Searle. H. Beristáin, op. cit., p. 310.

115 H. Beristáin. op. cit., p. 35.

116 José A. Rodríguez García. Literatura preceptiva. Habana, Cuba intelectual, 1927. p. 94.

117 Vid. S. Salazar y Roig, op. cit., pp. 43-44.

en la mitología clásica como en la religión católica o cualquier otro sistema de creencias o conocimientos<sup>118</sup>.

La comparación es la figura que "consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (como o sus equivalentes), una relación de homología"<sup>119</sup>, en ocasiones la correspondencia entre los elementos comparados alcanza hasta las acciones que realizan. Cuando la comparación se da entre cualidades análogas se dice que es un símil o una comparación por semejanza y si la comparación se da entre los rasgos diferentes entonces es un disímil o una comparación por desemejanza. En ocasiones, la comparación se realiza con elementos de la Naturaleza fantástica donde para ilustrar se toman afinidades o diferencias con atributos de animales fabulosos.

He usado el término representación para las imágenes en donde los personajes actúan como elementos de la Naturaleza o los sustituyen. La representación, como manifestación del relato, es una forma de expresar una serie de acciones en las que los personajes dejan de ser humanos para ser sustituidos por animales u otros elementos naturales que imitan la conducta de los hombres; en términos platónicos sería una mimesis, o sea una copia de la realidad. Para Helena Beristáin los elementos o recursos de la mimesis son: "el diálogo, los diferentes tipos de descripción,

---

118 Para Heinrich Lausberg y Helena Beristáin los símbolos en una obra literaria tienen una función metonímica, esto es, los símbolos están en "sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ... [estar] basada en una convención cultural." *Ibidem*, p. 328-329.

119 Helena Beristáin, Diccionario de retórica y poética, p.99.

principalmente la "evidencia", los personajes y el lenguaje figurado.<sup>120</sup>; elementos que están presentes en las representaciones dentro de los romances gongorinos.

Se ha definido como imágenes transelementales<sup>121</sup>, aquellas imágenes contradictorias donde han sido omitidas las divisiones entre los cuatro elementos de la Naturaleza (aire, agua, tierra, fuego), encontramos: viñas en el río, barcos en la sierra, palomas con velas, bajeles con alas, pisar los vientos y volar por el agua; mediante estas imágenes se consigue que lo imposible se haga realidad, por lo tanto pueden ser referencias directas o indirectas.

#### 1. Referencias directas.

##### a. Simples.

##### 1) Localizaciones.

Usaré el término localizaciones para aquellas referencias directas a la Naturaleza que solamente determinan el espacio en el que se desarrollará la narración del poema sin incluir descripción, comúnmente están formadas por un verso y aparecen en las dos primeras estrofas, sirviendo así de preámbulo.

Las referencias a la Naturaleza poseen diferentes proporciones dependiendo del espacio que presentan, las hay de lugares reales y de lugares imaginarios. Las localizaciones más generales aparecen en los espacios imaginarios y en el Romancero gongorino pueden ser terrestres o acuáticas; suelen abarcar desde un vocablo en el que

---

120 Ibidem., p. 336.

121 Vid. M. J. Woods. The poet and the natural world in the age of Góngora. Oxford, Oxford University Press, 1978. pp. 118-124.



Ahora en primera instancia un verso define el espacio terrestre y Góngora escoge un elemento del lugar que favorezca la ubicación; ya no es solamente el campo, sino aquella parte del prado en la que crecen unos arbustos, introduciéndonos en un ambiente arcádico<sup>122</sup>. En ambas cuartetos sólo un verso está dedicado a la ubicación del romance, los otros tres describen al protagonista y lo presentan como figura ideal.

Otros recursos poéticos y elementos del paisaje pueden acompañar la localización:

2        En el caudaloso río  
          donde el muro de mi patria  
          se mira la gran corona  
4        y el antiguo pie se lava,        En el caudaloso río, 5.

Como puede ser el muro personificado de una ciudad como Córdoba que contempla su corona y lava sus pies en el río.

Las localizaciones también están determinadas por nombres geográficos de ríos, ubicándonos en espacios reales. Del mismo modo que en otros casos, aquí se dedica un verso a la localización y tres a la presentación del personaje.

2        Triste pisa y afligido  
          las arenas de Pisuerga

---

122 Esta estrofa evoca la Tercera égloga de Garcilaso donde se representa la muerte de la ninfa Elisa, en la que se reconoce a Isabel Freyre su amada

225      Todas, con el cabello desparcido,  
          lloraban una ninfa delicada,  
          cuya vida mostraba que había sido  
          antes de tiempo y casi en flor cortada.  
          Cerca del agua, en el lugar florido,  
          estaba entre la hierba degollada,  
          cual queda el blanco cisne cuando pierde  
          la dulce vida entre la hierba verde.        (XXIX)

Garcilaso de la Vega y Juan Boscán. Poesías completas. Pról. de Dámaso Alonso. México, Porrúa, 1984. ("Sepan cuantos..."425).p.63

- 4 el ausente de su dama,  
el desdichado Zulema, *Triste pisa y afligido, 21.*
- 2 *En los pinares de Júcar*  
vi bailar unas serranas,  
al son del agua en las piedras,  
4 y al son del viento en las ramas.  
*En los pinares... , 52.*

Formalmente el verso de las localizaciones está constituido por una frase nominal que puede incluir una o varias preposiciones, y en numerosos ejemplos un complemento especificativo acompaña al sustantivo.

Como era de esperar, la mayoría de las localizaciones en las que la Naturaleza está presente pertenecen a romances de tema pastoril, rústico y de cautivos, por lo que su ámbito es el campo, las riberas de los ríos y el mar o las playas.

## 2) Personificaciones.

En el Romancero gongorino hay gran variedad de personificaciones destacan aquellas en las que interviene la Naturaleza a través de tres de los cuatro elementos naturales (agua, tierra y aire), además también intervienen como recursos en otras personificaciones.

Entre las de agua sobresalen tres que se refieren a ríos: Guadalquivir, Tajo y Manzanares.

- 110 Su verde cabello el Betis  
descubrió, y su barba undosa,  
y el húmido cuerpo luego  
vestido de juncos y ovas.  
*A un tiempo dejaba..., 56.*

Como un hombre barbudo de cabello verde cubierto de algas y juncos es la figura en que el Betis (antiguo nombre del Guadalquivir) se manifiesta. Es interesante observar que esta imagen puede

tener sus raíces en la personificación del Tíber que hace Claudiano en el panegírico a los cónsules Olibrio y Probino<sup>123</sup>.

El Tajo aparece como un jardinero de barba dorada, regando membrillos.

- 2 A vos digo, señor Tajo,  
el de las ninfas y ninfas,  
boquirrubio toledano,  
4 gran regador de membrillos;  
por las Musas pregonado  
...  
15 más que jumento perdido,  
por río de arenas de oro,  
sin habéros las cernido;  
...  
22 Vos, que en las sierras de Cuenca  
(mirad qué humildes principios),  
nacéis de una fuente cilla  
24 adonde se orina un risco;

A vos digo señor Tajo, 36

Desde tiempos remotos, se creía que el Tajo contenía oro en sus arenas, de ahí que al personificarlo se le caracterice con oro en su rostro<sup>124</sup>. Esta característica se hace evidente más adelante, donde el río personificado es alabado por las Musas como "río de arenas de oro" y esto adquiere doble valor si consideramos sus orígenes, pues proviene de los orines de una roca en una fuente, con la clara personificación de la roca.

---

123 *cf.* Claudii Claudiani. *Opera omnia*. Londres, Valpy, 1821. 3 vols. (Col. In usum Delphini, 37), I, p. 83, versos 222-223. Woods propone que esta imagen de Claudiano sirve de inspiración para la descripción del cabello y barba del *Polifemo* de Góngora. M. J. Woods, *op. cit.*, p. 178.

124 En su *Egloga tercera*, Garcilaso también menciona esta característica del río:

- 105 Las telas eran hechas y tejidas  
del oro que el felice Tajo envía,  
apurado, después de bien cernidas  
las menudas arenas do se cría.

Garcilaso de la Vega, *Poesías completas*, p. 61.



El Manzanares aparece como de sangre azul.

- 2           Manzanares, Manzanares,  
vos, que en todo el acuatismo  
Duque sois de los arroyos  
4           y Vizconde de los ríos,

*Manzanares, Manzanares, 78.*

Al ser un duque está dentro de la gradación de los títulos nobiliarios inmediatamente después del príncipe. Así, es presentado como casi príncipe de los arroyos y casi conde de los ríos en dos versos con repeticiones sintácticas que confirman la nobleza del río y lo presentan como un cortesano más en Madrid.

Los siguientes ejemplos son referencias con personificaciones de elementos terrestres.

- 10           La sierra que los espera,  
rejuvenecida ya,  
las canas greñas de nieve  
suelta en trenzas de cristal;

*Con su querida Amarilis, 85.*

La sierra como una anciana de cabellos blancos, la nieve deshace su peinado y el agua resbala formando riachuelos; los cuales para Góngora son trenzas, porque la sierra ahora joven ya no tiene canas y seguramente llega ya la primavera.

También la ribera es personificada.

- 22           El curso enfrenó del río,  
y a su voz el verde margen  
respondiendo en varias flores,  
24           aplausos hizo fragantes.

*La cítara que pendiente, 90.*

Como público, la orilla del río aplaude y lanza flores por el canto de la pastora.

También, el aire es personificado junto con otros elementos terrestres.

- 22           Al viento la arboleda,  
más que nunca obediente,

24        con él tu muerte gime  
          y él con ella la siente.

*Moriste, ninfa bella, 40.*

En esta cita, los árboles y el aire se lamentan de la muerte de doña Luisa de Cardona como si fueran seres humanos.

En otra referencia la noche, personificada, cierra vistosamente su traje opaco con el viento.

182        Apenas la obscura noche  
          las cintas se ató del manto,  
          y no del manto de lustre,  
184        sino de soplos del Austro,

*La ciudad de Babilonia, 74.*

Los últimos versos, paralelísticos con variante por inversión, parece que son un juego de palabras mediante el cual se crea la imagen de la noche, a quien su vestido de luto y la solemnidad del momento no le aportan rigidez, no sólo ella mueve su atuendo sino también el viento. El aire es un elemento que conforma la personificación de la noche.

#### b. Complejas.

Cuando las referencias directas a la Naturaleza contienen descripciones las he considerado como complejas, pues dejan de ser una referencia sencilla a un elemento natural. Las descripciones que sólo sirven para situar se definen como ubicaciones y pueden ser: temporales, espaciales y espacio-temporales. El mayor número de descripciones aparecen en las personificaciones, también hay descripciones en las comparaciones.



## b) Espaciales.

Las descripciones espaciales han sido clasificadas según su grado de precisión de menor a mayor.

## i) Topofesías.

Las topofesías son descripciones de lugares imaginarios o indeterminados y los paisajes pueden ser acuáticos o terrestres, dentro de las primeras tenemos:

- 2 Las redes sobre el arena,  
y la barquilla ligada  
a una roca que las ondas  
4 convierten de piedra en agua,  
...  
30 Mas, triste, ¡cuántos agujeros  
y señales de mudanzas!  
El fiero viento se esfuerza  
y las olas van más altas,  
los delfines van nadando  
por lo más alto del agua,  
35 tormenta amenaza el mar:  
sin duda se muda Glauca."

*Las redes sobre el arena, 6.*

Aunque no sabemos dónde geográficamente se llevan a cabo las acciones, aparecen otros objetos como la barquilla y las redes que ayudan a definir el lugar, el ambiente es de pescadores. Más adelante en el mismo romance se describe la alteración de la atmósfera y del contorno natural por medio de una enumeración creada con tres elementos (el aire, el agua y los delfines). La Naturaleza se oscurece, armonizando con el sufrimiento del pescador.

Dentro de las terrestres, está el insignificante valle en el que se ubica la acción del siguiente romance descrito por medio de dos personificaciones que no tienen nada que ver con la Naturaleza:

En un pastoral albergue,  
que la guerra entre unos robles  
lo dejó por escondido

5 o lo perdonó por pobre,  
do la paz viste pellico  
y conduce entre pastores  
ovejas del monte al llano  
y cabras del llano al monte,

*En una pastoral...*, 48.

A la guerra no le interesa el prado por mezquino; sin embargo, la paz personificada lo disfruta quizá por humilde y modesto. La imagen que se nos presenta es una sencilla llanura rodeada de robles, con ovejas, cabras y pastores. En este ejemplo, los elementos que conforman la ubicación no actúan en el romance.

Como se ha visto, las descripciones de lugares imaginarios con referencias a la Naturaleza en el Romancero de Góngora son muy variadas, pueden ser acuáticas o terrestres, presentarse en cualquier parte del romance y utilizar recursos como enumeraciones y personificaciones.

## ii) Topografías.

Las topografías como descripciones de lugares reales son más precisas que las topofesías, también pueden introducir espacios acuáticos y terrestres y poseer grados de exactitud. Una de las más exactas es aquella que sitúa el romance en la parte del río Carrión que rodea a Palencia:

2 Las aguas de Carrión,  
que a los muros de Palencia  
o son grillos de cristal  
4 o espejos de sus almenas,

*Las aguas de Carrión*, 15.

En la descripción participa un paralelismo sintáctico. Los dos últimos versos de la cuarteta constituyen un quiasmo, el cristal del tercer verso es espejo en el cuarto; de hecho son dos imágenes

distintas una más violenta que otra, como si Góngora no hubiera querido fijar una de ellas o como si no pudiera decidir cual es la más auténtica, el río encadenando la ciudad o sólo como un espejo, brindando dos imágenes, una más autoritaria que otra, lo que hace más compleja la cuarteta.

La siguiente ubicación se sitúa en una de las riberas del Guadalmellato cercana a donde este río entronca con el Guadalquivir.

- 2 En la pedregosa orilla  
del turbio Guadalmellato,  
que al claro Guadalquivir  
4 le paga el tributo en barro,

*En la pedregosa orilla, 9.*

En primer lugar aparece la descripción del espacio: una ribera irregular, en la especificación de los ríos interviene un paralelismo sintáctico combinado con antítesis donde se observa el contraste entre un verso y el otro, entre un río y el otro.

El siguiente ejemplo parece la descripción de un lugar imaginario, sin embargo se trata del estrecho de Dardanelos:

- 2 Arrojóse el mancebito  
al charco de los atunes,  
como si fuera el estrecho  
4 poco más de medio azumbre.

*Arrojóse el mancebito, 27.*

Pertenece a un romance burlesco sobre la leyenda de Hero y Leandro en el que Góngora empieza por hacer risible la figura de Leandro disminuyéndola tanto que convierte el paso de Abido a Sesto en un charco de un litro de agua sucia en el que nadan atunes.

*Ilustre Ciudad famosa* es una descripción de Granada, de las más detalladas que aparecen en el Romancero gongorino:

- 35 y a ver sus hermosas fuentes  
y sus profundos estanques  
que los veranos son leche

y los inviernos cristales;  
 y su cuarto de las frutas,  
 fresco, vistoso y notable,  
 injuria de los pinceles  
 40 de Apeles y de Timantes,  
 donde tan bien las fingidas  
 imitan las naturales,  
 que no hay hombre a quien no burlen  
 ni pájaro a quien no engañen;  
 45 y a ver sus secretos baños  
 do las aguas se reparten  
 a las sostenidas pilas  
 de alabastro en pedestales,  
 ...  
 165 y a ver los cármenes frescos  
 que al Darro cenefa hacen  
 de aguas, plantas y edificios,  
 formando un lienzo de Flandes,  
 do el céfiro al blando chopo  
 170 mueve con soplo agradable  
 las hojas de argentería,  
 y las de esmeralda al sauce;  
 donde hay de árboles tal greña  
 que parecen los frutales  
 175 o que se prestan las frutas,  
 o que se dan dulces paces;  
 y del verde Dinadamar  
 a ver los manantiales,  
 a quien las plantas cobijan  
 180 porque los troncos les bañen;  
 entre cuyos verdes ramos  
 juntas las diversas aves,  
 a cuatro y a cinco voces  
 cantan motetes súaves;  
 185 y al Jaragúí, donde esperan  
 dulce olor los frescos valles,  
 las primaveras de gloria,  
 los otoños de azahares;  
 cuyo suelo viste Flora  
 190 de tapetes de Levante,  
 sobre quien vierte el abril  
 esmeraldas y balajes;  
 y a ver de tus bellas damas  
 los bellos rostros, iguales  
 195 a los que en sus jerarquías  
 las doradas plumas batien;  
 por quien, nevado Genil,  
 es muy justo que te alabes  
 que excedes al sacro Ibero,  
 200 y al rubio Tajo deshaces,  
 Ilustre Ciudad famosa, 22.

Las referencias a la Naturaleza son comparadas con elementos del mundo civilizado como pueden ser los cuadros de los más famosos pintores clásicos o los más finos tapetes de Flandes, además estas referencias pueden ser comparadas con otras referencias naturales: el color y el brillo de las hojas del chopo es equiparado con la esmeralda o con las artesanías hechas con plata. No sólo la comparación, otros recursos también participan como son la enumeración de adjetivos y sustantivos, y la personificación de valles, árboles y ríos. Mediante la fórmula "y a ver" se engarza el romance como si fuera la conjunción de un gran polisíndeton enumerativo; las parejas de versos es la forma mínima en que se presenta la enumeración: la primera cuarteta de la cita está formada por dos parejas con elementos equivalentes, lo mismo se repite en los versos 175-176, 187-188 y 199-200.

Las topografías describen el espacio en el que se desarrolla la anécdota del romance relacionándolo con lugares reales como las orillas de los ríos o los cármenes de Granada.

## 2) Personificaciones.

Entre las personificaciones hay unas que contienen descripciones temporales o espaciales, estas últimas pueden poseer un referente real o no y pertenecer a ambientes acuáticos o terrestres.

La personificación del Sol y el Estío es lo que permite ubicar el texto en una muy calurosa mañana de verano en el campo:

- Al campo salió el estío  
 2 un serafín labrador,  
 que el Sol en su mayor fuerza  
 4 no puede ofender al Sol.

*Al campo salió el estío, 71.*



En esta cuarteta Góngora une la ubicación con la presentación de una mujer, "un serafín labrador", cuyo nombre es Sol.

En los ambientes acuáticos la noción temporal puede darse también por medio de la personificación del Sol.

2           A un tiempo dejaba el Sol  
          los colchones de las ondas,  
          y el orinal de mi alma  
4           la vasera de su choza;

*Aun tiempo dejaba... , 56.*

La apertura del romance es evidentemente burlesca, presenta las primerísimas acciones al amanecer con la personificación del Sol que se levanta de su lecho, el agua, situándonos en una ribera.

Puede aparecer todo junto: la precisión, la personificación, la presentación del personaje:

5           Cuando la rosada Aurora,  
          o violada, si es mejor  
          (escoja los epitetos  
          que ambos de botica son),  
          las alboradas de abril  
          vierte desde su balcón,  
          como en posesión del día,  
          perlas que desate el Sol,  
          entre ciertos alcaceles  
          una sarta se halló  
          destas orientales perlas  
          el machuelo de un Doctor.

*Cuando la rosada... , 54.*

La colorida Aurora es personificada y derrama el rocío desde su balcón; la personificación sitúa temporalmente el romance en un amanecer del mes de abril, la ubicación espacial es poco definida "entre ciertos alcaceles"; desde el principio se introducen los protagonistas del romance el Doctor y su caballo. Además está expresado en forma levemente burlesca al descontextualizar y fijar los calificativos de la Aurora (rosada y violada) como tópicos de farmacia literaria.

Otra ubicación se precisa con la personificación del Sol en una mañana de abril junto a las riberas floridas del Guadalete:

5           Tendiendo sus blancos paños  
sobre el florido ribete  
que guarnece la una orilla  
del frisado Guadalete,  
halló el Sol, una mañana  
de las que el abril promete,  
a la violada señora  
Violante de Navarrete,

*Tendiendo ... , 35.*

Por medio de la personificación del Sol sabemos que las acciones del romance se desarrollaran a orillas del Guadalete, pues el Sol encuentra a la protagonista colgando paños, indicio de lo burlesco del romance. El poeta crea un cuadro ubicando y presentando a la señora Violante, quien está en actividad; un romance normalmente narra acciones de héroes, ahora empieza con el cotidiano tender de la ropa que sumado a atributos como "violada" para calificar a alguien que se llama Violante, delatan el juego de Góngora. Carreño<sup>125</sup> además agrega que ese nombre perteneció a varias reinas de España, refinadas, cultas, talentosas y de carácter.

Las personificaciones también se hacen mediante descripciones espaciales y los ambientes que presentan son acuáticos, terrestres o aéreos.

El río se presenta como personaje del romance:

5           Por las faldas del Atlante,  
no como precipitado,  
sino como conducido,  
arroyo desciende claro  
a fecundar los frutales  
y a dar librea a los cuadros  
de las huertas del Xarife,  
del jardín de su palacio.  
Divertido en caracoles,

---

125 Romances, p. 237.

- 10 como jinete africano,  
comienza en cristal corriendo  
y acaba perlas sudando.

*Por las faldas... , 83.*

El río se dedica al cuidado del jardín de Xarife, lo que se narra en los primeros veinte versos son sus actividades: fecundar y embellecer el jardín, además de preparar el baño de Xarifa. El ejemplo está tomado de un romance morisco, el río corre dando vueltas como un espléndido caballo de modo que al principio parece de cristal y termina escurriendo perlas, como metáforas de gotas de sudor; esta activa humedad que gira en torno a la personificación del río en jinete es reforzada por unos versos paralelos con repeticiones sintácticas combinadas con antítesis que cierran la cuarteta como para detener su carrera en una bella imagen, en la que se reúnen río, caballero y caballo.

En ocasiones además de una referencia natural aparece una especificación geográfica, como el nombre de un río o población, lo que ayuda a determinar espacialmente las acciones del romance. El siguiente ejemplo es una de las más exactas y bellas ubicaciones de Aranjuez y las personificaciones son de elementos acuáticos:

- 2 Las esmeraldas en yerba,  
los alcázares de quien,  
si jardinero el Jarama,  
4 el Tajo su alcaide es,

*Las esmeraldas... , 80.*

Los ríos que encuadran Aranjuez, Tajo y Jarama son personificados: al Tajo por ser más caudaloso y fuerte le corresponde defender el palacio y ser el alcaide, al Jarama por ser más limitado el minucioso cuidado del jardinero. El poema hace referencia a la estancia en ese palacio del rey Felipe IV e Isabel de Borbón a

quienes está dedicado. La cuarteta termina con un paralelismo por inversión.

En el siguiente ejemplo, mediante la personificación de una roca se hace la descripción del espacio terrestre donde se desarrollan las acciones del romance. Los primeros dos versos de la cita no son una referencia a la Naturaleza:

Apeóse el Caballero  
(vispera de San Juan),  
al pie de una peña fría,  
que es madre de perlas ya,  
5     tan liberal, aunque dura,  
que el más fatigado, más  
le sirve en fuente de plata  
desatado su cristal.  
Lisonjeado del agua  
10    pide al Sol, ya que no paz,  
templadas treguas al menos,  
debajo de un arrayán.

*Apeóse el Caballero, 62.*

El romance nos ubica en un 23 de junio a la sombra de un arrayán junto a un peñasco, personificado en madre, del cual surgen perlas y quien sirve "en fuente de plata/ desatado su cristal", esta madre ha parido generosamente perlas y cristal, en este caso es claro que de la roca brota un manantial. La frase "desatado su cristal" tiene otro significado dentro de un contexto gongorino más amplio, el término "cristal" es una metáfora muy frecuentemente utilizada por Góngora para nombrar los miembros de una mujer<sup>126</sup>, de tal forma que la frase así expresada posee contenido erótico. El "cristal desatado" lisonjea al Caballero quiere que se sienta bien y además desea ganar su afecto, lo que buscan los elogios bien intencionados, el Caballero se cubre bajo un arrayán.

---

<sup>126</sup> Cf. Dámaso Alonso. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid, Gredos, 1982. p. 72.

Las descripciones más precisas son burlescas, una de ellas empieza con una localización dentro de la que se sitúa al protagonista *Al pie de un álamo negro*:

- 5        algo apartado de Esgueva,  
           porque el sucio Esgueva es tal  
           que ni aun los álamos quieren  
           dalle sus pies a besar,  
 10        estaba en lo más ardiente  
           de un día canicular,  
           entre dos cigarras que  
           le cantan el Sol que fa,

*Al pie de un álamo...*, 73.

En la segunda cuarteta del romance viene la descripción del río mediante personificaciones, los álamos no quieren ser besados ni en los pies por un sujeto tan sucio; de modo que sólo sabemos que está relativamente cerca del río. En la tercera cuarteta se sitúa temporalmente el romance en los días de la canícula, la cual se empieza a contar "desde la entrada del Sol en el signo del León [21 de julio], hasta el 24 de agosto, aunque algunos los alargan hasta el 2 de septiembre"<sup>127</sup>.

En el ejemplo siguiente mediante la personificación de los montes sabemos que la acción del romance se ubicará cerca de unos montes vecinos al Tajo:

- 2        Los montes que el pie se lavan  
           en los cristales del Tajo,  
           cuando las frentes se miran  
 4        en los zafiros del cielo,

*Los montes ...*, 59.

Sin duda es de día porque el cielo es de zafiro. Las imágenes con joyas fueron intensamente usadas en el barroco, este tipo de metáforas es una técnica descriptiva, como el empleo de personifi-

---

<sup>127</sup> Real Academia Española. Diccionario de autoridades. Ed. facsímil. Madrid, Gredos, 1964. Vol. I, p. 115.

caciones, pero creo que más efectiva específicamente para las imágenes pictóricas; siempre unen dos objetivos: zafiros con cielo, esmeraldas con césped, rubíes con boca, perlas con dientes, y otras.

Otras personificaciones son creadas mediante descripciones que tienen por recurso la enumeración.

85           Condescendió con sus ruegos  
              Cloris, y luego a la hora  
              yerba y flores a porfia  
              le tejieron una alfombra.  
              Pulsó las templadas cuerdas,  
              y al punto el cielo se esombra,  
              el aire se purifica,  
              la ribera se convoca.

*A un tiempo dejaba..., 56.*

La Naturaleza personificada en flores y plantas produce eficazmente una alfombra sobre la tierra para arreglar el tálamo de los enamorados, la música de la pastora también activa los otros dos elementos: aire y agua.

El siguiente es uno de los más bellos ejemplos en que la Naturaleza se muestra como cómplice de los enamorados, cada elemento personificado proporciona bienestar a la pareja: el campo, los árboles, los pájaros, la fuente, la cueva.

115           Los campos les dan alfombras,  
              los árboles pabellones,  
              la apacible fuente sueño,  
              música los ruiseñores.  
120           Los troncos les dan cortezas  
              en que se guarden sus nombres,  
              mejor que en tablas de mármol  
              o que en láminas de bronce.  
              No hay verde fresno sin letra,  
              ni blanco chopo sin mote;  
              si un valle "Angélica" suena,  
              otro "Angélica" responde.  
125           Cuevas do el silencio apenas  
              deja que sombras las moren  
              profanan con sus abrazos  
              a pesar de sus horrores.

- 130 Choza, pues, tálamo y lecho,  
cortezanos labradores,  
aires, campos, fuentes, vegas,  
cuevas, troncos, aves, flores,  
fresnos, chopos, montes, valles,  
135 contestes de estos amores,  
el cielo os guarde, si puede,  
de las locuras del Conde.

*En un pastoral albergue, 48.*

En las largas enumeraciones Góngora combina varias formas, las dos primeras cuartetas de la cita están encabezadas por dos versos en repetición sintáctica paralelística; esta forma se sostiene para el resto de la primera estrofa, cerrándose mediante un verso con variación por inversión. La segunda cuarteta también termina con versos en repetición sintáctica paralelística, Mercedes Díaz Roig afirma: "la repetición sintáctica cabal es más frecuente en la lírica y en el Romancero de tradición oral que en el Romancero viejo"<sup>128</sup>, con esto quiero destacar la importancia de esta estructura como recurso lírico dentro del poema.

En la siguiente cuarteta, los dos primeros versos son una repetición sintáctica y están unidos por una litote; los dos últimos son una repetición sintáctica y también semántica justo para reafirmar la expresión de eco de la estrofa. Góngora mantiene esta estructura a base de repeticiones, por lo menos sintácticas, en los dos últimos versos de la siguiente cuarteta. Terminando el romance con una minuciosa enumeración de todos los elementos naturales que participaron en el poema.

Los primeros cincuenta y cinco versos del siguiente romance constituyen una descripción de la Naturaleza en las cuatro

---

128 Mercedes Díaz Roig. El Romancero y la lírica popular moderna. México, El Colegio de México, 1976. p. 28.

estaciones del año y nos narran las actividades del aire personificado en las diferentes estaciones:

5           Frescos airecillos,  
             que a la Primavera  
             le tejéis guirnaldas  
             y esparcís violetas  
 ya que os han tenido  
 del Tajo en la vega  
 amorosos hurtos  
 y agradables penas,  
 cuando del estío  
 10           en la ardiente fuerza  
             álamos os daban  
             frondosas defensas;  
             álamos crecidos  
             de hojas inciertas,  
 15           medias de esmeraldas,  
             y de plata medias;  
             de donde a las ninfas  
             y a las zagalejas  
             del sagrado Tajo  
 20           y de sus riberas  
             mil veces llamastes  
             y vinieron ellas  
             a ocupar del río  
             las verdes cenefas;  
             ...  
             ahora, pues, aires,  
             antes que las sierras  
             coronen sus cumbres  
 40           de confusas nieblas,  
             y que el Aquilón  
             con dura inclemencia  
             desnude las plantas,  
             y vista la tierra  
 45           de las secas hojas,  
             que ya fueron tregua  
             entre el Sol ardiente  
             y la verde yerba;  
             y antes que las nieves  
 50           y el hielo conviertan  
             en cristal las rocas,  
             en vidrio las selvas,  
             batid vuestras alas,  
             y dad ya la vuelta  
 55           al templado seno  
             que alegre os espera.

Frescos airecillos, 29.



Las dos primeras estrofas del romance nos ubican en la primavera, el aire como protagonista enlaza guirnaldas y esparce flores y perfumes; luego la Naturaleza será descrita en el verano con su "ardiente fuerza", creo que está por demás resaltar el erotismo de la metáfora, las abundantes copas resguardan al protagonista (los frescos airecillos) del calor, sus actividades son igual de libidinosas: llamar a las ninfas, mirarlas y dormirlas; en el otoño culmina su intención al desnudar las plantas y vestir la tierra; en invierno transforma "en cristal las rocas" y "en vidrio las selvas", petrifica la Naturaleza.

También aquí es importante la presencia de las repeticiones sintácticas y semánticas, las dos primeras cuartetos terminan con versos paralelos con repetición sintáctica que detallan las acciones del aire en la primavera; después otros dos versos paralelos describen el color de las hojas de los álamos, medio verdes, medio platicadas, en forma diferente lo expresará después en la Soledad primera: "del álamo que peina sus verdes canas".

Los siguientes seis versos son paralelísticos con repeticiones semánticas. De hecho, tres de las últimas cuartetos del ejemplo terminan en versos paralelos con repetición sintáctica.

El siguiente ejemplo pertenece a otro romance en el que participan el aire y el sauce personificados, a través de ellos se realiza la descripción del espacio, además de presentar a la protagonista Amarilis:

5           La cítara que pendiente  
              muchos días guardó un sauce,  
              solicitadas sus cuerdas  
              de los céfiros sùaves,  
              a Amarilis restituye,  
              que orillas de Manzanares

viste armifios por trofeo,  
pisa espumas por ultraje.

*La cítara que pendiente, 90.*

El Manzanares, el sauce, el viento son los elementos naturales que participan; el sauce guarda la cítara y el céfiro se la pide para tocarla.

En la mayoría de los ejemplos anteriores, el ambiente es definido mediante personificaciones de elementos naturales (agua, tierra y aire). Dentro del mundo acuático están los ríos, manantiales y mares, dentro del terrestre aparecen campos, valles y montes; además hay personificaciones de plantas, flores, piedras, astros, etc. La personificación es la forma más frecuentemente utilizada para exponer paisajes, la mayoría se encuentra en romances pastoriles, aunque también es común en rústicos, caballerescos, moriscos y burlescos.

### 3) Comparaciones.

En las siguientes referencias directas, encontramos comparaciones hechas con descripciones de la Naturaleza terrestre o acuática.

En el primer ejemplo se comparan dos elementos terrestres (cierva y piedra) con una mujer.

- 20        ¿Hasta cuándo, enemiga,  
          competirá en dureza  
          tu duro corazón  
          con las más duras piedras?  
          ¿Hasta cuándo harás  
25        al son de mis querellas  
          lo que al latido hace,  
          de los canes la cierva?

*Sobre unas altas rocas, 46.*

La imagen de la cierva aparece desde tiempos remotos, ya está en los salmos bíblicos y es un tópico amoroso en las cantigas de

amigo gallegas. En el Barroco con la mística y la poesía a lo divino la imagen se revitaliza y adquiere connotación religiosa. Estos bellos habitantes de las montañas y los bosques son muy sensibles, tienen un olfato muy fino y agudos oído y vista, de modo que ante el menor acoso o insinuación de persecución corren veloces, como haría una mujer si se sintiera en una situación embarazosa. El compararla con una piedra también es una figura común en la poesía, para expresar la dureza y resistencia de la dama.

En el siguiente ejemplo se compara la cantidad de granos de arena que tiene el mar con la cantidad de servicios que el amante pescador brindó a la pescadora:

50 Dejádme vengar de aquélla  
que tomó de mi venganza  
de más leales servicios  
que arenas tiene esta playa;

*En el caudaloso río, 5.*

La arena sustituye una noción que expresa gran cantidad de algo, tanta como granos de arena tiene el mar. Es utilizada en este romance pastoril para dar idea del inmenso daño recibido por el protagonista que es un pescador. Además es un tópico que se ha utilizado como frase hecha en los refranes.

En el siguiente ejemplo, se compara al cerro donde se ubica al protagonista con un lanzón.

25 Ya menospreciado ocupas  
la aspereza de ese cerro,  
mohoso como en diciembre  
el lanzón del viñadero.  
Las que ya fueron corona  
son alcándara de cuervos,  
almenas que como dientes,  
dicen la edad de los viejos.

*Castillo de ..., 34.*

En la primera cuarteta se compara el cerro donde está el castillo de San Cervantes personificado que es el protagonista, con el lanzón mohoso, por la falta de uso, del encargado de las viñas en diciembre; igualmente el castillo que ya no se utiliza está sobre un cerro lleno de moho. Las almenas y murallas del Castillo son parangonadas: primero con una corona y después con dientes que declaran la edad del magnífico y venerable personaje, el cual tiene tales dimensiones que sus dientes sirven de alcándaras para los cuervos.

El siguiente ejemplo es la comparación de arroyuelos con serpientes, forma parte de un romance considerado por Dámaso Alonso, Jammes y otros críticos como autobiográfico<sup>129</sup>; donde el poeta disfruta de los deleites de la vida un tanto campestre de su Córdoba.

fatigaba el verde suelo,  
donde mil arroyos cruzan  
como sierpes de cristal  
20      entre la hierba menuda,

*Ahora, que estoy...*, 19.

El uso del término "cristal" para referirse al agua está presente en toda la poesía gongorina, desde los primeros romances hasta las Soledades<sup>130</sup>. En "fatigaba el verde suelo", Góngora está aludiendo a un verso de la Eneida<sup>131</sup> de Virgilio en forma burlesca, ésta fue una frase usada por varios autores latinos como Claudiano

129 Dámaso Alonso. "Los pecadillos de don Luis de Góngora". op. cit., p. 222 y R. Jammes, op. cit., p. 53.

130 Dámaso Alonso. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid, Gredos, 1982. p. 72.

131 "venatu invigilant, pueri silvasque fatigant" (Lib IX, 605). Publico Virgilio Marón. Eneida. Libros VII-XII. Introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM. Coordinación de Humanidades. Centro de traductores de lenguas clásicas. 1973, p. 65, verso 605.

y Silio; "fatigaba", sería un traslado de recorrer, el que recorre es el que se fatiga, y corresponde a la acepción de la palabra que en el Diccionario de autoridades significa: "Fatigar la selva"; se incluye además en la Fábula de Polifemo y Galatea, y sirve para referirse al ejercicio de la caza mayor regularmente en la poesía. En el romance los versos que siguen se refieren a la cacería de conejos, haciendo así todavía más clara la burla.

Por medio de una personificación se describe un ambiente acuático que nos recuerda las Soledades en la siguiente cita.

Cuatro o seis desnudos hombros  
 de dos escollos o tres  
 hurtan poco sitio al mar,  
 y mucho agradable en el.  
 5      Cuanto lo sienten las ondas  
 batido lo dice el pie,  
 que pólvora de las piedras  
 la agua repetida es.  
 10     Modestamente sublime  
 ciñe la cumbre un laurel,  
 coronando de esperanzas  
 al piloto que le ve.  
 Verdes rayos de una palma,  
 si no luciente, cortés,  
 15     Norte frondoso, conducen  
 el derrotado bajel.

Cuatro o seis..., 70.

El cuadro es un barco destrozado con su piloto que se acerca a tierra, el ambiente es totalmente natural: el mar, los arrecifes como hombros, en la cima un laurel y una palma muy frondosa, cuyas brillantes hojas sirven de guía al piloto, por lo que es comparada con la estrella del Norte; el mar es comparado con "pólvora de las piedras", aunque parecería una metáfora donde se establece una analogía con el ruido de las olas sobre las rocas, me inclino a sugerir que es una comparación porque no es la primera vez que en el Romancero gongorino aparece la comparación del movimiento del

mar como destrucción de las piedras<sup>132</sup>. Aquí ocurre al revés que en las localizaciones, un verso menciona al personaje, mientras que los quince restantes describen el lugar.

Estamos situados cerca de una roca de donde brotan dos manantiales, los cuales son personificados al relacionarlos con unos ojos y sus atributos como: pestañas, lágrimas, llanto; la imagen del ser humano se completa con quejas, murmullos, la acción de besar, jazmines y claveles (éstos dos últimos son las metáforas predilectas por el poeta para definir la tez). Las aguas de estos ojos se unen en "mármol dentado" ¿en la boca?, "que le peina la corriente", no es boca pues parece peine, mas al ver que "abrocha/ (digo, sus márgenes breves), con un alamar de plata", concluimos que ante nosotros se encuentra la imagen de un puente de mármol, quizá adornado con plata o a lo mejor es el mismo brillo de la espuma cuando se reúnen los dos ríos; Góngora ha utilizado tres imágenes distintas (boca, peine, alamar) para concretar la imagen de un puente en el que se juntan las aguas de dos manantiales, éste fue ricamente engalanado con las propiedades de las distintas imágenes. La boca es el órgano primordial de la comunicación y aporta sensualidad y erotismo, además es con lo que se cierra la imagen del rostro que inicia el romance; el peine está en contacto con el cabello y se encarga de arreglar el tocado más importante de la cara; el alamar es un adorno que sella los extremos de una capa, puede ser un broche o un botón con ojal; las dos últimas imágenes además de embellecer el texto, también añaden cierta voluptuosidad.

---

132 Góngora, *Romances, Las redes sobre el arena* (versos 4-5), p. 102. Vid. D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, pp. 135-138.

Del mismo modo, en los siguientes versos la imagen de los cipreses antes son pirámides y obeliscos, esas coníferas son comparadas con maravillosas obras arquitectónicas antes de ser definidas como elementos naturales.

Ojos eran fugitivos  
 de un pardo escollo dos fuentes,  
 humedeciendo pestañas  
 de jazmines y claveles,  
 5       cuyas lágrimas risueñas  
       quejas repitiendo alegres,  
       entre conceptos de llanto  
       y murmurios de torrente,  
 10      lisonjas hacen undosas  
       tantas al Sol, cuantas veces  
       memorias besan de Dafnes  
       en sus amados laureles.  
       Despreciando al fin la cumbre  
 15      a la campaña se atreven,  
       adonde en mármol dentado  
       que les peina la corriente,  
       sus dos cortinas abrocha  
       (digo, sus márgenes breves),  
 20      con un alamar de plata  
       una bien labrada puente.  
       Dichosas las ondas suyas  
       que entre pirámides verdes  
       que ser quieren obeliscos  
 25      sin dejar de ser cipreses;  
       y entre palmas que celosas  
       confunden los capiteles  
       de un edificio, a pesar  
       de los árboles lucientes,  
 30      cristales son vagarosos  
       destos bellos muros, de este  
       galán Narciso de piedra,  
       desvanecido sin verse.

*Ojos eran fugitivos, 77.*

El ofrecer varias imágenes como si no hubiera querido decidirse por ninguna o como si no supiera cual es la más cierta es una característica repetida en la poesía gongorina. Esto además de enriquecer el poema, pues nos brinda varias imágenes donde habría una, puede confundirnos.

Las referencias directas a la Naturaleza crean comparaciones mediante las cuales se adjudican propiedades de la referencia a seres humanos, cosas, y a la Naturaleza misma; la mayoría de estas comparaciones aparece en los romances pastoriles.

## 2. Referencias indirectas.

### a. Simples

#### 1) Representaciones.

Reuní dentro de este apartado aquellas imágenes, figuras o ideas que sustituyen la realidad de la vida, y particularmente cuando un ser humano es reemplazado por elementos de la naturaleza: animales y plantas, dentro de los animales aparecen tanto mamíferos como aves.

El primer ejemplo es de un mamífero:

5      Vaqueros las dan, buscando  
           la hermosa por lo menos,  
           Cerrera, luciente hija  
           del toro que pisa el cielo.

10     *¿Qué buscades, los vaqueros?*  
           Una, ay, novilleja, una,  
           que hiere con media luna  
           y mata con dos luceros.

*¡Cuántos silbos..., 68.*

El término que substituye a la muchacha es "novilleja" y está compuesto por un sufijo que sugiere su pequeñez. Una repetición sintáctica cierra el estribillo de este romance rústico como para que nos detengamos a observar la imagen. De primera instancia, parecería la descripción de una vaca joven de la que no se puede dudar su línea de sangre es "hija del toro que pisa el cielo", lo que le da dos posibles acepciones: hija de Zeus, porque sabemos que



que le da dos posibles acepciones: hija de Zeus, porque sabemos que Zeus es el toro que rapta a Europa; o bien hija de las estrellas, específicamente de la constelación de Tauro, esto es abril o la primavera. De cualquier manera la novilleja es de origen celestial y puede suponerse tan bella como Venus. Y aunque la referencia indirecta "media luna" es una metáfora de los cuernos, ya que la novilleja es una mujer, se traslada para ser metáfora de sus cejas junto a los dos luceros que son sus ojos.

El siguiente ejemplo es de aves:

                  hasta la hora que Reyes,  
                  mulatero girifalte,  
                  se ceba en pechos de grajas  
60            y en piernas de alcarabanes.

*Temo tanto...*, 43.

Reyes, quien cuidaba los animales de Don Pedro Venegas, es representado como un gerifalte, por lo que debe ser alto y robusto; Alemany en su obra lo define como: "hombre aficionado a lo que no es suyo; y en especial a las mujeres"<sup>133</sup>; de hecho, el gerifalte es una de las grandes aves carnívoras de rapiña, no educada para la cetrería. Lógicamente, en la cuarteta aparece entregado a la actividad de comer pechos y penetrar piernas, no es difícil imaginarse a personas con esas características. Las pechugas de las grajas tienen un plumaje lustroso de un negro tan brillante e intenso que parece azul; son animales con hermoso porte pero crueles y desvergonzadas, comen polluelos y destruyen huevos. Alemany interpreta el término como: "gorrona, mujer que vive de su

---

<sup>133</sup> Alemany y Selfa Bernardo. Vocabulario de las obras de D. Luis de Góngora y Argote. Madrid, RAE, 1930. p. 474.

cuerpo"<sup>134</sup>. Los alcarabanes son definidos en el mismo vocabulario como: "mujeres ruines", viles, bajas y despreciables; estos pájaros tienen las patas largas y sin plumas, sus costumbres son nocturnas, por lo que de día apenas se les ve y de noche salen a cazar. Ambas aves emiten gritos estridentes y desagradables, podrían ser golfas.

El siguiente ejemplo se refiere a plantas:

95            Yedras verdes somos ambas,  
              a quien dejaron sin muros  
              de la Muerte y del Amor  
              baterías e infortunios.

*Diez años vivió Belerma, 8.*

Las palabras de la cita están en la boca de Doña Alda, la esposa de Roldán, y son dirigidas a Belerma, la dama de Durandarte. La yedra efectivamente es una planta que permanece verde todo el año y es muy resistente. Covarrubias explica que: "La sombra de la yedra es dañosa a los hombres y deleitable a las serpientes. El efecto que hace la yedra en los árboles que va perdiendo es que, después de haber subido al árbol con su ayuda, en pago le viene a secar"<sup>135</sup>. Dos versos en simetría bilateral al final de la cuarteta parecen haber paralizado el cuadro.

Cuando las referencias indirectas a la Naturaleza crean una representación sustituyen a personas por animales y plantas.

---

134 Alemany, *op. cit.*, p. 480.

135 Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana o española. Según la impresión de 1611, con adiciones de Benito Remigio Norydens publicadas en la de 1674. Barcelona, Horta, 1943. p. 727.

## 2) Simbolizaciones.

Se han agrupado dentro de simbolizaciones, los casos en que un elemento o imagen es reemplazado por otro, llamado símbolo. Estas imágenes o elementos sustitutos se han definido y utilizado convencionalmente desde la Antigüedad. Igual que en las representaciones también hay referencias a animales y plantas.

En la Biblia la oveja es símbolo de pureza, inocencia y docilidad.

100      Ternísima me pidió  
            que, ya que quedaba así  
            la ovejuela sin pastor,  
            no quedase sin mastín;

*Dejad los libros ahora, 32.*

En este romance autobiográfico, Góngora utilizó el término con toda la ironía que quiso, la mujer íntegra que está detrás de la figura de la oveja pidió que la cuidaran ya que su gufa se iba, sabiendo que el poeta le dejaría a un sirviente tan corrupto, que haría incondicionalmente lo que ella quisiera; quien la ayudó para que la aparentemente ingenua y apacible compañera se fuera con otro hombre, un comerciante.

El siguiente ejemplo es una planta

125      Y vos, tronco a quien abraza  
            la más lujuriosa vid  
            que este lagrimoso valle  
            ha sabido producir,  
            vivir en sabrosos nudos,  
            en dulces trepas vivid  
            siempre juntos, a pesar  
            de algún loco paladín.

*Dejad los libros ahora, 32.*

El "tronco" está en representación del cuerpo del licenciado Ortiz y "lujuriosa vid" de su mujer. En los salmos, la vid es símbolo de esposa fecunda y desde las más antiguas civilizaciones,

es considerada como símbolo vinculado con el origen de la vida o como el "árbol de la vida" y ha sido sustituida o estado relacionada con la diosa madre; en las primeras culturas mesopotámicas esta diosa recibía el nombre de Siduri y pasó al mundo greco-latino como Calipso, quien era una ninfa que otorgaba la inmortalidad<sup>136</sup>.

Góngora toma los símbolos del lado divertido en este romance burlesco, la mujer del licenciado Ortiz es antes que nada lasciva, alegre y jugetona; después podrá ser bella, fértil y sabia como una diosa. También la mención al "valle de lágrimas" de la *Salve* es irónica, la frase dentro de la oración sustituye al mundo en que vivimos expresado peyorativamente en oposición al mundo sobrenatural; pero la ironía de la frase es clara, cuando se sabe que para Góngora esa vid-mujer y el olmo-licenciado Ortiz viven en el paraíso que está expresado como "lagrimoso valle", sin duda el mismo valle de lágrimas que es designado en *La Salve*.

El ejemplo siguiente también pertenece a un romance burlesco que explota los símbolos: vid, olmo y sarmiento.

Que hay unas vides que abrazan  
unos ricos olmos viejos  
porque sustenten sus ramas  
sus codiciosos sarmientos.

60

*Escuchadme un rato...*, 17.

En el Tesoro de la lengua castellana o española Covarrubias distingue al olmo como "símbolo del que apoya a otro, que sin su favor no podría valer ni subir, como la parra que se abraza con él y sube hasta su cumbre"<sup>137</sup>. Para Alemany los sarmientos, vástagos de la

---

136 Mircea Eliade. Tratado de historia de las religiones. México, Era, 1981. pp. 260-270.

137 S. Covarrubias, op. cit., p. 837.

vid, son los "brazos de una mujer enamoradiza"<sup>138</sup>. Los símbolos crean la imagen de mujeres mezquinas que viven gracias a la dependiente relación en que se mantienen abrazadas a hombres viejos.

Las simbolizaciones resaltan en los romances líricos, las referencias indirectas a la Naturaleza están sustituyendo a personas por animales y plantas.

#### b. Complejas

##### 1) Representaciones

En las descripciones con referencias indirectas a la Naturaleza las cualidades de la referencia substituyen las del referido.

En el primer ejemplo son referencias a animales. El romance de donde fue tomado es burlesco, es una reproducción ingeniosa de cómo eran y qué había en las cortes de los virreinos como el de la Nueva España durante esa época. De modo que toda la representación tiene doble sentido.

35      Que hay unas hermosas grullas  
           que darán por vos el sueño  
           si les ocupáis las manos  
           con un diamante de precio.  
           Que hay también unas cigüeñas  
           que anidan en monasterios,  
 40      largas por eso de pico,  
           y de honrar torres de viento.  
           Que hay unas bellas picazas  
           vestidas de blanco y negro  
           cuya música es palabras,  
           y cuyo manjar es necios.  
 45      ¡Que hay unas gatas que logran  
           lo mejor de sus eneros  
           con gatos de refitorios  
           y con gatos de dineros.  
           Que hay unas tigres que dan

---

138 Alemany, op. cit., p. 875.

- 50    manos de vara, y menos,  
 tal bofetón a una bolsa  
 que escupe las muelas luego.  
 Que andan unos avestruces  
 que saben digerir hierros  
 55    de hijas y de mujeres,  
 ¡oh, qué estómagos tan buenos!

*Escuchadme un rato, 17.*

Propone que hay mujeres o personas interesadas que fácilmente cambian el sueño por un anillo costoso y les adjudica la figura de las grullas, bastante buenas corredoras y voladoras; individuos con estas características en México podía haber muchos.

En oposición a la grulla, la cigüeña tiene paso y vuelo lento, su plumaje es blanco, contrastando con el negro de la cola y las alas, y el rojo de las patas y el pico; como bien dice Góngora tienen especial predilección por los campanarios, monasterios y torres altas, además estas aves no tienen voz. Los conventos para los religiosos evangelizadores fueron de las primeras construcciones que hubo en México, por la fecha en que se escribió el romance (1585) había bastantes congregaciones de monjes y monjas en México, entre ellas con hábito blanco estaban: los dominicos y las de la Concepción. Alemany comenta que la cigüeña puede representar a una figura femenina.

El mismo estudioso propone a la picaza como: "mujer charlatana y amiga de que le hagan obsequios: cortesana" y como sinónimo de urraca. Covarrubias en su Tesoro de la lengua castellana o española<sup>139</sup> afirma que picaza es el término vulgar para referirse a la urraca y que puede usarse como un figurativo de mujer habladora y ladrona, pues igual que el ave, esconde todo lo que se encuentra;

---

139 S. Covarrubias, op. cit., p. 706.

así es fácil comprender como su "manjar es necios". Efectivamente, es más fácil hacer que estos pájaros imiten la voz humana a que canten agradablemente; su plumaje es blanco, negro y azul.

El gato y la gata pueden representar hombres y mujeres astutos y sagaces. Para hombre, Covarrubias añade la acepción de rico, avaro y misero o ladrón. Particularmente, sobre "gato de refitorio" Alemany explica que puede encarnar al religioso superior o encargado de la cocina, la comida, el comedor. Como quiera que sea estos "gatos" debían darse envidiables festines.

Alemany comenta sobre "una tigre" como una mujer bella, pero feroz y sanguinaria, con manos tan largas que acabarían con cualquiera.

El juego de palabras de la última estrofa de la muestra traslada la imagen de una avestruz a un hombre con hijas y mujeres, igual que esas aves cuya curiosidad las lleva a tragarse clavos, piedras, vidrios, monedas, todos los objetos que encuentran, así éste pobre padece las acciones de sus mujeres.

Esta sátira está considerada por Jammes bajo el aspecto del "menosprecio de Corte" que caracteriza a mucha de la poesía gongorina, las figuras podrían estar en México, en Madrid o en cualquier parte del mundo.

El siguiente ejemplo es un fruto/joya.

5                   Cloris, el más bello grano,  
                    si no el más dulce rubí  
                    de la Granada, a quien lame  
                    sus cáscaras el Genil,  
                    enjaulando unos claveles  
                    estaba en el Jaragúí,  
                    púrpúreas aves con hojas,  
                    muda pompa del abril.

Cloris el más bello..., 66.

Cloris es un nombre femenino en varios poemas pastoriles de algunas obras gongorinas, la estampa de ella está construida por medio de un par de versos paralelos en los que un conjunto de imágenes y un hipalage duplican la imagen: por un lado un trocito de fruta, el más dulce grano de granada, por el otro una joya, el más bello rubí; ambos pertenecen a Granada que también es pensada como una fruta, porque tiene cáscara, y como la ciudad porque aparece con mayúsculas y es mojada por el Genil. La muchacha está en los jardines de Jaragüí colocando varas o tutores a unos claveles para que crezcan derechos, el poeta usa "enjaular"<sup>140</sup>, para crear la imagen de una jaula con los tallos de las flores, de modo que las corolas parecen estar encerradas como si fueran pájaros, los cuales aunque sin voz siguen acompañando a la primavera, ubicando el romance en esa estación.

Lo narrado en este romance parece ser un hecho real de la vida granadina, el estupro acaeció durante la estancia del poeta en esa ciudad hacia 1611; Carreño reafirma "el galán dio a Cloris una merienda en el Jaragüí (así se dice comúnmente en Granada)"<sup>141</sup>. Está presentado de modo que recuerda el mito de Perséfore, quien mientras juntaba flores fue raptada por Hades y castigada, por comerse un grano de granada en los Infiernos, a pasar dos terceras partes del año ahí y sólo una entre los vivos.

El siguiente ejemplo es de otro mineral:

15      Quejas de un pescadorcillo,  
         honor de aquella ribera,

---

140 Jammes considera que "encañar" sería el término preciso.

141 Góngora, Romances, p. 354.



que una roca solicita,  
sorda tanto como bella,

*Contando estaban..., 72.*

El sobreponer la imagen de una roca por la de una mujer es un recurso que se ha mantenido a lo largo de la historia literaria para transmitir insensibilidad al nivel que aparenta ser un individuo inanimado y duro, tan indescifrable que es imposible de comprender.

Las referencias indirectas a la Naturaleza crean representaciones que participan en amplias descripciones donde se sustituye a seres humanos por seres animados o inanimados.

## 2) Simbolización.

Son pocos los ejemplos donde un símbolo participa en una descripción. Al personaje de la cita Góngora la llama Aurora y es una mujer que empieza a conocer el amor.

20      Aurora de ti misma,  
         que cuando a amanecer  
         a tu placer empiezas,  
         te eclipsan tu placer,  
         serénense tus ojos,  
25      y más perlas no des,  
         porque al Sol le está mal  
         lo que a la Aurora bien.  
         Desata como nieblas  
         todo lo que no ves,  
         que sospechas de amantes  
30      y querellas después,

*hoy son flores azules,  
mañana serán miel.*

*Las flores del romero, 58.*

El poeta trasmite la imagen de una hermosa mujer como una diosa de la que emana una luz sonrosada y cuya armoniosa voz es como un canto. Además, parece que está viviendo esos primeros momentos en los que uno se da a conocer y goza con ello, que uno despierta al

amor; pero ella se da cuenta que la evaden o que está perdiendo a su ser querido y sufre. Nuestro poeta la compara con el Sol y le pide: no te lastimes y no llores más, las estrellas no dan rocío; ella madura o camina, como se quiera ver como persona o como elemento natural, y sale, no es sólo luz ya es un cuerpo. Ahora puede soltar y limpiar la bruma para percibirlo todo con mayor claridad. Al substituir a la protagonista por un símbolo también se reemplazan otros rasgos: si a la Aurora siempre le sigue el rocío, el cual frecuentemente se suple por la metáfora de perlas, las perlas que acompañan a la Aurora del romance son sus lágrimas.

Como símbolo la Aurora es una mujer siempre joven, sin envejecer ni morir; Chevalier asegura que: "En todas las civilizaciones la Aurora de sonrosados dedos es el símbolo gozoso del despertar a la luz reventada. 'La tiritante aurora vestida de rosa y verde' dice Baudelaire (*Crepuscule du matin*)"<sup>142</sup>.

El estribillo proviene de una canción popular que Gonzalo Correas<sup>143</sup> afirma que se cantaba en esa época. Aparece también citado por Dámaso Alonso<sup>144</sup> y Margit Frenk<sup>145</sup>.

142 Jean Chevalier. Diccionario de símbolos. Barcelona, Herder, 1986. p. 152.

143 Gonzalo Correas. Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia. Madrid, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1924. p. 217.

144 Dámaso Alonso y José Manuel Bleca. Antología de la poesía española lírica de tipo tradicional. Madrid, Gredos, 1969. pp. 244-245.

145 Margit Frenk. Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV y XVII). Madrid, Castalia, 1987. .p. 1090.

### 3) Comparaciones

La comparación es una explicación en la que participa la analogía. Específicamente se han tomado en cuenta aquellos casos en que los elementos naturales intervienen en la exposición o iluminan con mayor claridad lo que el poeta quiere expresar. Las principales comparaciones se han clasificado en corporales y de actos. Las corporales casi siempre forman parte de un retrato o de una prosopografía.

#### a) Comparaciones corporales

Las referencias a la Naturaleza intervienen en los retratos femeninos comenzando desde el cabello y frente, los ojos, las mejillas, la nariz, la boca, el cuello y pecho, el tronco, hasta las manos y los pies.

Dos elementos naturales distintos aparecen en el Romancero de Góngora para definir la frente: marfil y jazmín. En ambos casos, la comparación se combina metafóricamente.

115      Crepúsculo era el cabello  
             del día entre oscuro y claro,  
             rayos de una blanca frente,  
             si hay marfil con negros rayos.  
    Aunque entiendo..., 64.

Donde se compara el color de cabello de Hero con el ocaso, negro brillante; cerrándose la cuarteta con dos metáforas: una de su blanca y tersa frente con "marfil" y su cabello con "negros rayos".

En el segundo ejemplo, la comparación de la frente se hace con jazmines:

El uno es la blanca Nais,  
 el otro la rubia Cloris,

cuyas frentes de jazmines  
son auroras de sus Soles;

*Donde esclarecidamente, 57.*

Dos versos con repetición sintáctica inician la comparación del color de las frentes de la marquesa de Ayamonte y su hija con jazmines, sus frentes son blancas, suaves y perfumadas; terminando la estrofa con la hipérbole del amanecer y los soles para referirse a las frentes y los ojos respectivos de cada dama.

La siguiente comparación de unos ojos incluye los elementos naturales típicos con los que se han designado los ojos a lo largo de la historia de la literatura y de la barroca en particular: estrellas, luceros, Soles, rayos:

5        En dos lucientes estrellas,  
          y estrellas de rayos negros,  
          dividido he visto el Sol  
          en breve espacio de cielo.  
          El luciente oficio hacen  
          de las estrellas de Venus,  
          las mañanas como el Alba,  
          las noches como el Lucero.  
10        Las formas perfilan de oro,  
          milagrosamente haciendo,  
          no las bellezas oscuras  
          sino los oscuros bellos,

*En dos lucientes ..., 51.*

Estrellas y rayos son referencias indirectas a la Naturaleza al ser metáforas de ojos, de hecho todo el romance es una descripción de unos ojos; se encuentran también referencias directas como: Sol, cielo, Venus, Lucero, que realzan aún más la hipérbole. Además, aparecen dos repeticiones sintácticas paralelísticas, una de ellas con variante por inversión que acentúan el lirismo del romance y nos detienen para que advirtamos la belleza de esos ojos.

Las flores son los elementos naturales utilizados por Góngora.

para definir las mejillas y entre las predilectas son: rosas, jazmines, claveles y lirios.

55           Luciente cristal lascivo,  
              la tez, digo, de su vulto  
              vaso era de claveles  
              y de jazmines confusos.

*La ciudad de Babilonia, 74.*

El rostro de Tisbe es comparado con un lujurioso vaso de cristal y su color es la fragante mezcla de claveles y jazmines.

En el siguiente ejemplo son el cielo y el Alba personificados los que aportan el color, olor y textura de las mejillas con jazmines y rosas:

135           De rosas y de jazmines  
              mezcló el cielo un encarnado,  
              que por darlo a sus mejillas  
              se lo hurtó a la Alba aquel año.

*Aunque entiendo ... , 64.*

El cielo robó el color de las mejillas de Hero al Alba y era una mezcla de rosas y de jazmines, entonces las mejillas eran rosadas, perfumadas, flamantes y suaves.

La siguiente cita pertenece a un romance considerado por Dámaso Alonso y Jammes como autobiográfico, de tipo discursivo y dedicado a Beatriz de Haro en una de las ediciones:

              entre cuyos bellos rayos  
              se deriva la nariz,  
              terminando las dos rosas,  
              frescas señas de su abril;

*Dejad los libros... , 32.*

Beatriz de Haro es una de las mujeres de quien Góngora estuvo enamorado y su juventud se destaca al comparar sus mejillas con rosas que ostentan su primavera.

El siguiente ejemplo pertenece a un romance morisco:

82 Sembró de purpúreas rosas  
la vergüenza aquella tez,  
84 que ya fue de blancos lilijs,  
sin saberla responder.

*Famosos son...*, 28.

Donde se narra como se sonrojó Belerifa con el comentario de una de sus cautivas, las mejillas blancas como lirios se tornaron en rosas intensamente rojas.

La almendra es la referencia a la Naturaleza que se utiliza en las comparaciones que crean la descripción de la nariz.

58 Árbitro de tantas flores,  
lugar el olfato obtuvo  
en forma, no de nariz,  
60 sino de un blanco almendruco.

*La ciudad de Babilonia*, 74.

La nariz de Tisbe era como una almendra, blanca y pequeña.

Los elementos naturales que Góngora principalmente usa en la creación de las imágenes de la boca son: rubies, claveles, grana, y para los dientes: perlas y aljófares.

138 En dos labios dividido  
se ríe un clavel rosado,  
guardajoyas de unas perlas  
140 que envidia el mar Indiano.

*Aunque entiendo...*, 64.

La boca de Hero es comparada con un clavel que atesora las mejores perlas del mundo, las de la India, donde se encuentran los bancos más importantes y grandes del planeta.

Las descripciones de bocas se hacen tanto con flores como con joyas:

25 cada labio colorado  
es un precioso rubí,  
y cada diente el aljófar  
que el Alba suele vertir;

*Dejad los libros ahora*, 32.

La boca de Beatriz de Haro es comparada con un par de rubíes y sus dientes con perlas de río, tan menuditos como el rocío. También un par de versos paralelos alternos refuerzan la imagen, correspondiéndose en forma y contenido<sup>146</sup>.

Los dos ejemplos siguientes muestran la boca de Tisbe en dos romances distintos.

- 22        Sus labios la grana fina,  
          sus dientes las perlas blancas,  
24        porque, como el oro en paño,  
          guarden las perlas en grana.

*De Tisbe y Piramo...*, 55.

- 62        Un rubí concede o niega,  
          según alternar le plugo,  
64        entre veinte perlas netas  
          doce aljófares menudos.

*La ciudad de Babilonia*, 74.

El primer caso principia con un par de versos con repetición sintáctica, además semánticamente maneja dos de las acepciones del término grana para crear la imagen: el color que sale de la cochinilla y la tela de paño de ese color que se usa para proteger las joyas, en ella se esconden los dientes de Tisbe que son como perlas. En el segundo caso se compara su boca con un rubí que cuida perlas por muelas y aljófares por dientes (caninos e incisivos); cerrándose la cuarteta con otra repetición sintáctica.

---

146 Sobre este tipo de versos Mercedes Díaz Roig afirma: "En realidad, en casos como éste es cuando no se puede hablar propiamente de versos cortos, ya que es muy obvio que se está repitiendo la sintaxis de un verso largo. En el caso de la lírica se trata de dos partes que se corresponden (los dos miembros de una comparación), construidas en la misma forma. No hay ninguna diferencia aquí entre el verso romancesco y los dos de la copla, ni entre el dístico del romance y la cuarteta lírica." Mercedes Díaz Roig, *op. cit.*, p. 26.

El elemento natural que sobresale en la elaboración de las imágenes del pecho y cuello es la plata, también aparecen otros como: alabastro, nácar y manzanas.

Góngora forma la imagen del cuello y el pecho de Hero mediante versos paralelos con variante por inversión.

142       Lo torneado del cuello,  
          y de pecho el alabastro  
          tentaciones son, señor,  
144       sed libera nos a malo.

*Aunque entiendo..., 64.*

Su pecho y senos son tan blancos y bellos que hay que pedir ayuda del cielo, "líbranos del mal", para poder contener la incitación que provocan.

El color y la textura del cuello y pecho de Beatriz de Haro son comparados con las perlas de Ceilán y con la plata potosina.

35       Con su garganta y su pecho  
          no tienen que competir  
          el nácar del mar del Sur,  
          la plata del Potosí;

*Dejad los libros ahora, 32.*

Las minas de plata del cerro del Potosí en Bolivia hicieron famosa la región en el siglo XVI. Por medio del mundo americano paradisiaco es creada la imagen: el blanco brillante de un terso cuello y pecho femeninos y sin manchas. Terminando la estrofa con otra repetición sintáctica.

Llama la atención que en la siguiente cita no sólo se hace alusión al aspecto físico y calidad de esa parte del cuerpo sino también a su funcionamiento.

65       De plata bruñida era  
          proporcionado cañuto  
          el órgano de la voz,  
          la cerbatana del gusto.  
70       Las pechugas, si hubo Fénix,  
          suyas son; si no lo hubo,



de los jardines de Venus  
pomos eran no maduros.

*La ciudad de Babilonia, 74.*

El cuello de Tisbe es igualado a un instrumento de aliento y a un arma de plata, sus senos como frutos de los jardines de Venus son tersos y firmes, además de asemejarse al pecho de la única ave que renace cuando envejece.

Las flores y particularmente los jazmines y las rosas son los elementos naturales que intervienen en la definición de los cuerpos femeninos.

Góngora propone que con jazmines y rosas, por lo que debe ser rosado, perfumado y suave, fue hecho el cuerpo de Tisbe:

25 Desde la barba al pie, Venus,  
su hijuelo y las tres Gracias,  
deshojando están jazmines  
sobre rosas encarnadas.

*De Tisbe y Píramo..., 55.*

Los dioses que intervinieron en ello fueron: el del Amor, la Belleza y las tres diosas que tejieron el velo de Harmonía (Aglaye, Eufosine y Talía). Si Venus y Cupido participaron en ello seguramente el cuerpo de Tisbe estaba perfectamente preparado para crear vida, lo que físicamente significa que ella debía tener amplias caderas, cintura elástica, senos capaces de producir abundante leche y reducidos pezones, perspicaz oído, exquisito olfato, melódica voz, suaves manos y ágiles movimientos como los de una hermosa joven audaz; químicamente ella emanaba atracción y debía ceder sin titubeos a los imperativos del amor. Además, las tres Gracias eran las administradoras de los beneficios entonces Tisbe debía estar alejada de los males; los dones que estas diosas concedían eran: la gentileza, el talento y la jovialidad.

Alemaný en su Vocabulario de las Obras de don Luis de Góngora y Argote<sup>147</sup> comenta sobre la comparación de la mano con un halcón que debe corresponder a la de una mujer codiciosa y arrogante, de hecho esa es la imagen que uno termina teniendo de Beatriz de Haro<sup>148</sup>; ella debió ser muy guapa, briosa, distinguida, quizá alta o de figura muy esbelta, engreída y fatua.

- 38      la blanca y hermosa mano,  
hermoso y blanco alguacil  
de libertad y de bolsa,  
40      es de nieve y de neblí.

*Dejad los libros ahora, 32.*

Sus manos tenían la suavidad y la blancura de las plumas de los halcones y si las manos sirven para tocar entonces, ¿por qué no?, podían ser generosas en otro sentido o de otra forma, como el ave que caza para su dueño<sup>149</sup>.

147 Alemany y Selfa Bernardo. Vocabulario de las obras de D. Luis de Góngora y Argote. Madrid, RAE, 1930. p. 676.

148 Los versos siguientes del mismo romance dan clara muestra de la ambición y presunción de esa mujer:

- 70      Sus piezas en el invierno  
vistió flamenco tapiz,  
y en el verano sus piezas  
andaluz guadamecí.  
Hoy desechaba lo blanco,  
mañana lo carmesi,  
75      hasta que en la Peña Pobre  
quedó ermitaño Amadís.  
Preguntadle a mi vestido,  
que riéndose de mí,  
si no habla por la boca,  
80      habla por el bocací.  
Ya iba quedando en cueros  
a la lumbre de un candil,  
casi pasando el estrecho  
de no tener y pedir.

149 Góngora en el décimo verso de su Fábula de Polifemo y Galatea califica de "generoso pájaro" a un ave de la misma familia que el neblí.

Las flores (jazmines y rosas) son el elemento natural predominante en las imágenes de los pies, además aparecen el cristal y el nácar.

55           por el rastro que dejaban  
              de rosas y de jazmines,  
              tanto que eran a sus campos  
              tus dos plantas dos abriles.

*Aquí entre... ,13.*

Los pies de Nise, la cazadora de quien está enamorado Daliso (sobrenombre de Góngora, en los romances pastoriles), despiden aroma a flores en tal cantidad que parecería que a su paso las rosas y los jazmines cubren el camino como si fuera una doble primavera. La estrofa posee dos versos en simetría bilateral alternos que detienen la carrera del personaje.

Los pies de la marquesa de Ayamonte y de su hija dan flores de varios colores a las selvas, de modo que aquí también los pies perfuman el campo en los cuatro primeros versos.

40           en cuyo alcance prolijo  
              deben a sus pies veloces  
              (a pesar de los coturnos)  
              las selvas diversas flores.  
              Si al campo el cristal calzado  
              viste de varios colores,  
              el nácar desnudo al mar  
              perlas da que le coronen,

*Donde esclarecidamente, 57.*

En los siguientes versos, los pies son comparados con "cristal calzado" que llena el campo de flores de colores y con "nácar desnudo" que aporta perlas al mar. La cita es muestra de la duplicidad predominante de personajes, actividades y otros recursos en el romance; aquí, la carrera en la selva de los cuatro versos primeros hace remembranza al mundo venatorio y los pies en las orillas del mar al piscatorio.

Flores, frutos, joyas, metales, minerales, astros, hasta animales son las referencias indirectas a la Naturaleza que participan en las prosopografías, comparando las cualidades de las referencias con las diferentes partes de cuerpos femeninos.

b) Comparaciones de actos.

Se equiparan con frecuencia las ocupaciones de los seres humanos con las de los animales, también participan referencias a la Naturaleza en las comparaciones de las acciones de los animales.

Las faenas de Leandro para conquistar a Hero se presentan como una comparación con el cortejo que efectúan los animales en celo entre sí; como dando la impresión de que los movimientos fueron reiterativos e insistentes,

95           Pióla cual gorrión,  
              cacareóla cual gallo,  
              arrullóla cual palomo  
              hízola rueda cual pavo.

*Aunque entiendo...*, 64.

La cuarteta está compuesta mediante repeticiones sintácticas, semejando un paralelo, las acciones de Leandro son equiparadas con las de los animales.

También la acción de mirar de Píramo es comparada con la de un lince.

225       Con la pestaña de un lince  
           barrenando estaba el muro,  
           si no adormecido Argos  
           de la suegra sustitutos,

*La ciudad de Babilonia*, 74.

Es tanto el observar de Píramo por toparse con Tisbe que parecería que sus acciones son capaces de atravesar los muros, su mirar sería entonces más poderoso que el de un lince.

El siguiente ejemplo forma parte de un romance dedicado a don Pedro de Venegas, Góngora era muy aficionado a la baraja y también el jugador a quien esta destinado el poema.

30 Mas al fin en esas cartas  
la cólera desarmastes,  
como el toro, que en la capa  
ejecuta su coraje.

45 ...  
si ya en tu virtud hicieron  
los antiguos capitanes  
ríos de sangre africana,  
montes de cuerpos alardes;

*Temo tanto..., 43.*

La primera cita narra un momento de ira durante el juego, comparando como Venegas descargó o apaciguó su ira en los naipes en forma semejante a como un toro embiste sobre el capote. En la segunda cita está comparando la cantidad de muertos que en las guerras contra los árabes hicieron los Caballeros de Santiago, orden de la que formaba parte don Pedro, con montes y la sangre con ríos; terminando la estrofa con dos versos en repetición sintáctica.

En el siguiente ejemplo las referencias a la Naturaleza intervienen en la comparación del baile y canto de las serranas donde participan desde minerales, plantas y animales hasta fenómenos de la naturaleza y astros. El baile de las serranas se presenta como si estuvieran en un escenario, de hecho en la primera parte del romance se hace la ubicación del espacio con descripción, ahí aparecen y son situadas las serranas en un ambiente natural junto al Júcar.

*¡Qué bien bailan las serranas!  
¡Qué bien bailan!*

20 El cabello en crespos nudos  
luz da al Sol, oro a la Arabia,  
cuál de flores impedido,  
cuál de cordones de plata.

Del color visten del cielo,  
 si no son de la esperanza,  
 25 palmillas que menosprecian  
 al zafiro y la esmeralda.

El pie (cuanto le permite  
 la brújula de la falda)  
 lazos calza, y mirar deja  
 30 pedazos de nieve y nácar.

Ellas, cuyo movimiento  
 honestamente levantan  
 el cristal de la columna  
 sobre la pequeña basa.

35 ¡Que bien bailan las serranas!  
 ¡Qué bien bailan!

Una entre los blancos dedos  
 hiriendo negras pizarras,  
 instrumento de marfil  
 40 que las Musas le envidiaran,  
 las aves enmudeció,  
 y enfrenó el curso del agua;  
 no se movieron las hojas,  
 por no impedir lo que canta:

45 *Serranas de Cuenca*  
*iban al pinar,*  
*unas por piñones,*  
*otras por bailar.*

Bailando y partiendo  
 50 un piñón con otro,  
 si ya no es con perlas,  
 de Amor las saetas  
 huelgan de trocar,

*En los pinares... , 52.*

El cabello de las jóvenes al ser comparado con el Sol parece ser más luminoso y deslumbrante que el oro. Están peinadas con flores y brillantes cordones de plata que atan su cabello. El color de sus vestidos es semejante a la esmeralda y el zafiro, y están confeccionados con tela rústica. Cuando el movimiento de la falda permite ver los pies, estos son equiparados con la blanca tersura del nácar y la nieve. El cuello es definido como una columna de cristal que se mueve sobre su base.

Llama la atención el ritmo del primer conjunto de cuartetos, cada uno posee un verso bimembre o casi, la primera además incluye un par de versos con repetición sintáctica. Este tipo de versos también aparecen en los estribillos.

Una de las serranas toca un instrumento musical "hiriendo negras pizarras", probablemente son castañuelas o conchas, quizá también cante de modo que el "instrumento de marfil" puede ser una flauta o la garganta de una de ellas. Como quiera, los pájaros, las plantas y el río se detienen a escuchar.

La canción de las serranas explica sus actividades cuando van al pinar: unas bailan y otras recogen piñones, los abren unos con otros o con perlas, que es una metáfora de sus dientes<sup>150</sup>; también el reírse de estas perlas es comparado con la acción de unas saetas. Llama la atención en este romance que la valoración del mundo rural no conlleva un menosprecio de la Corte, lo civilizado o artístico de estas serranas no proviene ni siquiera del mundo clásico sino de la Naturaleza misma, esto se percibe desde las primeras cuartetos cuando ellas se presentan bailando al son del agua y del viento; parecería que el espectáculo de las mozas hubiera sido observado directamente por Góngora.

El siguiente ejemplo es la súplica que el personaje femenino hace al viento para que los libere del ataque de Barbarroja y se compara el acecho del corsario con sus embarcaciones sobre los

---

150 Dámaso Alonso afirma que piñones también puede ser una metáfora de sus dientes en D. Alonso, La lengua poética de Góngora, p. 140. Entonces "un piñón con otro, / si ya no es con perlas" puede también estar aludiendo al sonido de la risa de las serranas.

barcos del protagonista con la caza que realiza un halcón sobre una paloma.

- 42        salga esta vela a lo menos  
 de estas manos rigurosas,  
 cual de garras de halcón,  
 44        blancas alas de paloma.

*Levantando blanca...*, 39.

Las galeras del pirata son comparadas con garras de halcón y la galeota de los protagonistas con alas de paloma. La imagen sería calificada como "transelemental" por Woods, la comparación se realiza cuando las naves que deberían surcar las aguas, están en el aire, como dos elegantes aves en vuelo. La cita contiene una repetición sintáctica con la que concluye el poema, culminando así la tensión dramática y lírica del romance.

El siguiente ejemplo forma parte de una parodia al mundo pastoril donde el acto de pastar del ganado se realiza mediante la comparación de las tripas con la longaniza, lo procesado o artificial junto a lo natural.

- 10        y ella porque sus corderos,  
 en tanto que el Alba llora,  
 se longanicen sus tripas  
 de esmeraldas y de aljófár,

*A un tiempo dejaba...*, 56.

Los corderos de Cloris llenan sus tripas con esmeraldas como metáfora de pasto y con aljófár (el llanto de la Aurora personificada) como metáfora de rocío; las tripas de estos animales serían collares valiosísimos. La cuarteta se cierra con un verso en simetría bilateral, como para que observemos las oposiciones y proyectemos el final de las joyas.



Son las referencias a las acciones de los animales las que más intervienen en la creación de las comparaciones de actos tanto en romances de tema pastoril, rústico, clásico o de cautivos.

Para recapitular y como se esperaba, las referencias a la Naturaleza sobresalen en los romances de tema pastoril por encima de los otros tipos de romances en una proporción de casi el doble, le siguen en orden de importancia los clásicos, los líricos, los rústicos, los moriscos y los cautivos. La personificación es el tipo de referencia constante en todos los romances como si fuera una peculiaridad del poeta, en los pastoriles descolla. En segundo lugar están los clásicos donde las comparaciones de atributos naturales con los de las mujeres intervienen en las descripciones para enaltecer la belleza femenina, las mismas cunden en los romances líricos al ser más descriptivos que narrativos. Finalmente, en los de tema rústico, morisco y de cautivos se destacan las descripciones naturales que instalan el espacio físico del texto y la situación de los personajes.

#### IV. FUNCIONES DE LAS REFERENCIAS A LA NATURALEZA EN EL ROMANCERO GONGORINO

##### A. Referencias directas

Las referencias directas a la Naturaleza intervienen realizando acciones dentro de los romances, cubriendo cualquier papel. En el Romancero de Góngora hay romances esencialmente narrativos y otros básica o predominantemente descriptivos: en los narrativos, las acciones de los personajes son contadas por un narrador; en los descriptivos un yo poético o un personaje dice o muestra un asunto. En ambos casos pueden intercalarse tanto el diálogo como el monólogo; aparecen además, dentro de los narrativos la descripción y en los descriptivos la narración. De este modo, hay unas características distintivas y otras comunes para los romances narrativos y los descriptivos; y sus funciones también son diferentes y compartidas. Quiero usar la tipología de actantes de Greimas para poder descubrir, organizar y mostrar las funciones, ya que para él todo lo que participa en la obra literaria sea efectuando o sea sufriendo acciones es un actante<sup>151</sup>.

Los romances narrativos tienen varios tipos de actantes: el sujeto o protagonista, el objeto, el destinador, los auxiliantes, el narrador y el sujeto de estado. Los actantes de los romances líricos son: el enunciador, el sujeto cognoscitivo, el pragmático y también el de estado.

---

151 Cf. A. J. Greimas y J. Courtés. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Credos, 1982. p. 23.

El sujeto o protagonista, el objeto, el destinador y los auxiliantes desarrollan la trama de la narración; el sujeto es el que realiza las acciones del romance; el objeto es lo que desea o busca el sujeto y puede ser otro personaje o un valor; el destinador es el que otorga la solución o satisface los deseos del sujeto; los auxiliantes son actantes ocasionales que están ahí, muchas veces forman parte del escenario, y ayudan o se oponen a la realización de los deseos del sujeto.

En los romances líricos, hay un enunciador o un yo poético que expone el poema; el sujeto cognoscitivo es un actante que puede servir de informante o simplemente de observador, porque su característica es la sapiencia; las acciones de los romances descriptivos son realizadas por el sujeto pragmático y en la mayoría de los casos son acciones corporales.

El sujeto de estado puede pertenecer tanto a romances narrativos como a los líricos, se enuncia con verbos de tipo ser-estar o tener y aparece al principio del romance donde se establecen el espacio y el tiempo en que se desplegarán las acciones del texto.

Estas son las unidades sintácticas de la gramática actancial de Greimas, otros conceptos como dramatis personae, actor o personaje pueden referirse sólo al teatro; además no me permitirían encontrar las funciones fácilmente ni ofrecen una metodología sistemática con categorías universales para la estructura narrativa.

### 1. Función narrativa.

Las personificaciones de las referencias a la Naturaleza asumen la función narrativa cuando representan alguna acción dentro del romance.

#### a. Sujeto.

Las referencias a la Naturaleza adquieren el papel principal al ser el sujeto del relato. Sus acciones pueden llevarse a cabo por iniciativa propia del sujeto o por solicitud de otro actante; muestras de ello aparecen en *Frescos airecillos* donde los primeros cincuenta y cinco versos (más de la mitad del romance) están dedicados a las actividades del aire en las cuatro estaciones del año, además en los últimos versos el narrador le encomienda otras acciones: buscar a Leda y avisarle que Daliso está solo y muriendo junto al Tajo.

Otro ejemplo de como las personificaciones pueden funcionar como sujeto se encuentra en *Por las faldas del Atlante*, donde el resultado de las acciones del río es el baño de Xarifa. Sus actividades ocupan una tercera parte del poema (veinte versos) mientras sólo diez versos son la presentación de Xarifa, que es el objeto del romance. El río personificado, que como enamorado de Xarifa, quiere prepararle el baño, corre, igual que un caballero luciéndose sobre un brioso caballo, para aprestar el baño de Xarifa con agua tan brillante como el aljófár y calentada por el Amor personificado quien quema sus dardos para ello; ni los besos de la Abundancia lo detienen.

b. Destinador.

La función narrativa la cumplen otros actantes como el destinador, quien concede beneficios al sujeto. Entre las referencias a la Naturaleza que realizan este papel en el Romancero gongorino se encuentra la personificación del viento que es proveedor del bien al librar la nave en la que viaja el sujeto, engañando a las galeotas africanas.

25 El tagarote africano,  
que la español garza ve,  
en su noble sangre piensa  
esmaltar el cascabel.  
Peinándole va las plumas,  
mas el viento burla de él,  
interpuesto entre las alas  
y entre la garra cruel.

*Según vuelan por ...*, 49.

Es conveniente hacer la aclaración que la personificación del viento es una referencia directa a la Naturaleza; mientras que el tagarote y la garza son referencias indirectas, metáforas que sustituyen: los barcos africanos por el tagarote, una de las aves más usadas en cetrería, y el bergantín genovés por una espantadiza garza. De ahí que las alas y las plumas que se peinan son las de la garza, lo cual también está expresado en términos metafóricos. Las garras son del tagarote y quien se interpuso fue el viento.

El paisaje completo personificado es el donador del bien cuando recibe, guía y da aliento al sujeto, un pobre piloto cuya nave está destrozada.

5 Cuatro o seis desnudos hombros  
de dos escollos o tres  
hurtan poco sitio al mar,  
y mucho agradable en él.  
Cuánto lo sienten las ondas  
batido lo dice el pie,  
que pólvora de las piedras  
la agua repetida es.  
Modestamente sublime

- 10      cife la cumbre un laurel,  
           coronando de esperanzas  
           al piloto que le ve.  
           Verdes rayos de una palma,  
           si no luciente, cortés,  
 15      Norte frondoso, conducen  
           el derrotado bajel.

*Cuatro o seis desnudos...*, 70.

La personificación está construida al adjudicarle hombros a los escollos. El laurel personificado está en lo más alto del peñasco por lo que "cife la cumbre" de los escollos, los cuales al tener hombros, deben tener cabeza para portar laureles, como si estos escollos merecieran la distinción simbólica de los laureles y las palmas. Además, lo usual es que el náufrago al ver el laurel se llene de esperanza; en el romance es al revés, el laurel es el que corona de esperanzas al piloto, pone verde (esperanza) en la cabeza del protagonista al ser lo verde lo que ve; la personificación del laurel se descubre por la presencia del pronombre "le" para referirse al árbol. La palma es comparada con una estrella porque guía y sirve de Norte, además por sus hojas que son "verdes rayos".

### c. Auxiliante.

1) Adyuvante. Uno de los papeles más importantes de las referencias a la Naturaleza en el Romancero gongorino es el de ayudar al sujeto, la Naturaleza es favorecedora de los amantes y por lo tanto, la adyuvante por antonomasia. Son varias las acciones que realizan las referencias para colaborar con el sujeto, pero se pueden agrupar en dos conjuntos: uno es el que proviene de la antigüedad clásica donde el narrador relata la manera como se suspende el ambiente ante la voz de alguno de los actantes; y el

otro está insertado en el canto del sujeto, es la voz misma de él la que muestra como, por iniciativa propia, el auxiliante cambia su actitud y se transfigura creando la personificación.

La forma clásica en que la Naturaleza contribuye o apoya al sujeto es suspendiéndose, la voz humana desde Orfeo tiene el poder de equilibrar el medio para facilitar los deseos del sujeto, esta capacidad de expresión humana se ha convertido en un tópico dentro de la poesía, en la de Góngora se encuentra tanto a lo largo de sus obras mayores como en los romances. Este modo de alteración de la Naturaleza en servicio del sujeto aparece dentro del Romancero gongorino en las formas más variadas, la más frecuente es la personificación.

El siguiente es uno de los ejemplos más amplios. En donde se encuentran numerosas personificaciones: la de la hierba, las flores, la ribera, el aire y el Sol, además de otros elementos de la Naturaleza.

- Condescendió con sus ruegos  
 Cloris, y luego a la hora  
 yerba y flores a porfía  
 le tejieron una alfombra.
- 85 Pulsó las templadas cuerdas,  
 y al punto el cielo se escombra,  
 el aire se purifica,  
 la ribera se convoca.
- 90 Las Ninfas que de aquel soto  
 los muchos árboles honran,  
 vistiéndose miembros bellos  
 desnudan cortezas toscas.  
 A un verde arrayán florido  
 se calaron dos palomas,
- 95 blancas señas de que el aire  
 la madre de Amor corona.  
 Un dulce lascivo enjambre  
 de hijuelos de la Diosa,  
 vertiendo nubes de flores
- 100 jazmines llueven y rosas.  
 Sofrenó el Sol sus caballos  
 para oír a mi pastora,

tanto, que besó algún signo  
 las caderas luminosas;

*A un tiempo dejaba ...*, 56.

El canto de Cloris motiva que la Naturaleza y sus elementos se activen: los recursos de la tierra como flores y hierbas tejen una alfombra; el mundo acuático se reúne; el aire se purifica y es coronado por la madre de Amor, las aves detienen su vuelo y las abejas perfuman el ambiente con jazmines y rosas; hasta el Sol frena su recorrido, para escuchar el canto de la amada del narrador. El mundo se transforma para apoyar al pobre pastor enamorado.

En otro ejemplo menos extenso se disminuye la actividad de las personificaciones: el agua, las fieras (como sinédoque de tierra), y el viento, sólo escuchan y se suspenden, casi serían simples observadores.

10 De una parte las aguas,  
 de otra parte las fieras,  
 y de entrambas el viento  
 le escuchan y se enfrenan;

*Sobre unas altas ...*, 46

Hay ejemplos más dinámicos en que las referencias a la Naturaleza recompensan al sujeto del romance aplaudiendo como si fuera el público de una función ante el canto de Amarilis.

25 El curso enfrenó del río,  
 y a su voz el verde margen  
 respondiendo en varias flores,  
 aplausos hizo fragantes.  
 De golosos cupidillos  
 mudó la corona enjambre,  
 libándole en la armonía  
 cuantos respira azahares.

*La cítara que pendiente*, 90

Las personificaciones son de recursos acuáticos, terrestres y aéreos: el río se detiene, las flores aplauden y las abejas como cupidillos asistieron al espectáculo. Amarilis es el sujeto del



romance y la acción que realiza es cantar una lisonja al hombre que ama.

En el siguiente ejemplo sólo se personifican recursos de la tierra:

50           Enfrenábale la bella  
              las tristes piadosas voces,  
              que los firmes troncos mueven  
              y las sordas piedras oyen;

*En un pastoral albergue, 48*

Los troncos y las piedras se conmueven ante la súplica de la princesa del Catay, objeto del romance. La actividad que muestran estas adyuvantes es poca: oyen y se mueven; se presentan además sus capacidades: la firmeza de los troncos y la sordera de las piedras.

El mar personificado se trastorna y comparte los sentimientos del pescador ayudando de esta manera a ablandar el corazón de la amada:

32           hoy, hace un año, ingrata  
              que el mar, como por pena  
34           de que tu no las pisas,  
              azota estas riberas."

*Sobre unas altas rocas, 46*

La voz del sujeto crea la personificación dentro del canto del pescador, lo mismo ocurre en el ejemplo siguiente:

35           De ti murmuran las aguas  
              por disimular mis quejas,

*Las aguas de Carrión, 45*

Pero inversamente, mientras en *Sobre unas altas rocas* el mar personificado expresa y comparte intensamente los sentimientos del protagonista; en *Las aguas de Carrión* los oculta, la personificación del agua encubre los sentimientos del pescador.

2) Oponente. Son pocos los ejemplos en que las referencias a la Naturaleza impiden la realización de los deseos del sujeto.

Uno de ellos es el siguiente:

305 un rayo sin escuderos,  
o de luz o de tumulto,  
le desvaneció la pompa,  
y el tálamo descompuso.

*La ciudad de Babilonia, 74*

Donde la personificación de un rayo destruye el tálamo de un olmo con una vid, que simbolizan a Piramo y Tisbe, como presagio de las muertes de los amantes; es un rayo sin escuderos porque ni el trueno ni la lluvia lo acompañan.

El ejemplo siguiente está tomado de un romance de cautivos, un forzado tristemente se despide de las costas españolas y de las velas católicas desde el barco del corsario.

Vuelve pues los ojos tristes  
a ver cómo el mar le hurta  
15 las torres, y le da nubes,  
las velas, y le da espumas.

*La desgracia del forzado, 12*

La personificación del mar le roba las torres y las velas, sustituyéndoselas por nubes y espumas, lo aleja de sus deseos.

Las referencias a la Naturaleza cumplen una función narrativa al ser sujeto o protagonista, destinatario y auxiliante; este último aparece con más frecuencia al ser la Naturaleza favorecedora de los amantes en los romances pastoriles ya sea en los serios o en sus parodias y también en estos funciona como protagonista. Sirve como destinador en los de cautivos y pastoriles. Particularmente son los elementos acuáticos los más utilizados por el poeta.

## 2. Función enunciativa.

La enunciación en palabras de Greimas es "el conjunto de procedimientos capaz de instituir el discurso como un espacio y un tiempo, poblado por otros sujetos además del enunciador"<sup>152</sup>. Ya se dijo que Greimas establece, además del enunciador y del narrador, dos sujetos propios de la enunciación: el de estado y el de hacer.

La enunciación aparece usualmente al principio de los romances y los actantes que suelen representar esta función en el Romancero gongorino son los sujetos de estado y los adyuvantes.

### a. Por medio de personificaciones.

Los siguientes son ejemplos de como los sujetos de estado cumplen su función enunciativa. El enunciador principia el romance con una noción espacio-temporal que sitúa las acciones del romance en un lugar indeterminado a orillas del mar sobre unos escollos.

	Sobre unas altas rocas,
2	ejemplo de firmeza,
	que encuentra noche y día
4	el mar, estando quedas,

*Sobre unas altas rocas, 46.*

La noción espacial es una referencia a la Naturaleza que se conforma con las personificaciones de las rocas y el mar como sujetos de estado, compuestas con el verbo estar; ambos participan del romance ellas altas mostrando su firmeza y él constante visitándolas. En la cuarteta, se señalan más las cualidades internas de los personajes que sus características físicas. La temporal es sólo una idea de tiempo continuo.

---

152 A. J. Greimas, Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, p. 145.

Como se verá en el ejemplo siguiente, el enunciador instala las acciones del romance en Aranjuez al introducir a los ríos que riegan esos jardines como personas que trabajan: el jardinero es el Jarama y el Tajo el alcaide, ambos cuidan del vergel donde se encuentran los reyes de España:

- 2 Las esmeraldas en yerba,  
los alcázares de quien,  
si jardinero el Jarama,  
4 el Tajo su alcaide es,

*Las esmeraldas en ... , 80.*

Sin nombrar ni describir apenas el lugar, sólo mediante una metáfora que aporta el verde brillante de la hierba, se sitúa la acción del romance en los fértiles campos cercanos al palacio de Aranjuez. Las personificaciones están creadas mediante el verbo ser, entonces son sujetos de estado y su presentación es de las más sencillas. Lo que define a estos sujetos son sus cualidades lo que ellos son jardinero y alcaide de ese lugar.

Ejemplos de como los adyuvantes participan en la enunciación son las personificaciones de recursos terrestres y aéreos. El viento guiso tocar la cítara de Amarilis que guardaba un sauce, el cual se la devuelve a ella para que cante.

- 5 La cítara que pendiente  
muchos días guardó un sauce,  
solicitadas sus cuerdas  
de los céfiros súaves,  
a Amarilis restituye,  
que orillas de Manzanares  
viste armiños por trofeo,  
pisa espumas por ultraje.

*La cítara que pendiente, 90*

El narrador instala el texto en un lugar determinado: las riberas del Manzanares sombreadas por sauces; presenta al sujeto del romance, la pastora Amarilis y describe su pellico que es de

armíño blanco, simbolizando la pureza de ella. Las personificaciones del sauce y del río tienen un lugar secundario dentro de la enunciación.

Dos personificaciones una del mundo acuático y otra del terrestre sitúan las acciones del romance en un lugar indeterminado junto a una roca de donde brota un manantial.

- 5           Apeóse el Caballero  
            (víspera de San Juan),  
            al pie de una peña fría,  
            que es madre de perlas ya,  
            tan liberal, aunque dura,  
            que el más fatigado, más  
            le sirve en fuente de plata  
            desatado su cristal.  
10          Lisonjeado del agua  
            pide al Sol, ya que no paz,  
            templadas treguas al menos,  
            debajo de un arrayán.

*Apeóse el Caballero, 62*

La personificación de la roca y del agua son adyuvantes que atienden al cansado Caballero: la piedra le sirve agua y el agua lo halaga. La piedra es madre de perlas, estas últimas son una metáfora de gotas de agua, el agua que brota de la piedra es tan brillante como las perlas y tan transparente como el cristal. El narrador instala las acciones mediante personificaciones; además, presenta al Caballero, sujeto del romance.

Una de las formas más bellas en que se determina el tiempo en un romance es el siguiente ejemplo, donde la sierra, los montes y los arroyos personificados se alistan para recibir a los amantes y esto significa acicalarse para la primavera: peinarse, rejuvenecerse, prevenir, esperar, ignorar, obedecer y jurar, son las acciones realizadas para acogerlos.

- 10          La sierra que los espera,  
            rejuvenecida ya,

- las canas greñas de nieve  
 suelta en trenzas de cristal;  
 arroyos que ignoran breves  
 la monarquía del mar,  
 15 no ya el prevenir delicias  
 a su cáñamo o sedal,  
 ...  
 22 Obediencia jura el monte  
 al venablo del zagal,  
 y a las flechas de la ninfa,  
 24 que vuelan en el carcaj.

Con su querida Amarilis, 85.

Los arroyos, que nacen de "las greñas de nieve" de la sierra, preparan sus aguas con deliciosos peces para la pesca y los montes se disponen a aceptar los venablos y las flechas de la caza. Aunque parecería una localización o una descripción escenográfica, las dos primeras cuartetas presentan las acciones de los elementos de la Naturaleza a la llegada de la primavera, la ubicación espacial aparece en el segundo verso del romance, en Colmenar a las afueras de Madrid.

Este romance está dedicado a Antonio Chacón y clasificado por Jammes como poesía de Corte, el estudioso afirma que el amigo de Góngora "tenía la costumbre de dejar Madrid en primavera para ir a pasar en compañía de su esposa la estación calurosa en Colmenar Viejo<sup>153</sup>.

b. Por medio de descripciones.

Una de las características que pueden poseer los romances y cualquier relato es la objetividad, la verosimilitud; las ubicaciones aportan este vínculo con la realidad. En los siguientes

---

153 Robert Jammes. La obra de Don Luis de Góngora y Argote. Castalia, Madrid, 1987. p. 359.

ejemplos las ubicaciones están formadas por descripciones, las cuales además de aportar objetividad, ofrecen una visión más amplia, plástica, colorida y brillante, esto embellece y vitaliza el texto como si los deseos de los actantes se irradiaran a la escenografía. La función de las referencias a la Naturaleza en las ubicaciones consiste en fijar los ambientes<sup>154</sup> de los diferentes tipos de romance, situándolos en escenarios terrestres o acuáticos.

La información que aportan las referencias terrestres y fluviales ayuda a crear la atmósfera pastoril junto a indicios como la presencia del "blanco cisne", referencia a la Naturaleza que evoca el ambiente arcádico de las églogas<sup>155</sup> de Garcilaso.

5 Aquí entre la verde juncia  
quiero (como el blanco cisne  
que envuelto en dulce armonía,  
la dulce vida despide)  
despedir mi vida amarga  
envuelta en endechas tristes,  
y querellarme de aquélla  
tan hermosa como libre.

*Aquí entre la verde... , 13.*

---

154 Aurelio González. Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo. México, UAM, 1984. (Cuadernos universitarios, 16). p. 91.

155 Específicamente la Tercera égloga de Garcilaso donde se representa la muerte de la ninfa Elisa, en la que se reconoce a Isabel Freyre, su amada:

225 Todas, con el cabello desparcado,  
lloraban una ninfa delicada,  
cuya vida mostraba que había sido  
antes de tiempo y casi en flor cortada.  
Cerca del agua, en el lugar florido,  
estaba entre la hierba degollada,  
cual queda el blanco cisne cuando pierde  
la dulce vida entre la hierba verde.

(XXIX)

El pastor Daliso desea morir, como el cisne de esa obra, en un armónico ambiente natural y como todo pastor bucólico se queja elegantemente de la ausencia de su amada.

El ambiente pastoril en el Romancero gongorino aparece también en un espacio fluvial determinado.

Las aguas de Carrión,  
 que a los muros de Palencia  
 o son grillos de cristal  
 o espejos de sus almenas,  
 5 un pescador extranjero  
 en un barquillo acrecienta,  
 llorando su libertad  
 mal perdida en sus riberas.

*Las aguas de Carrión, 45.*

Como las cercanías de la ciudad de Palencia a orillas del Carrión, ahora con un pescador que llora los desdenes de su amada cazadora.

Ejemplos de ubicaciones con descripciones pueden encontrarse en cualquier parte del romance, no sólo al principio creando el ambiente.

Mas, triste, ¡cuántos agujeros  
 30 y señales de mudanzas!  
 El fiero viento se esfuerza  
 y las olas van más altas,  
 los delfines van nadando  
 por lo más alto del agua,  
 35 tormenta amenaza el mar:  
 sin duda se muda Glauca"

*Las redes sobre el arena, 6.*

Ahora, el mar es descrito dentro del discurso del pescador mediante la enumeración de elementos animados e inanimados unidos en polisíndeton con sus conjunciones que golpean en dos versos alternos, junto a dos versos paralelos, produciendo el efecto de la brisa y las olas sobre la playa cuando el mar está alterado, los delfines aparecen haciendo de testigos, como si la voz o la energía



del pescador se plasmara o materializara en la actividad de la Naturaleza o como un presagio del desamor de la pescadora.

Las referencias a la Naturaleza terrestres y marítimas favorecen la creación del ambiente de cautivos. Así, se establece el ambiente de cautivos marítimo cuando en la playa de Marbella se encuentra un prisionero del pirata Dragut cantando, añorando su suelo y su amada.

- 5 un forzado de Dragut  
 en la playa de Marbella  
 se quejaba al ronco son  
 del remo y de la cadena:  
 "¡Oh sagrado mar de España,  
 10 famosa playa serena,  
 teatro donde se han hecho  
 cien mil navales tragedias!,  
 pues eres tú el mismo mar  
 que con tus crecientes besas  
 15 las murallas de mi patria,  
 coronadas y soberbias,

*Amarrado al duro banco, 11*

El canto consta de treinta versos de los cuales veintidós son completamente líricos, sólo los primeros ocho describen las riberas españolas empezando por alabar al mar español y creando el ambiente del cautivo. Las menciones a las costas de Marbella, al mar español, a las batallas en esa área, al pirata y el canto mismo son informaciones e indicios que recuerdan ese mundo y disponen al escucha para que atienda al cautivo.

Otro ejemplo de ubicación con descripción se encuentra en la creación del ambiente caballeresco en uno de los romances más conocidos y también de los más estudiados, *En un pastoral albergue* que narra la historia de los amores de Angélica y Medoro tomada del poema caballeresco Orlando furioso de Ariosto; Góngora, como muchos poetas de su época, toma componentes y específicamente algunas

alusiones a la Naturaleza del texto y los intensifica. Así, el mundo natural rodea a los amantes (en los dos poemas) y sus actividades también están relacionadas con el medio, las muestras de su amor están por todos los troncos y sus secretos son conocidos por cada uno de los elementos de la Naturaleza que los rodea. De este modo, los campos, los árboles, la fuente, la cueva y los troncos donde labran sus nombres vienen del ambiente caballeresco del poema italiano<sup>156</sup>.

La función enunciativa se realiza por medio de personificaciones y descripciones. Las primeras aunque breves, presentan una Naturaleza activa y participante; otros actantes, además del enunciador y narrador, colaboran en la enunciación como el sujeto de estado y los adyuvantes. En las enunciaciones donde la descripción interviene, los actantes que sobresalen son el enunciador, el narrador y el protagonista. Otra vez en los romances pastoriles,

---

156 Luis de Góngora. Romance de Angélica y Medoro. Estudio-comentario, versión prosificada y notas por Dámaso Alonso, y tres ilustraciones originales de Gregorio Prieto. Madrid, Acies, 1962. pp. 69-70.

Se stava all'ombra o se del tetto usciva,  
avea dí e notte il bel giovine a lato:  
matino e sera or questa or gella riva  
cercando andava, o qualche verde prato:  
nel mezzo giorno un antro li copriva,  
forse non men di quel commodo e grato,  
ch'ebber, fuggendo l'acque, Enea e Dido,  
de' lor secreti testimonio fido. XXXV.

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto  
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,  
v'avea spillo o coltel subito fitto;  
cosí, se v'era alcun sasso men duro:  
et era fuori in mille luoghi scritto,  
e cosí in casa in altritanti il muro,  
Angelica e Medoro, in varii modi  
legati insieme di diversi nodi. XXXVI.

es más numerosa la presencia de las referencias a la Naturaleza que cumplen la función enunciativa.

### 3. Función burlesca.

La definición que propone Jammes para lo burlesco y lo paródico me parece la más clara:

Cuando se habla de burlesco y más concretamente de burlesco español, se piensa sobre todo en el que se manifiesta en el plano de los valores estéticos y se opone a los cánones de belleza generalmente admitidos en la época: en el que se reclama de la fealdad física o moral, de la escatología y de la obscenidad. [...] La parodia en general forma parte igualmente de lo burlesco, porque siempre ataca obras nobles, a las que ridiculiza doblemente: sobre el plano de los valores estéticos y sobre el de los valores morales que inspiran a estas obras nobles.<sup>157</sup>

Los actantes que interpretan la función burlesca en el Romancero de Góngora son el sujeto de estado y el pragmático. Emplearé dos romances para mostrar como las referencias a la Naturaleza personificadas realizan la función burlesca: *A vos digo, señor Tajo y Manzanares, Manzanares*. Sobre el primero, Carreño<sup>158</sup> afirma que Góngora crea el prototipo burlesco del topos fluvial, por lo que se podría considerar como una parodia al género de las descripciones idealizadas de los ríos y pienso que ambos romances lo son. *A vos digo señor Tajo* ha sido clasificado por Chacón y Carreño<sup>159</sup> como romance burlesco, mientras que Vicuña y Jammes como satírico<sup>160</sup>.

---

157 R. Jammes, op. cit., p. 34-35.

158 Romances, p. 44.

159 Ibidem, p. 242.

160 R. Jammes, op. cit., p. 31.

Millé y Giménez<sup>161</sup> dice que este romance estableció una de las muchas polémicas literarias entre Góngora y Lope, este último escribió en respuesta *Bien parece, padre Tajo*.

Sobre *Manzanares*, *Manzanares Carreño* asegura que fueron muchos los romances que se escribieron burlescamente sobre el *Manzanares* y Góngora hizo varios, al igual que Lope y Quevedo; mientras que Jammes<sup>162</sup> lo considera satírico.

Desde la enunciación ambos poemas se muestran como burlescos. El enunciador presenta al sujeto de estado del romance, un señor de barba dorada que riega árboles de membrillos, si se asume este término como una referencia directa; si se considera la acepción escatológica de la palabra membrillo como miembro genital femenino<sup>163</sup>, entonces la referencia es indirecta y resalta los componentes eróticos de la cuarteta.

- 2           A vos digo, señor Tajo,  
          el de las ninfas y ninfos,  
          boquirrubio toledano,  
4           gran regador de membrillos;

*A vos digo, señor Tajo, 36.*

Las ninfas y ninfos sugieren las imágenes de las parejas bajo la sombra de los árboles en el campo con el caudaloso Tajo que corre acompañado de ninfas y ninfos, como es su costumbre desde Garcilaso. Sin duda, la mención de las ninfas y el dorado de la barba recuerdan jocosamente la Egloga tercera de Garcilaso.

161 Juan Millé y Giménez. Sobre la génesis del Quijote. Cervantes, Lope, Góngora, el Romancero, el Entremés de los romances, etc. Araluce, Barcelona, 1930. p. 65.

162 Ibidem, p. 267.

163 Vid. Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana o española

También es burlesca la personificación del Manzanares, el verbo "ser" declara como sujeto de estado al Manzanares, el cual es un cortesano, Duque y Vizconde, que corre por Madrid.

- 2           Manzanares, Manzanares,  
vos, que en todo el acuatismo  
4           Duque sois de los arroyos  
y Vizconde de los ríos,  
soberbio corréis; mi pluma  
6           miércoles sea corvillo  
del polvo canicular  
8           en que os veréis convertido.

*Manzanares, Manzanares, 78.*

Como a todo cristiano, el enunciador le recuerda con el miércoles de ceniza, que será convertido en polvo, cuando se seque su escaso caudal en la canícula. Es una burla a la falsa importancia que se dan los cortesanos.

Son pocas las referencias a la Naturaleza donde un sujeto de romance descriptivo realice acciones corporales, o sea son pocos los ejemplos de sujetos pragmáticos en el Romancero de Góngora y los que hay pertenecen a romances burlescos.

Uno de ellos aparece en *A vos digo, señor Tajo*, donde la personificación de un risco es el sujeto pragmático, el cual realiza la acción corporal de orinar.

- [Tajo]  
          nacéis de una fuentecilla  
24       adonde se orina un risco;

*A vos digo, señor Tajo, 36.*

El verbo nacer en este caso no puede considerarse como una acción somática, porque aunque los ríos nacen no lo hacen de un cuerpo como las personas. Así, el narrador, valiéndose de la personificación de un risco, se burla del Tajo aludiendo a su origen, siendo ésta una de las formas más comunes de burlarse de alguien,

sobre todo en esa época donde la impureza de sangre podía traer tantos problemas. Los orines de un risco son el origen del Tajo.

El siguiente ejemplo también pertenece al otro romance burlesco, ahora es el Manzanares y la insignificancia de sus aguas, por lo que es personificado como enano.

20                   Enanos sois de una puente  
                      que pudierais ser marido  
                      si al besalla en los tres ojos  
                      le llegareis al tobillo.

*Manzanares, Manzanares, 78.*

Además agrega que podría ser esposo de "una puente", pues se mueve entre sus piernas y porque la besa; pero ni siquiera le llega a los tobillos, el Manzanares con toda su fama por ser el que corre por Madrid no puede alcanzar el puente. Cerrando la cuarteta con una frase popular.

Los ejemplos de sujetos pragmáticos están realizando acciones corporales humanas uno se orina y el otro besa. Así, la personificación de referencias directas a la Naturaleza es el recurso que domina la función burlesca presentándose en romances pastoriles.

## B. Referencias indirectas.

### 1. Función descriptiva.

Las referencias indirectas a la Naturaleza sirven para describir personas, espacios y objetos externa e internamente. En los retratos o descripciones físicas de las personas, las referencias indirectas intervienen mediante figuras retóricas. Así, los atributos del cabello femenino en los romances pueden ser equiparados o sustituidos por tópicos:

Por eso, mozuelas locas,  
antes que la edad avara

- 55 el rubio cabello de oro  
 convierta en luciente plata,  
 quered cuando sois queridas,  
 amad cuando sois amadas,  
 mirad, bobas, que detrás  
 60 se pinta la ocasión calva.

*¡Que se nos va..., 10.*

Como el oro y la plata para referirse al cabello rubio o cano.

También aparecen otros recursos no tan comunes:

- Crepúsculo era el cabello  
 del día entre oscuro y claro,  
 115 rayos de una blanca frente,  
 si hay marfil con negros rayos.

*Aunque entiendo..., 64*

Las comparaciones con fenómenos de la Naturaleza aportan las propiedades del cabello, como rayos para referirse al brillo y crepúsculo para el color.

Participan igualmente en las descripciones de frentes femeninas, unos tópicos más vulgares que otros:

- El uno es la blanca Nais,  
 10 el otro la rubia Cloris,  
 cuyas frentes de jazmines  
 son auroras de sus Soles;

*Donde esclarecidamente, 57.*

Como son fenómenos de la Naturaleza (rayos, auroras), flores y joyas (marfil, nácar), proporcionándoles color y brillo.

Del mismo modo, joyas (esmeraldas, turquesas, zafiros), astros (estrellas, luceros, Soles) y fenómenos de la Naturaleza (rayos) sirven para describir el color y el brillo de los ojos:

- Era Tisbe una pintura  
 10 hecha en lámina de plata,  
 un brinco de oro y cristal  
 de un rubí y dos esmeraldas.

*De Tisbe y Piramo..., 55.*

Sobresalen los tópicos del rubí, el coral y el clavel para el color de la boca; las perlas y aljófares para la forma de los dientes.

- 62 Un rubí concede o niega,  
según alternar la plugo,  
entre veinte perlas netas  
64 doce aljófares menudos.

*La ciudad de Babilonia, 74.*

En este ejemplo se marca la distinción entre muelas y dientes, la cual es única en el Romancero gongorino, en la mayoría de los casos se usan perlas o aljófares para la dentadura completa.

También resaltan las flores como claveles, jazmines, lirios, rosas:

- 25 Desde la barba al pie, Venus,  
su hijuelo y las tres Gracias,  
deshojando están jazmines  
sobre rosas encarnadas.

*De Tisbe y Piramo..., 55.*

Para aportar el color y el olor de la piel de los cuerpos femeninos.

Se destacan las texturas en las descripciones de cuellos y pechos femeninos, manos y pies.

- 142 Lo torneado del cuello,  
y de pecho el alabastro  
tentaciones son, señor,  
144 sed libera nos a malo.

*Aunque entiendo..., 64.*

El nácar, el alabastro, el marfil y la plata están asignados a la tersura y blancura del cuello y pecho femeninos; enredándose una insinuante frase del *Padrenuestro* en latín, que hace aún más voluptuosa la cuarteta.

La nieve, su suavidad y blancura son atributos de las manos y los pies femeninos.

- 105 El pie calza en lazos de oro,  
porque la nieve se goce,



y no se vaya por pies  
la hermosura del orbe.

*En un pastoral albergue, 48.*

La frase popular "no se vaya por pies" se entreteje en la quarteta escondiendo una broma, la belleza universal (que es la de Angélica) no se pierde por las sandalias de oro que lleva.

También las referencias indirectas intervienen en las descripciones espaciales, las esmeraldas proporcionan el verde del césped y los balajes muestran el rojo de las flores en el Jaragüi, cerca de Granada:

190      cuyo suelo viste Flora  
         de tapetes de Levante,  
         sobre quien vierte el abril  
         esmeraldas y balajes;

*Ilustre Ciudad famosa, 22.*

Cristal es metáfora de agua en numerosos romances:

20      fatigaba el verde suelo,  
         donde mil arroyos cruzan  
         como sierpes de cristal  
         entre la hierba menuda,

*Ahora, que estoy..., 19.*

Los campos donde posiblemente don Luis vivió son descritos por un yo poético; el ejemplo es bastante vigoroso, el cristal está vivo, se mueve, se arrastra y brilla más que una serpiente entre carrizos.

Por medio de una metáfora, Góngora expresa abril, la primavera o la estación del año que corresponde a Tauro:

35      Agradecida Amarillis,  
         flores las abejas más  
         deberán a su coturno  
         que al novillo celestial.

*Con su querida Amarillis, 85.*

Donde se sustituye ese período por un toro o novillo.

Las referencias indirectas a la Naturaleza también aportan propiedades internas de los seres humanos:

- 20           ¿Hasta cuándo, enemiga,  
              competirá en dureza  
              tu duro corazón  
              con las más duras piedras?

*Sobre unas altas rocas, 46.*

La mayoría de ellas son tópicos, así la dureza e insensibilidad de las piedras son comparadas con la amada y su corazón.

Del mismo modo, el fuego es equiparado con el ardor de la pasión amorosa.

- 40           No le defendió el escudo  
              hecho de finos diamantes,  
              porque el amoroso fuego  
              es al rayo semejante,  
              que el duro hierro en sus manos  
              le disminuye y deshace;  
              no para en el hierro Amor  
              que, sin errar tiro, sabe  
45           poner en el alma el hierro,  
              y en la cara las señales.

*Criábase el Albanés, 20.*

En el ejemplo se hace una alegoría con la hipérbole del rayo por la intensidad del "amoroso fuego", junto con la metáfora del hierro por flecha que deshace los escudos aunque sean de diamantes, aquí los diamantes están sustituyendo el concepto de dureza.

También está presente el tópico de las tórtolas, el cual ha delatado lirismo a lo largo del Romancero:

- 22           Tortolilla gemidora  
              depuesto el casto desdén,  
              tálamo hizo segundo  
24           las ramas de aquel ciprés.

*Guarda corderos, zagala, 87.*

Las tórtolas han sido metáforas de los enamorados por sus tiernas caricias y la dulzura de su canto.

Frente al tópico de las tórtolas está otra metáfora menos vulgar donde se sustituye a los enamorados por abejas por la dulzura que las rodea.

- 82 Corona en lascivo enjambre  
de Cupidillos menores  
la choza, bien como abejas,  
84 hueco tronco de alcornoque.

*En un pastoral albergue, 48.*

En el ejemplo, Angélica y Medoro son a la choza lo que las abejas a un tronco hueco.

No faltan los tópicos de origen clásico, referencias a la Naturaleza fantástica:

- 42 néctar bebe numeroso  
entre perlas y corales,  
escuchando a la sirena  
44 que tremola plumas de ángel:

*La cítara que pendiente, 90.*

Donde se sustituyen las virtudes de una mujer encantadora y su maravillosa voz por una sirena.

También está presente el tópico de la discreción y modestia del color, el tamaño y el perfume de la violeta por una mujer:

- 60 y porque, no sin razón,  
el discreto en el jardín  
coge la negra violeta  
y deja el blanco alhelí.

*Dejad los libros ahora, 32.*

Por otro lado en el Romancero de Góngora hay romances de marcado lirismo en los que las referencias a la Naturaleza funcionan como actantes: sujeto y objeto. Por ejemplo en "Ave de plumaje negro, el objeto del romance es esa ave, la cual es una referencia indirecta a la Naturaleza al ser una metáfora de la amada del pastor, el romance está compuesto por cincuenta y dos versos de los cuales cuarenta y ocho son el canto del pastor donde se describe al ave.

En forma semejante *En dos lucientes estrellas*, todo el romance es la descripción de dos estrellas "de rayos negros", lo cual es una metáfora de unos ojos. Todas las referencias a la Naturaleza son indirectas, sus acciones son como las de esos astros: la estrella de Venus en el amanecer y en el atardecer, brilla o ilumina las mañanas y las noches; además "las formas perfilan de oro", igual que el Sol ellas también doran; es indirecta también la metáfora de "un mar que es todo golfos y estrechos" que sustituye la imagen del cuerpo femenino.

En *Los rayos le cuenta al Sol*, el romance entero es una descripción de Jacinta al compararla con el Sol tanto en acciones como en atributos; amanece cuando ella sale y los pájaros la saludan del mismo modo que lo hacen con el Sol; igualmente su cabello es tan brillante como los rayos del astro.

Las referencias indirectas a la Naturaleza cumplen una función descriptiva aportando formas, atributos de brillo, color, olor y textura, de manera tan variada como se muestra o más, aquí sólo he presentado algunos ejemplos. Góngora no se limita a aprovechar todos los tópicos y recursos de su tiempo sino que además los intensifica e innova al crear formas nuevas y sobrepasar las preceptivas de su época. Se ha mostrado como intervienen frases populares y cultas en latín, están presentes el mundo clásico, bucólico, y caballeresco; Góngora enriquece la forma poética popular del romance saturándola de recursos: metáforas, alegorías, hipérbolos, síncdoques, comparaciones, símbolos, el uso de ciertos verbos, sustantivos, adjetivos, conjunciones y multitud de sensaciones más. Espléndidamente, Góngora invita a gozar de su obra y de la vida.

## 2. Función burlesca.

Dámaso Alonso en su obra La lengua poética de Góngora afirma que el lenguaje jocosos de Don Luis no ha sido estudiado o lo ha sido deficientemente; desde que el estudioso hizo esa declaración a la fecha, los trabajos sobre los aspectos cómicos en la poesía de Góngora son escasos. El mismo Dámaso Alonso<sup>164</sup> ilumina con gran lucidez como el sentido del humor de Góngora forma parte intrínseca de su visión del mundo y se descubre aún en sus poesías serias, aunque no es fácil hacerlo. Ha habido controversia sobre las poesías jocosas de Góngora entre los estudiosos desde los contemporáneos al poeta hasta los actuales.

La manera más sencilla de mostrar como las referencias a la Naturaleza intervienen y funcionan dentro de las burlas en el Romancero gongorino es mediante la parodia. Ejemplo de ella es *Arrojóse el mancebito*:

90        El Amor, como dos huevos,  
          quebrantó nuestras saludes;  
          él fue pasado por agua,  
          yo estrellada mi fin tuve.

*Arrojóse el mancebito, 27.*

Donde le quita toda seriedad a la leyenda de Hero y Leandro desde el principio hasta el final. Empieza por empequeñecer al sujeto del romance con el diminutivo, presentándolo además como un mancebo, y el espacio donde se realizan las acciones, el estrecho de Dardanelos, lo reduce a la talla de un charco de un litro de

---

<sup>164</sup> Luis de Góngora. Romance de Angélica y Medoro. Est. comentario, versión prosificada y notas por Dámaso Alonso. Madrid, Acies, 1962. p. 75-76, nota 44.

agua sucia. Los versos del ejemplo son los últimos, están tomados de la boca de Hero cuando ella describe sus muertes y acaban con la comparación de los héroes con dos huevos listos para comerse.

Del mismo modo encontramos uno de los episodios más conocidos del mundo caballeresco:

- 42        Volved luego a Montesinos  
            esc corazón que os trujo,  
            y enviadle a preguntar  
 44        si por gavilán os tuvo.

*Diez años vivió Belerma, 8.*

La muestra amorosa de Durandarte, su corazón, es recibido por Belerma de manos de Montesinos, este hecho se ridiculiza al comparar a Belerma con un gavilán, como si ella comiera vísceras o le sirviera para algo el corazón de Durandarte, además las aves de rapiña<sup>165</sup> dentro del Romancero de Góngora varias veces sustituyen a golfas, es degradante reemplazar a la dama de Durandarte por ese tipo de mujeres. Las palabras de la cita que presento están puestas en la boca de doña Alda, quien la visita y aconseja.

En la pedregosa orilla es una parodia al romance pastoril desde la enunciación donde se ubica el romance en las riberas del Guadalmellato, el locus amoenus del mundo bucólico se transforma aquí y en vez de un suave y arenoso litoral tenemos unos márgenes llenos de piedras donde no se puede estar ni de pie junto al pestilente pantano del Guadalmellato, cuyas aguas carecen de toda transparencia al ser prácticamente lodo. Por otro lado, hace grotesca la imagen de la amada del pastor al usar un aumentativo para nombrarla, ya

---

165 Góngora, Romances, *Temo tanto los serenos* (versos 59-60), p. 269. Vid. D. Alonso, La lengua poética de Góngora, pp. 135-138.

no es un diminutivo afectuoso o que ridiculiza; además al describirla compara su cabello con esparto:

tan delicado y curioso,  
tan curioso y delicado,  
que si el cordón es tomiza,  
40 los cabellos son esparto.

*En la pedregosa orilla, 9.*

Debía ser rubio, tieso y paupérrimo, frente al cabello de oro de la pastora en los auténticos romances pastoriles.

Góngora también parodia los romances moriscos en *Triste pisa y afligido*, el cual es una perfecta mezcla de las burlas y las veras, tanto estructural y formalmente como en el contenido, al estar compuesta una cuarteta en veras y otra en burlas. Hay una divertida referencia a la Naturaleza en el trastrueque de atributos<sup>166</sup> mediante el cual se describe el semblante del protagonista Zulema:

5 moro alcaide, y no vellido,  
amador con ajaqueca,  
arrocinado de cara  
y carigordo de piernas.

*Triste pisa y afligido, 21.*

Quien parece tener un perfil muy voluminoso o de caballo y las piernas como las ancas de los caballos o muy bultosas como su rostro; en oposición al típico caballero morisco discreto, valiente, afortunado, querido por las damas, envidiado de los hombres, admirado de los viejos.

Si unos dientes bellos son como perlas por su forma, color y brillo en la burla gongorina:

---

166 Vid. Dámaso Alonso. Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega y Quevedo. Madrid, Gredos, 1981. p.378.

48 "Diente mío de mi alma,  
yo sé cuando fuistes perla,  
aunque ahora no sois caña."

*¡Que se nos va..., 10.*

Serán verdes y ralos como la caña, el ejemplo está tomado de la boca de una buena vieja a quien sólo le quedaba ese diente. Góngora crea una imagen opuesta a la típica metáfora de los dientes.

Si el fuego amoroso tiene tal fuerza que es capaz de ablandar y penetrar lo más duro y hermético, en la burla gongorina:

100 ¡Qué de medias noches  
canté en mi instrumento:  
"Socorred, señora,  
con agua a mi fuego!"  
Donde, aunque tú no  
socorríste luego,  
socorrió el vecino  
con un gran caldero.

*Noble desengaño, 15.*

Esa fuerza se diluye rápidamente; tras un yo poético se narra el húmedo desenlace de una serenata.

Por otro lado, como ya se vio, las frases populares ocupan un lugar importante en los romances jocosos del poeta y las referencias a la Naturaleza con ellas. Alberto Sánchez<sup>167</sup> muestra algunas de estas expresiones que quizá ahora no sean tan conocidas pero sí frecuentes en otros textos de la época.

Cuando Don Luis hace su autorretrato y describe la buena vida que se sabía dar, lo hace mediante una de estas locuciones:

142 así desde entonces  
la conserva y mira  
mejor que oro en paño  
144 o pera en almíbar;

*Hanne dicho, hermanas, 24.*

---

167 Alberto Sánchez. "Lo cómico en la poesía de Góngora", *Revista de Filología Española*. XLIV, (1961). p. 125.



O simplemente mencionando la frase en una canción:

85      que en estas redes que trato  
          el pato habéis de pagar.

*Contando estaban, 72.*

Góngora escribió el vejamen para Fray Pedro González de Mendoza y Silva, quien al poco tiempo fue electo arzobispo de Granada, este romance debió de haberse escuchado cuando el fraile obtuvo el grado de doctor; entre lo que le dice, está la afirmación de que no por traer toga de seda y birrete va a cambiar su condición:

          Defecto natural suple  
          mal remedio artificioso.  
115      Mono vestido de seda  
          nunca deja de ser mono.

*Tenemos un doctorando, 65.*

Lo cual también puede decirse con otro refrán: lo que Natura no da, Salamanca no lo presta.

En términos generales, las referencias a la Naturaleza proporcionan atributos negativos para crear las imágenes chuscas o vulgares, además mediante atinadas referencias naturales crea "antitópicas", utiliza también frases populares cumpliendo así su función burlesca. Los actantes que intervienen en esta función pueden ser varios: el sujeto o protagonista, el objeto, los auxiliares y los sujetos de estado. Aparecen en todo tipo de romances: clásicos, pastoriles, moriscos, caballerescos, rústicos, líricos, hasta de circunstancia.

### CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha visto como los romances de Góngora, y en general los nuevos, poseen características formales y temáticas del Romancero viejo y tradicional, y de la lírica popular, como son el ser cantados y aparecer como anónimos; los principios de los romances gongorinos pueden presentar, igual que los romances mencionados, situaciones tópicas, ubicar espacial y temporalmente el texto, tener comienzos y finales *ex abrupto*, o iniciarse mediante diálogos, en ocasiones con el verbo oír o ver en primera persona en forma introductoria; sin faltar las exclamaciones y las representaciones; la repetición paralelística es un recurso lírico que aparece tanto en la poesía popular como en el Romancero de Góngora. Algunos de los temas que vienen del Romancero viejo y la tradición oral moderna también se encuentran en los romances gongorinos como son los pertenecientes a temas caballeresco, clásico, rústico y lírico.

Var Los romances de Góngora comparten también cualidades formales y temáticas del Romancero nuevo al incluirse dentro de él, estas son: el uso de la cuarteta y el estribillo; de este último, más de una tercera parte (36%) de los romances de Góngora lo tienen. Los temas más abundantes del Romancero gongorino corresponden con los del nuevo; así, además de los ya mencionados, tenemos: pastoriles, de cautivos, moriscos y los burlescos; sobre todo estos últimos son abiertamente barrocos, en particular las sátiras de estados o contra estados, en ellas se cuestionan valores del mundo, de los placeres, del dolor, del amor, de la vida.

La mayoría de los romances pastoriles de Góngora están insertados en ambientes de cazadores y pescadores y muchos de ellos tienen estribillo. Del mismo modo, la mitad de los romances rústicos poseen estribillo y finalizan con una pequeña representación. El diálogo es uno de los rasgos formales que caracterizan a los romances de cautivos, aunque la representación no es tan explícita como en los rústicos. En general, los pastoriles, líricos, clásicos y moriscos se prestan más a la descripción que otros romances; la presencia de la Naturaleza en ellos es importante, aunque como es lógico también es substancial en los rústicos y de cautivos. En los romances clásicos sobresalen las descripciones corporales y hay que subrayar que todos los romances clásicos que escribió Góngora son parodias. Sus romances religiosos fueron hechos durante su estancia en la corte siendo confesor del rey después de 1617, prácticamente son romances de circunstancia, todos tienen estribillo.

No es difícil con lo anterior, percibir que en los romances de Góngora sobresale la originalidad del estilo del poeta, en el aspecto temático se distinguen dos temas fundamentales del total de la obra poética gongorina: el nacimiento del amor en una mujer y alabanza de aldea frente a menosprecio de corte. Formalmente, aunque recursos como la descripción y enumeración están presentes en los romances viejos, no poseen la abundancia y talla con que aparecen en el Romancero de Góngora, estos recursos sirven de base a su estilo. Ejemplo de abundancia es la variedad de elementos como: oro, plata, joyas, flores, frutas, animales, minerales, astros (por citar los que tienen relación con la Naturaleza); y en cuanto a la talla, la hipérbole es de las figuras retóricas más frecuentes.

La reiteración como recurso poético aparece desde la lírica popular, además Dámaso Alonso<sup>168</sup> demostró como es una característica del estilo de Góngora que puede ser cualidad y defecto a la vez. Encontramos repetición de sonidos, metáforas, vocablos, conceptos, tópicos, representaciones, imágenes, fórmulas sintácticas y estilísticas. La personificación es uno de los medios con los que se consigue otro de los rasgos que definen el estilo de Góngora: la intensidad. La personificación o humanización da vitalidad y dinamismo a los textos, y es uno de los recursos más abundantes de su Romancero.

Con respecto a la Naturaleza son más abundantes los diferentes tipos de referencias a ella que sus funciones. Estudiosos como Woods consideran a Góngora como pionero en la descripción y enumeración de la Naturaleza, la cual llega a ser la materia poética de algunos romances gongorinos tanto real como metafóricamente.

Góngora utiliza elementos naturales para crear gran variedad de ambientes, encontramos referencias directas e indirectas en toda clase de situaciones, simples y complejas dentro de descripciones; en comparaciones o como personaje ya sea en representaciones, simbolizaciones o personificaciones.

Así, la Naturaleza cumple su función narrativa siendo desde un simple favorecedor o ayudante de los personajes hasta el protagonista u objeto del romance. También, la Naturaleza lleva a cabo la función enunciativa al usarse en las topografías, topofesías, fun-

---

168 D. Alonso, La lengua poética de Góngora, pp. 30-36 y 135-156.

ción que ya tenía desde la retórica clásica. Con todo teniendo la Naturaleza un lugar principal dentro del Romancero de Góngora, estoy segura de que cuando los detractores gongorinos llamaban a sus romances "naturales", por sencillez, no pensaban en la complejidad de sus referencias a la Naturaleza.

## BIBLIOGRAFIA

- Aleman y Selfa, Bernardo. Vocabulario de las obras de D. Luis de Góngora y Argote. Madrid, RAE, 1930.
- Alatorre, Antonio. "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)". Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVI, 2. (1977). pp. 341-459.
- Alonso, Dámaso. "Los pecadillos de don Luis de Góngora". Revista de Filología Española, XLVII (1964). pp. 215-235.
- Alonso, Dámaso. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid, Gredos, 1982.
- La lengua poética de Góngora. Revista de Filología Española, Madrid, 1935.
- Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega y Quevedo. Madrid, Gredos, 1981.
- Alonso, Dámaso y José Manuel Blecua. Antología de la poesía española lírica de tipo tradicional. Madrid, Gredos, 1969.
- Alvar, Manuel. El Romancero viejo y tradicional. Porrúa, México, 1971.
- Baehr, Rudolf. Manual de versificación española. Madrid, Gredos, 1989.
- Balbín, Rafael de. Sistema de rítmica castellana. Madrid, Gredos, 1975.
- Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, 1988.
- Bocchetta, Vittore. Sannazaro en Garcilaso. Madrid, Gredos, 1976.
- Carreño, Antonio. El Romancero lírico de Lope de Vega. Gredos, Madrid, 1979.
- Cascales, Francisco. Cartas filológicas. Madrid, "La lectura", 1930. V.I.
- Claudiani, Claudii. Opera omnia. Londres, Valpy, 1821. 3 vols. (Col. In usum Delphini, 37)
- Correas, Gonzalo. Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia. Madrid, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1924.

- Covarrubias, Sebastián de. Tesoro de la lengua castellana o española. Según la impresión de 1611, con adiciones de Benito Remigio Norvdens publicadas en la de 1674. Barcelona, Horta, 1943.
- Díaz Roig, Mercedes. El Romancero y la lírica popular moderna. México, El Colegio de México, 1976.
- Ducrot Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México, Siglo veintiuno, 1991.
- Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones. México, Era, 1981.
- Foulché-Delbosc, Raymond. "Bibliographie de Góngora". Revue Hispanique, XVIII, (1908). Kraus, New York, 1962.
- "Les romancerillos de la Bibliothéque Ambrosienne", en Revue hispanique, X, 108, (1919). pp. 510-624.
- "Les romancerillos de Pise" en Revue hispanique, XLV, 108. (1925). pp.160-263.
- Frenk, Margit. Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV y XVII). Madrid, Castalia, 1987.
- Estudios sobre lírica antigua. Madrid, Castalia, 1978.
- Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600). Ed. notas e índices de Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid, RAE, 1957. T. 1-12.
- Góngora y Argote, Luis de. Obras completas. Madrid, Aguilar, 1967.
- Obras poéticas. Ed. Raymond Foulché-Delbosc. The Hispanic Society of America, New York, 1921.
- Poesías, Romances, letrillas, redondillas, décimas, sonetos, sonetos atribuidos. Poemas Soledades, Polifemo y Galatea, Penagórico, Poesías sueltas. México, Porrúa, 1986. ("Sepan cuantos..." 262).
- Romances. Ed. de Antonio Carreño. Cátedra, Madrid, 1985.
- Romances. Ed. de José María de Cossío. Revista de Occidente, Madrid, 1927.
- Romance de Angélica y Medoro. Estudio-comentario, versión prosificada y notas por Dámaso Alonso, y tres ilustraciones originales de Gregorio Prieto. Madrid, Acies, 1962.
- González, Aurelio. "¿Existen 'versiones' en el romancero nuevo?", en Homenaje a Margit Frenk. México, UNAM-UAM, 1989. pp. 111-120
- Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo. México, UAM, 1984. (Cuadernos universitarios, 16).

- "Hacia una caracterización del Romancero rústico de los Siglos de Oro", en Reflexiones lingüísticas y literarias, R. Olea Franco y J. Valender eds. México, El Colegio de México, 1992. T. I, p. 87-112.
- Greimas, A. J. y J. Courtés. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Gredos, 1982.
- Herrero-García, Miguel. Estimaciones literarias del siglo XVII. Madrid, Voluntad, 1930.
- Jammes, Robert. La obra poética de don Luis de Góngora y Argote. Madrid, Castalia, 1987.
- Jones, R. O. Historia de la literatura española. Siglo de oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII). México, Ariel, 1983.
- Lasso de la Vega, Gabriel. Manojuelo de romances. Madrid, Saeta, 1942.
- Lausberg, Heinrich. Elementos de Retórica literaria. Introducción al estudio de la Filología clásica, románica, inglesa y alemana. Madrid, Gredos, 1975.
- Liñán de Riaza, Pedro. Poesías. Ed. introd. y notas de Julián F. Randolph. Barcelona, Puvill, 1982.
- Machado, Antonio. Poesías completas. Madrid, Espasa-Calpe, 1971. (Austral, 149).
- Menéndez Pidal, Ramón. La epopeya castellana a través de la literatura española. Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí. Teoría e historia. Espasa-Calpe, Madrid, 1968. 2 vols.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Antología de poetas líricos castellanos. Tratado de romances viejos (parte 2ª). Santander, Aldus, 1946. (Ed. Nacional de la obras completas de Menéndez Pelayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, XXII).
- Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Victoriano Suárez, Madrid, 1925. T. V.
- Historia de las ideas estéticas en España. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- Millé y Giménez, Juan. Sobre la génesis del Quijote: Cervantes, Lope, Góngora, el "Romancero general", el "Entremés de los romances", etc. Barcelona, Araluce, 1930.
- Navarro Tomás, Tomás. Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. Syracuse University Press, New York, 1956.



- Obras en verso de Homero español que recogió Juan López de Vicuña. Ed. facsímil con pról. e índices de Dámaso Alonso. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- Pariante, Angel. Góngora. Madrid, Júcar, 1982.
- Prieto, Antonio. La poesía española del siglo XVI. Cátedra, Madrid, 1984.
- Rodríguez García, José A. Literatura preceptiva. Habana, Cuba Intelectual, 1927.
- Rodríguez Moñino, Antonio. La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del Romancero español en el siglo XVI. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1969. (Acta Salmanticensia, núm. 56).
- Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Comp. y ordenados por Agustín Durán. Atlas, Madrid, 1945. 2 tomos. (BAE, X y XVI).
- Romancero general (1600, 1604, 1605). Ed. pról. e índices de Angel González Palencia. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.
- Romancero tradicional de México. Ed., pról., estudios y notas de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González. México, UNAM, 1986.
- Salazar y Roig, Salvador. Curso de literatura preceptiva. Habana, Cultural, 1928.
- Sánchez, Alberto. "Lo cómico en la poesía de Góngora", Revista de Filología Española. XLIV, (1961). p. 95-138.
- Las series valencianas del Romancero nuevo y cancionerillos de Munich (1589-1602). Noticias bibliográficas por Antonio Rodríguez-Moñino. Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, Valencia, 1963.
- Spitzer, Leo. Sobre antigua poesía española. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras, 1962.
- Szertics, Joseph. Tiempo y verbo en el Romancero viejo. Madrid, Gredos, 1967.
- Vega, Garcilaso de la y Juan Boscán. Poesías completas. Pról. de Dámaso Alonso. México, Porrúa, 1984. ("Sepan cuantos..."425).
- Vega, Lope de. Colección escogida de obras no dramáticas. Madrid, M. Rivadeneyra, 1856. (BAE, 38).
- Obras selectas. Aguilar, México, 1991.

---- Poesía selecta. Ed. de Antonio Carreño. REI, México, 1988.

Virgilio Marón, Publio. Eneida. Libros VII-XII. Introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM. Coordinación de Humanidades. Centro de traductores de lenguas clásicas. 1973.

Woods, M. J. The poet and the natural world in the age of Góngora. Oxford, Oxford University Press, 1978.