

Tradición e innovación en el «epitalamio» de la primera *Soledad*

Madoka Tanabe

(icb41838@nifty.com)

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen

El «Epitalamio» de la primera *Soledad* (vv. 767-844) de Góngora es una obra innovadora. Por primera vez en la literatura española, se hallan casi todos los *topoi* del género establecido por los maestros de retórica y los poetas latinos e italianos. Además, Góngora crea una fusión del epitalamio y la aldea, cubriendo el vacío que existía entre el epitalamio cortesano y los cantos nupciales recogidos del mundo real.

Abstract

The «Epithalamium» of Góngora's first *Solitude* (ls. 767-844) is an innovative piece. We can find for the first time in Spanish literature, all the genre *topoi* established by rhetoricians and by Latin and Italian poets. Moreover, Góngora creates a perfect combination between the village and the epithalamium genre, filling the existing gap between the court poems and the wedding songs extracted from the real world.

Palabras clave

Luis de Góngora
Soledades
Epitalamio
Fuentes latinas e italianas
Cantos nupciales en Lope de Vega

Key words

Luis de Góngora
Soledades
Epithalamium
Latin and Italian sources
Wedding songs in Lope de Vega

AnMal Electrónica 30 (2011)
ISSN 1697-4239

Aunque disponemos de gran cantidad de estudios sobre las *Soledades* de Góngora, a mi parecer no hay todavía un análisis profundo de su «Epitalamio» (*Soledad I*, 767-844)¹, fragmento cantado por dos coros en la boda aldeana a la que asiste el protagonista. Hatzfeld (1953) analiza las bodas de la primera *Soledad* y las de Camacho en la segunda parte del *Quijote*; pero, como examina toda la escena de la boda (I, vv. 182-1091, es decir, desde el encuentro del peregrino con las serranas

¹ Góngora (1994), edición de las *Soledades* que se utilizará en este artículo. Otros poemas suyos se citarán indicando el número y el año de composición según Góngora (2000).

hasta el final de la primera parte), encontramos pocas referencias al «Epitalamio». Lo mismo, además de la evidente diferencia de enfoque, se puede observar en el artículo de Ruiz Pérez (2008). Deveney (1978) dedica una secuencia al canto en su estudio del género del epitalamio en España, señalando su gran influencia en las obras posteriores. Ponce Cárdenas (2002) lo menciona como «el epitalamio más célebre de la poesía española», aunque se limita a examinar la influencia de las fuentes clásicas, y en otro artículo reciente analiza las abejas y la flor del «Epitalamio» situándolas en la historia del canto nupcial erótico (Ponce Cárdenas 2010b). Mi propósito al escribir este artículo es cubrir dicho vacío. Para ello he podido contar con la guía de la monografía de Ponce Cárdenas (2006) sobre la canción «¡Qué de indiviosos montes levantados» (Góngora 2000: nº 119 [1600]), que estudia la historia del epitalamio, además de los grandes estudios y los comentarios, como el de Jammes (Góngora 1994). He consultado asimismo la traducción japonesa y los comentarios de Yoshida (Góngora 1999).

El «Epitalamio» es una de las pocas alocuciones —única en la primera parte; los otros casos son el «métrico llanto» del joven (II, 112-189) y el «canto alterno de Lícidas y Micón» (II, 542-611)— con estructura estrófica cerrada dentro de la silva, en la que, supuestamente, los versos riman con total libertad. Este canto merece un cuidadoso análisis individual porque, además de por su belleza y perfección, gracias a su estructura cerrada podemos observar con más claridad las fuentes y las innovaciones del poeta, que a veces perdemos en la confusa selva de las *Soledades*.

ANÁLISIS DEL «EPITALAMIO»

El texto del «Epitalamio» se podría definir como una canción real dividida en seis estrofas de trece versos —todos endecasílabos, salvo el penúltimo, que es heptasílabo— cada una, con rima consonante (ABCBACCDDEEF). No es fácil sacar alguna conclusión sobre semejante estructura porque esta forma métrica, procedente de Italia, a imitación del *Canzoniere* de Petrarca, la habían utilizado muchos poetas para diversos temas (Segura Covarsí 1949). Sin embargo, no será inútil indicar que la canción real es la principal forma métrica de los epitalamios escritos y cantados en las bodas de nobles italianos del siglo XVI, que abajo veremos. Así que

podremos decir que la forma del fragmento sigue el modelo del epitalamio como un género cortesano nacido (o resurgido) en el Renacimiento italiano.

Otro carácter exterior del fragmento es el llamamiento a Himeneo, el dios del casamiento, que abre cada estrofa, «Ven, Himeneo,... » y la cierra con el último verso idéntico de cada estancia a manera de estribillo: «Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo». Es uno de los tópicos del epitalamio clásico, sobre todo al cantar en coro, que aparece ya en el *Idilio* XVIII de Teócrito, e imitaron los poetas posteriores. También lo emplea Catulo en los poemas 61 y 62 (I a. C.). Siglos después, los poetas italianos lo imitaron: a finales del siglo XV, Giovanni Gioviano Pontano lo retoma en sus obras latinas, como la séptima «pompa» de *Lepidina* (Arnaldi 1964: 364-369) o «Epitalamium in nuptiis Aureliae filiae» y «Epitalamium in nuptiis Eugeniae filiae» (Arnaldi 1964: 509-519 y 518-527), compuestos para sus hijas; luego, Bernardo Tasso lo emplea en el «Epitalamio nelle nozze del Signor Duca di Mantova» (1531) de sus *Rime* (2003: nº 101), y su hijo Torquato lo repite en «Nelle nozze de gl'illustrissimi signori el seignor Giulio Cesare Gonzaga...» de sus *Rime* (2003: nº 1366), escrito para las bodas celebradas en 1587.

También en este sentido Góngora sigue la fórmula. Ahora bien, la alabanza de la belleza y la juventud de los novios abre el «Epitalamio»: en la primera estrofa, las del novio; en la segunda, las de la novia. La primera empieza por la alusión mitológica (I, 767-778):

Ven, Himeneo, ven donde te espera,
con ojos y sin alas, un Cupido
cuyo cabello intonso dulcemente
niega el vello que el vulto ha colorido:
el vello, flores de su primavera,
y rayo el cabello de su frente.
Niño amó la que adora adolescente,
villana Psiques, Ninfa labradora
de la tostada Ceres. Ésta ahora,
en los inciertos de su edad segunda
crepúsculos, vincule tu coyunda
a su ardiente deseo.

El poeta compara al novio con Cupido y esta imagen presenta a la novia como Psique, según el episodio correspondiente de las *Metamorfosis* de Apuleyo. Aquí quisiera destacar la palabra *deseo* (v. 778) para vislumbrar la influencia de la tradición del género.

La historia del epitalamio es tan larga que se puede hallar alusión a cantos populares en el libro XVIII de la *Ilíada* de Homero, además de los cantos nupciales de los líricos griegos, como en los fragmentos 27, 30 y 103-117A de Safo (*Greek Lyric* 1982: 76-77, 78-79 y 128-141)². Además de los cantos para las bodas de ciudadanos anónimos, tenemos los poemas, que se podrían llamar *cortesanos*, escritos en una ocasión concreta, principalmente la celebración del casamiento de los nobles. Su origen se podrá remontar al *Idilio* XVIII o «Epitalamio de Helena» de Teócrito, donde se describen las bodas mitológicas de Helena y Menelao. A su modelo sigue Catulo en el poema 64, que cuenta las bodas de Peleo y Tetis³. Luego Estacio («Epitalamion in Stellam et Violentillam», h. 90 d. C.) y Claudiano («Epithalamium de nuptis Honorii Augusti» y cuatro «Fescennina de nuptis Honorii Augusti», escritos para las bodas del joven emperador en el año 398; «Epitalamium dictum Palladio V. C. tribuno et notario et Celerinae», en el año 399) escribieron epitalamios para sus mecenas y llegaron a ser objeto de la imitación de los poetas posteriores (Pavlovskis 1965; Tufte 1970: 21-70). Aquí, Estacio (1990: 6-15; 1995: 33-48) y Claudiano (1922: I, 230-267 y II, 204-215; 1993a; 1993b) alaban las virtudes del novio y la belleza de la novia; exhortan al novio, que se enfrenta virilmente con la «batalla de amor», y convencen a la novia para que deje el miedo y el pudor y no se resista al deseo del nuevo marido.

La completa lista de estos tópicos se halla en los tratados de los maestros de retórica, como *Arte retórica* de Pseudo-Dionisio de Halicarnaso (probablemente después del s. II d. C.) y *Dos tratados de retórica epidíctica* de Menandro el Rétor (s. III d. C.)⁴. Los dos consideran fundamental el «discurso del lecho nupcial», *epithalamios* —según la terminología de Dionisio— o *kateunastikos logos* —según la de

² Para la tradición en la poesía griega, cfr. Tufte (1970: 9-19); y para su influencia en la poesía latina, Wheeler (1930).

³ En cuanto a los poemas 61 y 62, ya mencionados, el primero está dedicado a Manlio Torquato y su novia, y el segundo no especifica la ocasión.

⁴ La teoría sobre el epitalamio de los rétores, en Tufte (1970: 127-135), Russell (1979) y Ponce Cárdenas (2006: 57-61). Y cfr. Menandro el Rétor (1996: 195-213).

Menandro—, incluyen la descripción de la hermosura del tálamo, la exhortación a los novios a la unión y la presencia de dioses. Así podemos ver que se había codificado la unión sexual como un tópico central del género al final de la Edad Antigua. Durante la Edad Media, los cantos nupciales perviven bajo el simbolismo cristiano (el novio = Jesucristo; la novia = la Iglesia [Wilson 1948]).

En la Italia del siglo XV (D'Elia 2002; Serrano Cueto 2003) se hallan los cantos nupciales escritos en latín. La figura más destacada es la de Pontano, en cuyos epitalamios para sus hijas se observan varias expresiones eróticas. En el siglo XVI, los poetas italianos empiezan a escribirlos en lengua vulgar hasta convertirse en moda, llegando a menudo a emplear un tono sensual y jocoso al referirse al lecho nupcial. Según Torquato Tasso (*Discorsi del poema eroico*, lib. V), el primer epitalamio escrito en italiano es de su padre, Bernardo:

Grandissima lode ancora meritò in questa maniera di poetare il signor Bernardo Tasso mio padre ne le canzoni, ne le sestine, ne le ode, ne gli inni, e ne l'epitalamio fatto ne le nozze del duca Federico (il quale fu peravventura il primo che si leggesse in questa lingua)» (2004).

Esta historia es importante, porque nos muestra que en la tradición del género el deseo sexual está codificado (aunque sólo en el marco de matrimonio) como un tópico y se considera apto para los nobles.

Así podemos pensar que Góngora, acusando su influencia, llega a utilizar la palabra *deseo* sin sombra de pecado. Si rastreamos otros poemas suyos, observaremos que la palabra se usa en la canción «¡Qué de indiviosos montes levantados» (Góngora 2000: nº 119, v. 52) y rima con la voz *Himeneo* (v. 48), igual que en el «Epitalamio», donde aparece la palabra *Himeneo* (v. 779). Esta combinación no es nueva, pues ya la habían usado Lope de Vega en *El verdadero amante* (1993: 90), fechado antes de 1596 por Morley y Breurton (1968); Andrés Rey de Artieda en «Al casamiento del ilustrísimo marqués de Cuéllar» (1605: 25r), y Lupercio Leonardo de Argensola (1972: 165) en su poema de 1608 «Epitalamio a doña María Clemente y Enríquez, que casó con don Juan de Villalpando, hoy marqués de Osera», vv. 89 y 90. Aunque el uso podría ser fruto de la casualidad por la escasez de las palabras que riman con *Himeneo*, creo que hay no poca relación —en tema y estilo— entre estos dos poemas. Volviendo a la canción, el sujeto lírico, enamorado de la esposa de un noble («copia gentil de amantes nobles», v. 46), se lamenta de su

soledad lejos de ella, imaginando a la pareja en el tálamo. Se sabe que es una «imitación de diversos» y que el poeta acude a varias fuentes (cfr. Alonso [1994: 363] y el comentario de Micó a la canción en Góngora [1990: 89-90]). Especialmente en la descripción del matrimonio en el tálamo con cierta sensualidad, se observa la fuerte influencia de los epitalamios de Torquato Tasso y otros poetas italianos, como Ponce (2006) ha mostrado con detalle.

Además, en la segunda estrofa, que describe la belleza de la novia, hallamos el tópico de la joven remisa. El coro canta: «... entre arreboles / de honesto rosicler, previene el día / (aurora de sus ojos soberanos) / virgen tan bella...» (I, 780-783). Es decir, la novia es aurora, además de por su belleza, por el color enrojecido de «sus mejillas siempre vergonzosas» (I, 790) y por los ojos hacia abajo, fruto de la vergüenza, que serían dos soles cuando estén abiertos. En la tercera estrofa, que se puede considerar un auténtico «discurso del lecho nupcial», la tradición del género aparece con más claridad. El coro canta rogando que pequeños Amores guarden a los novios y esparzan flores en el tálamo:

... plumas no vulgares
al aire los hijuelos den alados
de las que el bosque bellas Ninfas cela;
de sus carcajes, éstos, argentados,
flechen mosquetas, nieven azahares;
vigilantes aquéllos, la aldehuela
rediman del que más o tarde vuela,
o infausto gime pájaro nocturno (I, 793-800)

Según la tradición clásica que llega hasta nosotros gracias al «Epithalamium de nuptis Honorii Augusti», vv. 72-77, de Claudiano, hay dos tipos de Amores: uno es el hijo de Venus, que hace enamorarse a los dioses, estrellas o reyes; el segundo es de los hijos de ninfas que prendan a los plebeyos: *mille pharetrati ludunt in margine fratres, / ore pares, aevo similes, gens mollis Amorum. / Hos Nymphae pariunt, illum Venus aurea solum / edidit. Ille deos caelumque et sidera cornu / temperat en summos dignatur figere reges; / hi plebem feriunt*⁵. Así que en esta pequeña

⁵ «Epitalamio en honor de Honorio y María»: «Juguetean en las orillas mil hermanos provistos de carcaj, iguales en su rostro, semejantes en su edad, la dulce familia de los Amores. A éstos los dieron a luz las Ninfas, sólo a Cupido lo engendró la áurea Venus. Él domina a los dioses,

secuencia, recordando un clásico del género, Góngora afirma que nos encontramos ante una boda entre aldeanos.

El tema de las flores que caen en el tálamo tiene su origen en Estacio, «Epitalamion in...», vv. 19-23 (*nec blandus Amor nec Gratia cessat / amplexum niueos optatae coniugis artus / floribus innumeris et olenti spargere nimbo. / tu modo fronte rosas, uiolis modo lilia mixta / excipis et dominae niueis a uultibus obstas*)⁶, y Claudiano, «Epithalamium dictum Palladio...», vv. 116-119 (*Ut thalami tetigere fores, tum vere rubentes / desuper invertunt calathos largosque rosarum / imbres et violas plenis sparsere pharetris / collectas Veneris prato...*)⁷. Luego lo emplean poetas italianos como Pontano en su «Carmen nuptiale. Hesperum alloquitur», v. 15 (*Ipse deus spargitque rosas spargitque hyacinthos*)⁸, Bernardo Tasso (2003: n° 101) en «Epitalamio nelle nozze del Signor Duca di Mantova», vv. 20-24 («ella, come del ciel vera angioletta, / sospirando talor tacita accusa / la tua dimora, mentre un vago nembro / le figliole del Sol con dolce canto / le versan sopra di celesti rose») y Torquato Tasso (2003: n°s 945 y 1435) en «Nelle nozze di Vincenzo Gonzaga, principe di Mantova, con Leonora de' Medici, principessa di Toscana» (1584), vv. 73-74 («Chi gigli sparge e rose / dove la bella coppia or posi e giaccia,») y en «Per le nozze di Ferdinando I, granduca di Toscana, con Cristina di Lorena» (1589), vv. 28-31 («Ma non cessan le Grazie o cessa Amore / intanto di versar rose e giacinti / e quanti fiori il maggio a noi produce, / o l'aprile ha dipinti»).

En la descripción del abrazo de Galatea y Acis en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 334-336 (Góngora 2000: n° 255 [1612]), que se puede considerar una escena nupcial, hallamos una expresión parecida con Amor y flores: «negras violas,

al cielo y a los astros con su arco y no desdeña herir a los reyes supremos; los demás hieren al pueblo común» (Claudiano 1993a: 242).

⁶ «Epitalamio en honor de...»: «El tierno Amor y la Gracia no cesan de derramar sobre ti flores sin número y una nube de aromas cuando abrazas los níveos miembros de tu esposa ansiada. Tú en tu frente recibes las rosas o los lirios que se entretajan con las violetas y proteges la faz como la nieve de tu dueña» (Estacio 1995: 34).

⁷ «Epitalamio»: «Cuando alcanzaron las puertas de la habitación nupcial, entonces vacían encima canastillos rojos de flores primaverales y abundante lluvia de rosas y esparcieron de sus repletas aljabas violetas recogidas en las praderas de Venus» (Claudiano 1993a: 272).

⁸ Arnaldi (1964: 448-453): «El mismo dios [Himeneo] esparce rosas y jacintos». Traduzco los versos de Pontano gracias a la generosa ayuda del profesor Julián Solano Pujalte, de la Universidad de Córdoba.

blancos alhelíes, / llueven sobre el que Amor quiere que sea / tálamo de Acis ya, y de Galatea»⁹. Y, aunque no se trata de una boda, en el romance «A un tiempo dejaba el sol» (Góngora 2000: n° 160 [1605]), escrito entre la canción y los grandes poemas, puede hallarse una descripción similar: «un dulce lascivo enjambre / de hijuelos de la diosa, / vertiendo nubes de flores, / jazmines llueven, y rosas» (vv. 101-104)¹⁰. El protagonista de este poema es un pastor enamorado de una ninfa, hija del dios del Guadalquivir. Él, cansado del desdén de su amada, pide a Cloris, una pastora, que toque la lira para darle consuelo. Su música conmueve a toda la naturaleza: cielo, aire y ninfas y ribera del río. Entonces, con la presencia de Venus, la orilla se convierte en un *locus amoenus* con verde alfombra de hierba llena de flores. Los versos arriba citados presentan esta escena. Finalmente, el dios del Betis, padre celoso de la ninfa, sale del río con ella y el pastor consigue verla, aunque está muy bien tapada. Es cierto que el tono jocoso predomina en el romance, pero en la descripción de la naturaleza conmovida no se observa nada chistoso ni irónico. Esto ocurre porque, a mi parecer, la jocosidad del poema nace de la diferencia entre la figura vulgar y real del protagonista-pastor y la idealizada de los pastores de la literatura pastoril, mediante la representación de aquél como mal imitador de estos. Al contrario, esta escena tiene que ser idealizada para que salgan el padre y la hija. Así que se podría decir que en esta descripción Góngora cristaliza el ideal pastoril.

En la segunda mitad de la tercera estrofa del «Epitalamio» hallamos la figura de una abeja chupando una flor: «en cuanto / lasciva abeja al virginal acanto / néctar le chupa hibleo» (l, 802-804). Esta metáfora tiene dos interpretaciones: 1) la flor de acanto representa los labios de la novia, haciendo referencia aquí a un beso, según Salcedo Coronel, Alonso y Jammes, entre otros; 2) la flor, blanca y «virginal», representa a la novia misma, y el poeta alude a la relación sexual, según Pellicer —quien parafrasea los versos gongorinos así: «en cuanto el joven como la abeja chupa el néctar florido, en cuanto goza lícitamente de su esposa» (1630: col. 499)—, Yoshida (1999: 76) y Ponce Cárdenas (2010a: 111). La primera interpretación no es forzosa, ya que el *Polifemo* ofrece el mismo verbo *chupar* y la imagen de la

⁹ Ponce Cárdenas (2010a: 85-94) analiza en profundidad esta escena de Acis y Galatea como «discurso del lecho nupcial». Por otra parte, Poggi (1989) investiga el simbolismo de los colores y las flores en la obra gongorina.

¹⁰ Bonilla (2007: 226-231) analiza este romance situándolo en la serie de los poemas pastoriles de Góngora.

abeja en una metáfora del beso de los amantes: «cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa, carmesíes» (Góngora 2000: nº 255, vv. 331-332)¹¹. Jammes indica el parecido de los labios con las carnosas hojas de flores de acanto, no con su color purpúreo, como señala Salcedo¹².

No obstante, la segunda interpretación tampoco es disparatada porque, como hemos visto, la incitación a la unión conyugal es uno de los tópicos del epitalamio y, como argumenta Ponce Cárdenas (2010b), la imagen de la abeja y la rosa es una constante en el género. Primero, aunque no es muy similar a la metáfora de nuestro «Epitalamio», en la tradición clásica hallamos imágenes de la unión física a través de la rosa y la miel. En el cuarto de los «Fescennina» de Claudiano, una pequeña obra sobre la noche de bodas con el tono más lascivo de la serie de los cantos nupciales escritos para el emperador Honorio, el poeta incita al novio a cumplir su deseo sin preocuparse de la resistencia de la novia, aunque llegue a rasgarle con las uñas, ya que sin dolor no se puede obtener el placer deseado. Y dice que ni la rosa ni la miel se puede coger sin dolor por culpa de la espina o la abeja: *Ne cessa, iuvenis, comminus adgredi / impacata licet saeviat unguibus. / Non quisquam fruitur veris odoribus / Hyblaeos latebris nec spoliat favos, / si fronti caveat, si temeant rubos; / armat spina rosas, mella tegunt apes* (vv. 5-10)¹³. Tasso imitará esta metáfora en uno de sus epitalamios, «Celebra le nozze del signor don Alfonso el giovine e de la signora donna Marfiza d'Este»: «Va fra gli sdegni ed osa, / regio garzon, ch'al fine / pietosa fia questa beltà crudele! / Si coglie intatta rosa / fra le pungenti spine, / e fra gli aghi de l'api il dolce mele» (2003: nº 569, vv. 79-84). La metáfora que aparece

¹¹ Ponce Cárdenas (2010a: 94-111) analiza esta secuencia, recordando la figura de la abeja en la tradición del epitalamio.

¹² «Dice Salcedo que “compara don Luis los labios de la desposada a este flor, por ser purpúrea” (fo. 162), pero se equivoca: la flor del acanto —muy conocida en todos los países mediterráneos— es blanca y en parte color lila, pero no es roja de ninguna manera» (Jammes, en Góngora 1994: 360). El color de los acantos, sin embargo, merecería un nuevo estudio, a la luz también de Figueroa: «La clara aurora ya el obscuro manto / de la vecina noche desterraba, / el blanco lilio y el purpúreo acanto / y otras diversas flores matizaba» (1989: 189).

¹³ «No dejes, joven amante, de atacar de cerca, / aunque se encolerice salvajemente con sus uñas. / Nadie goza del perfume de la primavera / ni despoja los panales del Hibla con sus escondrijos / si mira por su frente, si teme los espinos: / la espina arma a las rosas, las abejas protegen su miel» (Claudiano 1993a: 262, vv. 5-10).

en el «Epithalamium in nuptiis Eugeniae filiae» de Pontano es más cercana a la gongorina, ya que compara a Himeneo que liba una «flor» donde fluye el «licor de Venus» con la abeja que, libando rocío, lo convierte en miel: *Libat apis tenerum rorem, fluit Atthicus ille / inde liquor, dulci caerea mella favo; / libat Hymen tenerum florem, inde et Acidalius ille / it liquor, in tepido munera grata toro*¹⁴. Es clara la connotación erótica en esta metáfora. En cuanto a la selección del acanto, una planta poco habitual en la tradición, en lugar de la clásica rosa, Ponce señala la leyenda sobre el invento de los capiteles corintios citando *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio: Calímaco, escultor, se inspiró en la belleza y delicadeza de las hojas de acanto enroscando un canastillo que habían puesto encima del sepulcro de una doncella de Corinto, que falleció antes de casarse. Por eso no es la forma ni el color, sino el epíteto *virginal*, el que hace aparecer aquí el acanto para recordar la virginidad de la novia aldeana. Así me parece difícil rechazar la identificación entre el trabajo de la abeja y el cumplimiento del deseo del novio, como el clímax de la estrofa dedicada al «discurso del lecho nupcial», aunque es cierto que el poeta se muestra ambiguo.

La sugerencia sexual es más directa en el romance «Cloris, el más bello grano» (Góngora 2000: nº 249 [1611]), escrito en tono jocoso. El narrador relata la historia de una dama granadina, Cloris, que un día fue a merendar al campo con un galán y volvió embarazada. Sin embargo, el único suceso que nos cuenta es que una abeja le picó en su dedo meñique. Como se sabe bien, la abeja que pica la piel blanca o los labios rojos de la mujer confundiendo los con las flores responde al tópico antiguo de la «abeja equivocada»¹⁵. El poeta combina esta imagen de la abeja y su aguijón con la flecha de Amor: «que la abejuela era, breve, / el ceguezuelo ruín» (vv. 39-40). No obstante, pensando en el embarazo de la dama, es claro que el «aguijón sutil» (v. 44) tiene sentido erótico. Góngora añade otro ejemplo de la misma figura en las décimas satíricas «Cuán venerables que son» (2000: nº 257 [1612]), donde hallamos el

¹⁴ «La abeja liba el tierno rocío y de allí fluye el ático néctar, la dulce miel en el panal de cera; Himeneo liba la tierna flor y de allí corre el néctar de Venus, el grato regalo en el templado lecho» (Arnaldi 1964: 520, vv. 33-36).

¹⁵ Para la historia y los usos en otros poetas de este *topos*, cfr. Lida de Malkiel (1963) y Rubio Ávarez (2006: 93-102). Góngora lo utiliza en «De un monte en los senos, donde», «Cuatro o seis desnudos hombros» y «Al tronco Filis de un laurel sagrado» (2000: nº 147 [1603], vv. 23-28; nº 281 [1614], vv. 41-44; nº 361 [1621]), para alabar la belleza de la dama.

verso «No hay flor de abeja segura» (v. 36) en la estrofa en que el poeta se burla de la dudosa castidad de las monjas.

En la cuarta estancia del epitalamio de las *Soledades*, el coro ruega que Juno y Lucina, la diosa del parto, bendigan a la novia y que ella tenga tantos hijos como Níobe (I, vv. 806-818). La fecundidad de los hijos también es uno de los tópicos del epitalamio: en el *Idilio* XVIII de Teócrito —«Epitalamio de Helena», sobre la boda de Menelao y Helena, hija de Zeus y Leda— figura el verso «y Zeus, Zeus hijo de Crono, prosperidad sin fin, para que de nuevo pase de noble generación en noble generación» (VV. AA. 1986: 208); en el poema 61 de Catulo, este topos se expresa con cierta extensión (vv. 204-223). Es natural que los poetas utilicen dicho motivo para alabar a sus mecenas. Claudiano dice en el «Epithalamium» para el joven emperador: *sic uterus crescat Mariae; sic natus in ostro / parvus Honoriades genibus considat avitis* (vv. 340-341). Y en la poesía de Tasso, en que el carácter cortesano es más evidente, este motivo aparece con más enjundia¹⁶.

Las estrofas quinta y sexta se refieren a la riqueza que se espera que los novios disfruten en el futuro. La primera de ellas habla de las ovejas y los productos agrícolas como el trigo, el aceite y las vides (vv. 819-831). Si bien podemos decir que aquí se señala el trabajo masculino, la sexta estrofa (vv. 832-844) se ocupa de las labores femeninas: cuidar las ovejas («Pales» [v. 832]), la diosa romana del pastoreo) y tejer telas («Palas» [v. 833]) o Atenea, la diosa de las artes). Una dicotomía similar se halla en la séptima «pompa» de *Lepidina* de Pontano, donde Antiniana, una ninfa, canta para desear varios hijos a los novios, aunque se dedican mucho más versos a los varones (seis estancias) que a las niñas (sólo una): *[Antiniana] Nascetur proles heroo sanguine digna, / altera, quae tauros domat et sciat ordine plantas / disserere et lentam in quincuncem ponere vitem, felix et pratis et felix ubere terrae. / Dicite: «Io, sic fila neunt, sic stamina volvunt!» / [Chorus] Euge io, sic fila neunt, sic stamina volvunt! / [Antiniana] Altera, quae telas cum pectine ducat eburno /*

¹⁶ Cfr.: «Se Febo a me comparte / suo spirto e' l ver mi scope, / dal bel grembo fecondo / verranno Alfonsi al mondo, / i quai rinnoveranno i nomi e l'opre / famose in pace e 'n guerra» (2003: n° 569, vv. 98-103); «Nascan figli e nipoti al nostro Alcide» (2003: n° 1251, «Ne le nozze del signor Ercole Tasso e de la signora Lelia Agosta», V. 66); «Vivan felici adunque, / e dian figli e nipoti al Tosco Impero, / e premio a la virtude e luce al vero» (2003: n° 1435, «Per le nozze di Ferdinando I, granducca di Toscana, con Cristana di Lorena», vv. 127-129). En los dos últimos casos, el motivo de los hijos se coloca en la *commiatio*, a manera de *coda*.

discernatque et acu silvas et flumina ducat, / et fuso docilique manu ingeniosa propago. / Dicite: «lo, sic fila neunt, sic stamina volvunt!» / [Chorus] Euge io, sic fila neunt, sic stamina volvunt!»¹⁷.

La ostentación de la riqueza agraria es uno de los motivos de la égloga a partir de los *Idilios* IV («Los bucolistas») y XI («El Cíclope») de Teócrito, donde Polifemo enumera con orgullo sus propiedades para llamar la atención de su amada ninfa, Galatea. Virgilio imitó al poeta griego en la *Bucólica II*, 19-22, en que el pastor Coridón cuenta sus abundantes ganados al quejarse del amor mal correspondido. Habrá que añadir el episodio de Acis, Galatea y Polifemo en Ovidio, *Metamorfosis*, XVIII, 719-897, porque aquí el cíclope ofrece la lista de bienes más larga. Garcilaso hereda el motivo en la *Égloga I*, 169-174, al emplear a Polifemo como el modelo del pastor Salicio¹⁸.

La abundancia agrícola llega a tener un «valor estético», como afirma Salomon (1985: 262), en el bodegón literario, cuya enumeración de abundantes objetos naturales destaca sobre todo sus valores cromáticos (Osuna 1968)¹⁹. El ejemplo más claro lo constituyen las descripciones de frutas, miel o campo de trigo en Sicilia que brillan en las estrofas 10-12, 18-19 y 50 del *Polifemo*. En la quinta del «epitalamio», los colores siguen siendo brillantes: el dorado campo de trigo (v. 822), las blancas ovejas esparcidas en el verde campo florecido (vv. 25-26), y el aceite, «Oro le expriman líquido a Minerva» (v. 827).

La imagen que cierra la quinta estancia también tiene importancia en la tradición del epitalamio: «y, los olmos casando con las vides, / mientras coronan pámpanos a Alcides, / clava empuñe Lièo» (vv. 828-830). La metáfora se basa en la costumbre de cultivar las vides enramándola a árboles altos, con lo cual podemos

¹⁷ «[Antiniana] Nacerán hijos dignos de la sangre de un héroe: uno, que sepa domar los toros, colocar las plantas en orden y plantar las flexibles vides al tresbolillo, rico y en los prados, rico y en la fecundidad de la tierra. Decid: ¡Viva, así hilan, así dan vueltas al hilo las Parcas! / [Coro] ¡Viva, así hilan, así dan vueltas al hilo! / [Antiniana] Otra, que con un peine de marfil teje las telas y con una aguja separe las selvas y dibuje los ríos, descendencia habilitada en el huso y en la dócil mano. Decid, etc.» (Arnaldi 1964: 364-366, vv. 23-33). Y siguen las seis estrofas que cantan de los varones.

¹⁸ Entre los muchos estudios sobre el tema de Polifemo, me limito a señalar dos que resumen su larga historia: Lehre (1989) y Bonilla (2008: 28-50).

¹⁹ Osuna (1996: 145-175) indica la influencia de la moda careada por Lope en el *Polifemo* y las *Soledades*.

interpretar estas imágenes como la continuación del deseo de riqueza, queriendo que las vides (la planta con que hacen la corona de Dionisio o Lieo) crezcan hasta llegar al último ramo del olmo (árbol de Alcides o Heracles) y cubran su tronco. Por otro lado, el olmo y la vid simbolizan en la tradición literaria la más estrecha unión, como la amistad o el amor, lo que en el Siglo de Oro era bien conocido (Egido 1982). En el romance «Diez años vivió Belerma» (Góngora 2000: nº 28 [1582], vv. 93-100) la misma imagen se usa con clara connotación sexual: «Hiedras verdes somos ambas, / a quien dejaron sin muros, / de la muerte y del amor / baterías e infortunios: / busquemos por do trepar, / que, a lo que de ambas presumo, / no nos faltarán en Francia / pared gruesa, tronco duro» (Cacho Casal 2007: 140-141).

En la tradición del epitalamio, este *topos* aparece en dos poemas de Catulo: *lenta sed uelut adsitas / uitis implicat arbores, / implicabitur in tuum / complexum* (nº 61, vv. 102-105)²⁰; *at si forte eadem est ulmo coniuncta marito, / multi illam agricolae, multi coluere iuueni: / sic uirgo, dum intacta manet, dum inculta senescit; / cum par conubium maturo tempore adeptas est, / cara uiro magis et minus est inuisa parenti* (nº 62, vv. 54-58)²¹. En la *Soledad I*, el verbo *casar* enfatiza el paralelismo, comparando las plantas con los novios. Consecuentemente, en esta imagen se mezcla una alusión a los árboles como dos elementos de la abundancia agraria.

La sexta y última estrofa es la más polémica del «epitalamio», por la alusión a los episodios amorosos de Zeus:

de Aracnes otras la arrogancia vana
modestas acusando en blancas telas,
no los hurtos de amor, no las cautelas
de Júpiter compulsen: que, aun en lino,

²⁰ «Nada de eso. Cual la vid / flexible enlaza los árboles / que tiene al lado, así él / enlazado quedará / de tu abrazo» (Catulo 2006: 316-317). En el mismo poema, vv. 33-35, consta una metáfora semejante, aunque aparece la hiedra: *mentem amore reuinciens, / ut tenax hedera huc et huc / arborem implicat errans* («anudando / su corazón con amor, / cual va abrazando la hiedra / tenez el árbol entero»).

²¹ «La misma vid, en cambio, a un olmo desposada, / muchos ya la cultivan, labriegos y terneros. / Pues igual la doncella, que mientras permanece / intacta, se hace vieja sin recibir cultivo. / Pero cuando se casa bien y a tiempo, resulta / más grata a su marido, menos odiosa al padre» (Catulo 2006: 330-331).

ni a la lluvia luciente de oro fino,
ni al blanco cisne creo. (I, 838-843)

El coro invita a las futuras hijas a tejer sólo blancas telas para no imitar a Aracnes, quien compitió con Atenea en el arte de tejer y realizó un tapiz con dibujos de los episodios de Europa, Leda y Dánae. En el «Epitalamio» sólo se menciona a Dánae, seducida por Júpiter en forma de la lluvia de oro, y a Leda, poseída por el dios transformado en un cisne. La alusión a Zeus no carece de fuente en el epitalamio antiguo, ya que Estacio («*Epithalamium in Stellam et Violentillam*», 134-136), alabando la belleza de la novia, dice que es más hermosa que las tres bellezas juntas: *Quod nisi me longis placasset luno querelis, / falsus huic pennas et cornua sumeret aetherea / rector, in hanc uero cecidisset Iuppiter auro*²².

A primera vista es una sugerencia de humildad, además de firmeza. Como indica Jammes al comentar *Soledades*, I, 842-843 (Góngora 1994) la riqueza (la lluvia de oro) y la buena apariencia (el cisne) se vinculan a un tema frecuente en la poesía tradicional: la seducción de la villana por el caballero y su rapto (Jammes 1987: 376, con ejemplos e historia del tópico). Recordamos enseguida a Dorotea, seducida por don Fernando en el *Quijote*, o a la Aminta de *El burlador de Sevilla*. Sin ir más lejos, en la poesía gongorina también tenemos un ejemplo en «Apeóse el caballero» (Góngora 2000: nº 229 [1610]). En este romance, la bella colmenera, que desdeña el amor, se ablanda viendo la apariencia linda y lujosa del caballero («Ella, que sobre diamantes / tremolar plumajes ve, / y brillar espuelas de oro, / dulce lo miró, y cortés» [vv. 61-64]) enamorándose cuando él le regala un anillo con una joya («Tomóle el galán la mano, / cometiéndole a un rubí / que le prenda el corazón / en su dedo de marfil» [vv. 93-96]). Por eso podemos decir que las palabras del coro no carecen de fondo al decir que ellas no se prenderán de ninguna de las dos cosas. La imagen de las aldeanas que rechazan a los nobles —o el «desdén villano», en palabras de Lope—, es el principio del matrimonio modesto e ideal²³.

²² «Y si Juno no me hubiera reprimido con sus constantes quejas, Júpiter, señor infiel de las alturas, por ella habría asumido plumas y cuernos y sobre ella se habría derramado en lluvia de oro puro» (Claudio 1993a: 40). Para otros ejemplos del episodio, cfr. Ponce Cárdenas (2002: 92-93).

²³ Según Salomon (1985: 312-314), el creador de la imagen es Lope, quien encarna el ideal de Luis Vives, fray Luis de León, etc. en los matrimonios villanos.

Juan de Jáuregui (2002: 50 y 52) censura este pasaje por tener «unos pensamientos y conceptillos burlescos»: «es bien puerca y torpe malicia [la figura de I, 333-334]. Y la misma torpeza se halla en aquella alusión al cisne y Leda y Dánae». Como los versos 333 y 334 sugieren el adulterio por los cuernos recién salidos de un pequeño gamo («No excedía la oreja / el pululante ramo / del ternezuelo gamo, / que mal llevar se deja, / y con razón, que el tálamo desdeña / la sombra aun de lisonja tan pequeña» [I, 329-334]), es obvio que Jáuregui ve aquí una connotación del adulterio, porque aunque sólo Leda está casada antes de tener relación con Júpiter, no deja de ser ofensivo para Juno, la celosa esposa del infiel dios, y diosa del matrimonio. Por eso Jammes dice que «los últimos versos del epitalamio preparaban este cambio de tono», comentando el v. 849 (Góngora 1994), incluido dentro del epílogo del «Epitalamio»:

El dulce alterno canto
a sus umbrales revocó felices
los novios, del vecino templo santo.
Del yugo aun no domadas las cervices,
novillos (breve término surcado)
restituyen así el pendiente arado
al que pajizo albergue los aguarda. (I, 845-851)

Los novios y *novillos* (toros de menos de tres años) vuelven a su morada. Aquí vemos un juego de palabras burlesco sobre el *novillo*, es decir, un toro con edad de tener cuernos²⁴. En 1620 el poeta volverá a usar este juego con más claridad en los vv. 1-4 y estribillos de la letrilla «No vayas, Gil, al Sotillo, / que yo sé / quien novio al Sotillo fue, / que volvió después novillo» (Góngora 2000: nº 345). La alusión al adulterio pone en cuestión todo el contenido del «Epitalamio».

De todos modos, un chiste en el epílogo no significa que el tono de todo el «Epitalamio» no sea elevado. Al contrario, con el epílogo chistoso el poeta puede

²⁴ Jammes (1983) analiza este juego de palabra en la poesía gongorina. Blanco presenta otra interpretación de la identificación de los novios con los novillos, indicando la similitud de los atributos del novio (I, 772-773) y del toro celeste de los primeros versos de la *Soledad I*: «la acción de los novios [...] es representada en dos planos distintos, lo que le confiere una noble lentitud y una heroica solemnidad: como tal vuelta de los novios a su casa donde tendrá lugar el banquete y bajo la figura de los dos novillos» (2009: 44).

exponer, en mi opinión, todas sus artes, al manejar las fuentes clásicas y los *topoi* para experimentar con un género nuevo para él. Es cierto que Góngora tiene tendencia a desarrollar aspectos burlescos, pero una de las funciones del epílogo jocoso consiste en que, sabiendo que va a burlarse de todo el «Epitalamio» con un chiste, el poeta podrá tratar un tema con toda seriedad. Ocurre lo mismo en otros fragmentos de estilo directo de las *Soledades*: 1) después de las palabras del cabrero que se lamenta de la crueldad del tiempo (I, 212-221), sabemos que el cabrero es más ruidoso que todos los otros cazadores juntos («al venatorio estruendo / (pasos dando veloces) / número crece y multiplica voces» (I, 230-232); 2) el discurso sobre las navegaciones del viejo serrano (I, 366-502) es indudablemente serio, pero el poeta sugiere, como interpreta Jammes en Góngora (1994: I, v. 594) que el anciano odia el agua porque es amante del vino («... y a cuantas de la fuente / sierpes de aljófara, aun mayor veneno / que a las del Ponto, tímido, atribuye, / según el pie, según los labios huye» [I, 598-601]); 3) el joven protagonista se lamenta del amor mal correspondido en el hermoso «métrico llanto» (II, 116-171) y Góngora le añade como epílogo un chiste con léxico financiero («Espongioso pues se bebió [el mar] y mudo / el lagrimoso reconocimiento, / de cuyos dulces números no poca / contentuosa suma, / en los dos giros de invisible pluma / que fingen sus dos alas, hurtó el viento;» [II, 179-184])²⁵.

Como hemos dicho, los epitalamios abundan en la literatura antigua e italiana. Por eso no es extraño que Escalígero incluya un capítulo dedicado al género (lib. III, cap. CI), donde se enumeran los seis elementos que debe contener un epitalamio²⁶:

²⁵ Cfr. el comentario de Jammes en Góngora (1994) y Jammes (1983).

²⁶ *Eius carminis argumentum consistit e sponsi sponsaeque desideriiis. Verum illius aperte dices studia, curas, celebritates cantionum, ludorum, armorum: virginis gratia facta omnia. Huius autem animum tectis indiciis, conditis suspicionibus innues potius quam profiteberis. Expugnatum castissimum pectus pietate erga iuuenem tabescentem: cuius virtutes commemorando excitabis excusationem. Alquando finges a Venere aut Cupidine vi coacta, quae pridem eorum regnu contempti habuisset. Secundo loco explicabuntur laudes utriusque: a patria, genere, animi studiis corporis praestantia. Tertius bene ominabatur. Quarti lasciuia lususque est totius, alterutrum aut utrumque blande appellando: modestius virgine, haud modestissime tamen obiiciendo quaedam, puta praelii futuri metum, victoriam e lacrymis risum e spe laetitiam certam. Quinto loco sobolem pollicetur, vota facit, vaticinatur. Postrema pars exhortationem continet ad somnum: ac somnum quidem allis, illis vero vigilia* (Scaliger 1561: 150).

1) las virtudes de los novios; 2) la alabanza de los dos (la patria, el linaje noble, la devoción espiritual y la belleza); 3) los bienes materiales; 4) los juegos lascivos (el miedo de la novia, la victoria en la batalla de amor y el placer esperado); 5) la futura descendencia; 6) la exhortación al lecho: a los invitados a dormir y a los novios a vigilar. Ahora sabemos que los motivos que aparecen en nuestro «Epitalamio», además de imitar a las obras clásicas, siguen la norma: la belleza y la juventud de los novios (1ª y 2ª estrofas); la descripción del tálamo y posiblemente de la unión conyugal (3ª estrofa); los futuros hijos (4ª estrofa); la prosperidad (5ª y 6ª estrofas), y el regreso a casa (el epílogo). Su esencia también se encuentra en el cierre de la primera parte (I, 1084-1091):

Llegó todo el lugar, y, despedido,
casta Venus, que el lecho ha prevenido
de las plumas que baten más süaves
en su volante carro blandas aves,
los novios entra en dura no estacada:
que, siendo Amor una deidad alada,
bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campo de pluma.

EL «EPITALAMIO» EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Hemos analizado el «Epitalamio» a través de la consulta de la tradición clásica e italiana para ver su pervivencia en este fragmento. Y hemos visto que se emplean los motivos clásicos y un tono elevado, aunque los últimos versos y el epílogo pueden sugerir el adulterio para burlarse de la boda. Tratemos ahora de situar el «Epitalamio» en el contexto de la literatura española, para examinar la innovación que alumbra este fragmento. Como hemos mencionado, en España también se escribían epitalamios de carácter cortesano, aunque su número fuese escaso comparado con los italianos. Por otra parte, hay una serie menos visible de cantos nupciales en sentido más amplio. Se trata de las canciones populares que se cantaban en las bodas rústicas y dejan huellas en la tradición literaria.

Los epitalamios cortesanos en España

De acuerdo con Deveney (1978: 38-111), que analiza los poemas escritos para las bodas reales y aristocráticas, España no carece de cantos de bodas, pero no todos muestran los *topoi* del género que hemos visto. No será muy atrevido suponer que en la literatura española el primer poema que muestra la conciencia de la fórmula del género es la *Égloga II*, 1401-1418 (h. 1535) de Garcilaso (2007: 210-211), donde el pastor Nemoroso canta la historia de la casa de Alba y, contando la vida de don Fernando, describe su boda con doña María. Aunque en sentido riguroso no es un epitalamio, ya que no se trata de un canto recitado en la ceremonia, en este fragmento se observan tópicos que pertenecen al género: la presencia de Himeneo (vv. 1401-1402), el coro de las doncellas (vv. 1403-1404), la bella novia en el tálamo (vv. 1405-1414) y el deseo del novio y su cumplimiento (vv. 1415-1418).

Hacia 1545, Sá de Miranda, amigo portugués de Garcilaso, escribió el *Epitalamio pastoral* en castellano, cuyo texto reproduce Ponce (2006: 339-355). En realidad, esta obra y la siguiente son distintas de otros poemas que veremos en esta secuencia, porque no tratan de una boda concreta, sino de una literaria, por lo cual parece forzoso llamarlas *cortesanías*. Las sitúo aquí por el tono elevado que viene de la tradición del género. En este poema de Sá, dos pastores, uno enfermo por el amor no correspondido y otro que le da consejos, discuten sobre el bien y el mal de amor y se encuentran con los coros de aldeanos que caminan hacia la boda (vv. 516-595). Uno de los coros está formado por doncellas que se lamentan del casamiento y la libertad perdida; otro, por zagales que contraargumentan arguyendo que el matrimonio es motivo de alegría: así, por ejemplo, el parto supone una fatiga para ellas, mientras que la fecundidad es digna de alabanza para ellos. Es probable que nos encontremos ante una imitación del poema 62 de Catulo, además de los fragmentos de los líricos griegos. El motivo que cierra el poema también repite un secuencia del poeta romano, ya que el coro de los zagales afirma que las lágrimas de las muchachas son falsas y ellas también están ansiosas de casarse: «Estas lo que más desean niegan. / Los sus esposos no les creáis tal, / no os engañen fingidos sus enojos, / no las lágrimas falsas de sus ojos» (vv. 590-593)²⁷.

²⁷ En el poema 62, vv. 36-37, de Catulo (2006: 328) se lee: *at lubet innuptis ficto te carpere questu. / quid tum, si carpunt, tacita quem mente requirunt?* («Con falsas quejas pueden maldecirte las vírgenes. / ¿Qué más da, si maldicen al que en secreto anhelan?»), aunque no

En el final del cuarto libro de *Diana enamorada* (1564), de Gaspar Gil Polo, hallamos un fragmento titulado «versos francesas», con siete estrofas de nueve versos cada una, que canta Arsileo para celebrar el casamiento de su amigo Syreno, y donde se invita a las ninfas a que canten y toquen instrumentos (1988: 206-208). El fragmento, que se abre con la escena amena del prado, alaba el matrimonio como antídoto contra un amor infeliz: «Y pues por nueva vía / con firme casamiento, / de un desamor muy crudo se saca un gran contento». En la cuarta estancia, Arsileo desea la prosperidad futura sobre todo en ganados, y en la quinta una larga vida y muchos hijos. La sexta estrofa nos recuerda el «discurso del lecho nupcial», ya que aquí cantan «las aves amorosas» y aparece una larga serie de flores: «Los lirios y las rosas, jazmín y flor de Gnido, / la madre selva hermosa y el arrayán florido, / narciso y amaranto», aunque no se trata del tálamo, sino del campo donde cantan las aves. En la séptima estrofa, el deseo de felicidad para los novios concluye la tonada. En este fragmento se observan varios *topoi* del género de epitalamio aunque no sin modificaciones.

Probablemente en el año siguiente, 1565, Francisco de Aldana compuso «Algunas octavas a la pastoral hechas recitar en unos desposorios de un hermano suyo» (1985: 209-218). Se trata de un canto cómico y familiar, pronunciado por el poeta disfrazado de pastor bobo. Contiene algunos motivos del género (los futuros hijos en vv. 41-44, la riqueza en vv. 189-192 y la hermosura de la novia en vv. 201-208), aunque me parece que el énfasis nace del discurso teatral y jocoso.

Más tarde hallamos la «Canción al duque de Pastrana sobre su casamiento» escrita en 1584 por Juan Rufo (2006: 281-287). Nos encontramos ante una canción real (once estrofas de catorce versos cada una, con ocho versos de *commiato*), como los epitalamios italianos, fiel a la regla del género. El poeta empieza la obra llamando al «honesto Amor» (v. 4), no a «un dios ciego» (v. 9), y afirma que es una inclinación natural el deseo de amor mutuo: «que si nos obligó naturaleza / a desear querer y ser queridos» (vv. 24-25). Se observa aquí la influencia de la idea neoplatónica del amor como vínculo de todo universo, expresada por Marsilio Ficino (1989) o León Hebreo (1996)²⁸. La cuarta estrofa está dedicada a las virtudes del

está colocado en el final de la obra. Para la evolución del tema de la lamentación de las doncellas y los ejemplos en los poemas latinos en el XV, cfr. Serrano Cueto (2003).

²⁸ No es imposible que el traductor de Hebreo, el Inca Garcilaso, entonces residente en Montilla, coincidiera con Juan Rufo en algún salón cordobés, y hablaran de la obra antes de su

duque y la quinta cuenta la belleza de la novia, doña Ana de Portugal y Borja. En la siguiente secuencia aparece de nuevo el motivo de linaje y luego el del descendiente. En la octava estrofa el poeta llama a las Gracias, las ninfas del bosque y las Musas para que asistan en las bodas. La novena estrofa se predice la felicidad al nuevo matrimonio refiriéndose a la buena composición de los planetas, según la astrología o «la ciencia judiciaria» (v. 119). El feliz equilibrio de los dos linajes es el tema de la siguiente estrofa y en la undécima el poeta desea al matrimonio larga vida y gloria. Esta obra es una curiosa muestra de la epistemología de la época en el marco del epitalamio cortesano.

Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro, de Andrés Rey de Artieda, contiene tres epitalamios: «Al casamiento del excelentísimo señor duque de Alburquerque», «Epitalamio cuando se juraron los ilustrísimos marqués de Labaña [sic], y doña María de la Cueva» y «Al casamiento del ilustrísimo marqués de Cuéllar» (1605: 6v-9r, 9v-24r y 24v-29v). En realidad, en estos poemas apenas hallamos los

publicación en 1590. De cualquier modo, como los *Diálogos* gozaron de gran fama, no es extraño que Rufo los conociera en su estancia en Italia. La distinción de dos Venus (una celeste o intelectual y otra vulgar o corporal), que se halla en el *Banquete* de Platón, fue heredada por los neoplatónicos (Ficino 1989: 38-40). Hebreo, siguiendo la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, indica tres tipos de cosas amadas: «útiles, deleitables y honestas; las cuales se han diversamente en el amor y en el deseo» (1996: 36). Y dice que el amor matrimonial contiene las tres: «Júntase también con el amor matrimonial el útil con lo deleitable y el honesto, porque de continuo reciben los casados utilidad el uno del otro, lo cual es gran causa de que se siga y conserve el amor entre ellos. Así que, siendo el amor matrimonial deleitable, se continúa por la compañía que tiene con el honesto y con útil y con ambos a dos juntamente» (1996: 53). Rufo emplea la misma terminología para alabar a la novia: «Mas, en tu prenda digna, / con proporción süave, / mezcló lo dulce y grave, / lo deleitoso y útil con lo honesto» (vv. 62-65). Sobre el amor mutuo, Ficino dice: «En el amor recíproco hay una sola muerte y dos resurrecciones. Pues quien ama muere en sí una vez, cuando se abandona. Pero al instante revive en el amado, cuando el amado lo acoge con ardiente pensamiento. Y también revive cuando se reconoce por fin en el amado, y no duda ya de que es amado. ¡Oh, feliz muerte a la que siguen dos vidas! ¡Oh, admirable intercambio, en el que cada uno se confía al otro, tiene al otro y no deja de tenerse a sí mismo!» (1989: 43). También es típicamente neoplatónica la idea de la omnipresencia del amor en el universo (véase el tercer discurso de *De amore*), que Hebreo amplifica en su segundo diálogo («Trata de la comunidad del amor»).

topoi mencionados. El primero se escribió para las bodas de Beltrán de la Cueva y Castilla, duque de Alburquerque, y su segunda esposa, Ana Fernández de Córdoba de Cardona y de Aragón. Después de la primera octava, en que las ninfas y los sátiros bailan y cantan en la ribera del Ebro, nueve octavas de un total de quince están dedicadas al linaje real de la novia. Sólo la 14ª trata de su belleza, comparándola con mujeres mitológicas, mientras que la última estrofa cuenta la llegada del duque. El segundo epitalamio, en honor de Pedro de Zúñiga Avellaneda, marqués de La Bañeza, y de María de la Cueva, hija del mencionado duque de Alburquerque, empieza por la reunión de los dioses romanos en el palacio de Venus, quien les pide que concierten el casamiento exponiendo la belleza de doña María, el amor del marqués hacia ella y el linaje de los dos. Después de una discusión, Venus, con apoyo de Júpiter, convence a los dioses y nos hallamos en la ribera del Ebro: «En la apacible ribera / do con halago y requiebro, / el Fauno a la Ninfa espera / y sale a las tardes Ebro / llegada la Primavera» (1605: 19v). A la alabanza de los novios sigue la descripción de los asistentes: los dioses que los bendicen, las ninfas, los sátiros y los nobles. El tercer poema, dedicado al marqués de Cuéllar (el mismo duque de Alburquerque) es un curioso discurso en que el poeta aclara la importancia del matrimonio, citando las figuras mitológicas, históricas y bíblicas. Es difícil decir que estos tres poemas siguen el modelo del género que hemos visto, porque entre sus *topoi* no se contienen los no laudatorios, que, a mi parecer, marcan la diferencia entre un poema cortesano y un epitalamio con intención de seguir la fórmula.

En 1608, Lupercio Leonardo de Argensola compuso el «Epitalamio a doña María Clemente y Enríquez, que casó con don Juan de Villalpando...» (1972: 163-168). En esta pequeña obra, los novios se disfrazan de pastor y ninfa seguidora de Diana que antes desdeñaba el amor y ahora está enamorada. Las palabras dirigidas a la ninfa ocupan casi todo poema: el poeta le aconseja que deje de huir y obedezca al amor, que dar vida (tener un hijo) es mayor victoria que quitar vida (cazar fieras): «Hermosa dabas muerte, / hermosa das ya vida: / ¿cuál es, bella Amarilis, mayor gloria?» (vv. 10-12). Al final, el poeta alienta al novio a tomar las manos de la ninfa, que ya está ablandada. Podemos observar aquí una hermosa combinación de dos tópicos: uno del epitalamio, la exhortación a los novios; otro del pastoril, la ninfa cazadora fugitiva y el pastor enamorado.

Además de dos sonetos —«Al casamiento del duque de Saboya y doña Catalina de Austria, infanta de España», de 1585, y «Al casamiento de Filipo tercero y

Margarita de Austria nuestra señora», de 1599 (Lope de Vega 2003: II, 130-131)—, tampoco perdió la ocasión Lope de escribir epitalamios cortesianos: «Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigna ciudad de Valencia», en ocasión de los matrimonios que en 1599 contrajeron Felipe III con Margarita de Austria, y la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto (Lope de Vega 2003: IV, 337-339); y «En las bodas de don Fernando Jacinto de Toledo, duque de Huéscar, y doña Antonia Enríquez, marquesa de Villanueva», poema de 1612 (Lope de Vega 1965: 435-437). En el «Romance», el poeta va nombrando a los nobles («galanes labradores» [v. 31]) que asisten a las bodas bajo nombres pastoriles, e inserta cuatro cantos de estilo popular. El segundo poema, dedicado al primogénito del duque de Alba, no contiene muchos *topoi* del epitalamio: además de los del linaje y la belleza de la novia, en el corto canto de las ninfas (vv. 43-50) figura el deseo de que los novios tengan muchos hijos. La escena está situada en la orilla del Tormes en primavera y el carácter pastoril irrumpe con más claridad cuando el poeta, refiriéndose a la *Égloga II* de Garcilaso, pide a las «náyades puras, / que estáis tejiendo en Tormes las historias» (vv. 55-56), que canten también al novio, que se llama Fernando, igual que el duque eternizado en la obra garcilasiana. Por último, en el auto intercalado en *El peregrino en su patria* con el título de *Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, que los protagonistas de la novela vieron en Valencia como una de las representaciones que celebraban las mencionadas bodas reales, aparecen muchas referencias a éstas (1973: 193-234). Además, en el final del libro IV de la misma novela, la «Glosa a los casamientos de nuestros felicísimos reyes» (1973: 420-421) alaba la belleza de la nueva reina a través del juego de palabras sobre *perla-margarita*.

A través de las citadas obras podemos concluir lo siguiente:

1. No todos los lugares comunes del género se utilizan con la misma frecuencia, e incluso hay *topoi* totalmente ausentes en algunos textos. Es natural, debido a su carácter laudatorio, la alta frecuencia de los motivos del linaje, las virtudes del novio y la belleza de la novia. También la referencia a la futura descendencia aparece en no pocas ocasiones. Al contrario, la presencia de Himeneo se sustituye por la de Amor u otras deidades, ya que sólo en la *Égloga II* de Garcilaso y el «Epitalamio» de Argensola figura el dios del casamiento, y en ambos casos no es objeto de la llamada, como ocurre en los poemas clásicos y en el «Epitalamio» de la primera *Soledad*. La ausencia más importante será la del «discurso del lecho nupcial», a pesar del peso en los tratados retóricos y los epitalamios latinos e

italianos. Aparte del chiste verde que en ambiente familiar incorporan los versos 195-196 («¿Cómo andan los abrazos y besucos; / son menester dos huevos de cabritos?») de las octavas de Aldana (1985: 185), que, obviamente, no siguen el modelo, sino tenemos que buscar la alusión sexual en la canción «¿Qué de indiviosos montes levantados» (Góngora 2000: nº 119) o en el *Polifemo*, las obras analizadas por Ponce (2006 y 2010a).

2. Todas las obras citadas tiene alguna relación con el género pastoril, salvo la «Canción al duque de Pastrana», de Juan Rufo, y «Al casamiento del ilustrísimo marqués de Cuéllar», de Rey de Artieda. La estrecha relación entre dos géneros, que empieza con el *Idilio XVIII* de Teócrito, ya indicada por Ponce (2010a: 121-132), es bien clara en la literatura española a través del uso del campo pastoril como escena de la poesía de circunstancias²⁹. Por un lado, tenemos los fragmentos cantados por los personajes (ninfas, aldeanos o pastores): el de la *Égloga II* de Garcilaso, el canto coral en el *Epitalamio pastoril* de Sá de Miranda y los poemas intercalados en *Diana enamorada* y *El peregrino en su patria*. Por otro, hay poemas cuya escena está situada en el campo pastoril, donde salen los cortesanos disfrazados de pastores: dos poemas de Rey de Artieda, el «Epitalamio» de Argensola y dos obras de Lope. Además, podemos añadir los cantos intercalados de las novelas pastoriles, en que los personajes no dejan de ser cortesanos disfrazados. Así que podemos contar sólo un epitalamio cantado por aldeanos (el canto coral de Sá), que sigue el modelo de Catulo, una obra que el modelo de Escalígero no cubre.

Los cantos populares en las obras teatrales

En las obras analizadas, con excepción del «Romance a las venturosas bodas» de Lope, los poetas no muestra ninguna intención de reflejar costumbres populares o reales, ni tan siquiera como ornamentos rústicos. Sebastián de Covarrubias (1611: 798) atestigua la existencia de la costumbre de cantar en bodas:

Epithalamio. El cantar o himno que se decía en las bodas en honor de los novios; que hoy día se usa en las aldeas de Castilla la Vieja, donde yo he oído muchos que los

²⁹ Para la relación de la égloga y poesía de circunstancias, cfr. Osuna (2002). La literatura neolatina tiene no pocos casos de epitalamios en ámbito pastoril (Grant 1965: 294-305).

cantan los mozos y las doncellas y las casadas, cuando les van a ofrecer o dar la redoma. Entre otros hay uno cuyo tema es:

*Que si linda era la madrina,
por mi fe, que la novia es linda.*

La imitación literaria de estos cantos se halla en el teatro, cuando los personajes se casan o asisten a bodas. Salomon (1985: 584-595) indica unas diez obras de Lope, además de otras posteriores a la fecha de composición de las *Soledades*: *El verdadero amante* (h. 1596), *Belardo el furioso* (1586-1595), *La infanta desesperada* (1588-1595), *El molino* (1585-1595), *San Isidro labrador de Madrid* (1598-1608), *El tirano castigado* (1599-1603), *La discordia en los casados* (1611), *Con su pan se lo coma* (1612-1615), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1605-1612) y *Fuenteovejuna* (1611-1618). Según Salomon, esta tendencia a imitar los cantos populares empieza en *San Isidro labrador de Madrid* (h. 1598), gran parte de cuyo primer acto está dedicado a la boda del santo, y en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (entre 1612-1614) Lope muestra el primor de elaborar la métrica y la estructura típicas del canto tradicional.

Salomon afirma que la mayoría de las canciones nupciales de Lope se basa en los cantos recogidos de la realidad, que no tienen mucho que ver con el epitalamio cortesano que hemos estudiado. Hay, a mi parecer, dos excepciones en que se hallan los *topoi* del género: la primera, en *El verdadero amante*, una obra teatral pastoril escrita antes de que Lope empezara a recoger los cantos populares. En el arranque del primer acto, el sacerdote de Juno, viendo la presencia de la diosa en la boda, le pide la bendición y protección para los novios (1993: 89-90). La segunda excepción es un canto nupcial de tono popular cantado en el segundo acto de *El tirano castigado*, donde observamos los motivos de la belleza de los novios, la prosperidad y los futuros hijos:

el cielo los guarde
y les dé y ofrezca
buen vino en las viñas,
buen trigo en las eras,
buen aceite en casa,
buen puerco y manteca,
buen hijo arzobispo,

si sigue la Iglesia,
maestre de campo
si fuere a la guerra,
(Lope de Vega 1995: 861).

Podemos decir que se trata de una mezcla de los motivos clásicos y el canto popular. Ahora entendemos mejor el «Romance a las venturosas bodas», que es también una combinación del epitalamio cortesano y del canto popular, pero esta vez Lope formó el marco cortesano e insertó cantos populares, reservando su tono rústico, como había hecho en las obras teatrales.

La innovación del «Epitalamio» gongorino

Tras el anterior rápido panorama de los cantos nupciales en lengua española, podemos evaluar la novedad del «Epitalamio» gongorino:

1. Se trata del primer epitalamio español con casi todos los tópicos del género (excepto el del linaje) que habían fijado los poetas latinos e italianos, además de los maestros de la retórica. Sobre todo es significativa la presencia del «discurso del lecho nupcial», ya que hasta entonces estaba ausente en la literatura española.

2. Es un epitalamio cantado por los aldeanos en tono elevado. Aunque a primera vista esto puede parecer insignificante, pues casi ningún epitalamio cortesano carece de elementos pastoriles, ahora sabemos que no se había escrito ninguna obra similar. La mayoría de los epitalamios no está cantada por los aldeanos ni para los aldeanos, sino por cortesanos disfrazados o por el poeta en estilo directo. La única excepción es el canto coral de Sá de Miranda, pero por el hecho de que imitó a Catulo, así que su contenido pertenece a otra tradición. Por otra parte, los cantos en las bodas de Lope son entonados por los aldeanos para los aldeanos, pero reservan su tono rústico y contienen pocos *topoi* establecidos. Así que podemos decir que el «Epitalamio» de la primera *Soledad* cubre este vacío. Para conseguirlo, Góngora acudió a los *topoi* del epitalamio mezclados con los de otros géneros que destacaran el carácter aldeano de los novios: 1) la expresión «villana Psiques, Ninfa labradora / de la tostada Ceres...» (vv. 774-775); 2) la presencia de los Cupiditos, hijos de ninfas, que enamoran a los plebeyos (3ª estrofa); 3) la ostentación de la riqueza agrícola, uno de los tópicos de la égloga (5ª y 6ª estrofas); 4) el paralelismo

entre los novios y el olmo y la vid, que aparecen como árboles en la huerta (vv. 828-830); y 5) el «desdén villano» de las doncellas del segundo coro, en relación con los amores de Júpiter (6ª estrofa).

Si la innovación del fragmento se sustentara en el primer punto solamente, no sería poca su contribución a la tradición literaria. Sin embargo, en el segundo, Góngora —manejando su arte de manejar los tópicos establecidos para varios géneros— abre un nuevo campo, donde los aldeanos cantan en tono elevado sin dejar de ser aldeanos.

RECAPITULACIÓN

El «Epitalamio» de la *Soledad I* es el primer canto nupcial español en que se emplean casi todos los *topoi* del epitalamio, un género que se había desarrollado desde la Grecia antigua hasta la Italia del siglo XVI. Además, su fórmula del canto en tono elevado cantado por los villanos es novedosa, porque cubre el vacío que existe entre dos grupos del canto para las bodas: el cortesano, que sigue el modelo del género y tiene una fuerte relación con el pastoril, pero sus personajes no dejan de ser cortesanos disfrazados; el popular, recogido del mundo real, que reserva su tono rústico. Góngora emplea los motivos literarios que acentúan el carácter villano de los novios para que el «Epitalamio» consiga la unidad como un canto aldeano. Paradójicamente, se puede decir que la escasez de análisis de este fragmento certifica su éxito, porque la combinación del epitalamio y la aldea parece tan natural que hace pensar que no requiere estudio (por supuesto, una de las causas será la claridad del tema y de las fuentes). Sin embargo, como hemos visto, se trata de una combinación poco habitual que se lleva a cabo gracias al ingenio de Góngora.

Recordemos aquí la defensa de la oscuridad efectuada por Francisco Fernández de Córdoba (1925: 424-429): la grandeza en el poema nace de las figuras cuando se trata de un poema lírico, donde aparecen variados personajes³⁰. Podríamos decir que el «Epitalamio», en que los novios aldeanos se lucen con un esplendor verbal, es uno de los mejores ejemplos.

³⁰ Para la polémica sobre la falta de concordancia entre el objeto y el estilo en la silva, cfr. Roses Lozano (1994: 122-135). Roses Lozano (1998), además, estudia la teoría poética del Abad de Rute.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- F. de ALDANA (1985), *Poesías castellanas completas*, ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra.
- D. ALONSO (1994), *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos.
- L. LEONARDO DE ARGENSOLA (1972), *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe.
- F. ARNALDI, ed. (1964), *Poeti latini del quattrocento*, Milano, Riccardo Ricciardi.
- M. BLANCO (2009), «El toro nupcial de la *Soledad* primera. Idiolecto y agudeza en la poética barroca de las *Soledades*», en *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta*, ed. M. J. Morales Martínez, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 41-52.
- R. BONILLA (2007), «*Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora*», en *Góngora Hoy IX. «Ángel fieramente humano»*, *Góngora y la mujer*, ed. J. Roses Lozano, Córdoba, Diputación, pp. 157-263.
- R. BONILLA (2008), *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la «Fábula de Polifemo» de Alonso de Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación.
- R. CACHO CASAL (2007), «Los consejos de doña Alba: registros paródicos de un romance gongorino», en *Góngora Hoy IX. «Ángel fieramente humano»*, *Góngora y la mujer*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación, pp. 117-156.
- CATULO (2006), *Poesías*, ed. bilingüe J. C. Fernández Corte y J. A. González Iglesias, Madrid, Cátedra.
- CLAUDIANO (1922), *Claudian*, Cambridge (Mass.), Harvard University, 2 vols.
- CLAUDIANO (1993a), «Epitalamio en honor de Honorio y María» y «Versos fesceninos en honor de Honorio y María», *Poemas*, trad. M. Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, I, pp. 237-263.
- CLAUDIANO (1993b), «Epitalamio», *Poemas*, trad. M. Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, I, pp. 268-273.
- S. de COVARRUBIAS (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- A. F. D'ELIA (2002), «Marriage, Sexual Pleasure, and Learned Brides in the Wedding Orations of Fifteenth Century Italy», *Renaissance Quarterly*, 55, pp. 379-433.

- T. G. DEVENEY (1978), *The Epithalamium in the Spanish Renaissance*, tesis doctoral inédita, pp. 151-157.
- A. EGIDO (1982), «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*», en *Actas en la II Academia Literatura Renacentista. Homenaje a Quevedo*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, pp. 213-232.
- ESCALÍGERO (1561) = SCALIGER.
- ESTACIO (1990), *P. Papini Statii Silvae*, Oxford, University.
- ESTACIO (1995), *Silvas*, trad. F. Torrent Rodríguez, Madrid, Gredos.
- F. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA (1925), *Examen del antídoto*, en M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Bibliografía y estudio crítico*, Madrid, RAE, pp. 400-467.
- M. FICINO (1989), *De amore: comentario a «El banquete» de Platón*, trad. R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos.
- F. de FIGUEROA (1989), *Poesía*, ed. M. López Suárez, Madrid, Cátedra.
- GARCILASO DE LA VEGA (2007), *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica.
- G. GIL POLO (1988), *Diana enamorada*, ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia.
- L. de GÓNGORA (1990), *Canciones y otros poemas de arte mayor*, ed. J. M. Micó, Madrid, Espasa-Calpe.
- L. de GÓNGORA (1994), *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia.
- L. de GÓNGORA (1999), *Kodoku*, trad. S. Yoshida, Tokio, Chikuma Shobo.
- L. de GÓNGORA (2000), *Obras completas I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- W. L. GRANT (1965), *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- GREEK LYRIC (1982) = *Greek Lyric I, Sappho and Alcaeus*, Cambridge (Mass.), Harvard University.
- H. HATZFELD (1953), «The Baroque of Cervantes and the Baroque of Góngora. Exemplified by the Motiv "las bodas"», *Anales Cervantinos*, 3, pp. 87-119.
- L. HEBREO (1996), *Los diálogos de amor*, tr. Garcilaso Inca de la Vega, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- R. JAMMES (1983), «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro*, 2, pp. 99-117.

- R. JAMMES (1987), *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia.
- J. de JÁUREGUI (2002), *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, Sevilla, Universidad.
- M. E. LEHRE (1989), *Classical Myth and the «Polifemo» of Góngora*, Potomac, Scripta Humanista.
- M. R. LIDA DE MALKIEL (1963), «La abeja: historia de un motivo poético», *Romance Philology*, 62, pp. 75-86.
- LOPE DE VEGA (1965), *Obras Completas de [...] Tomo I. Obras no dramáticas I*, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC.
- LOPE DE VEGA (1973), *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia.
- LOPE DE VEGA (1993), *El verdadero amante*, en *Obras completas. Comedias II*, Madrid, Turner, pp. 83-173.
- LOPE DE VEGA (1995), *El tirano castigado*, en *Obras completas. Comedias XI*, Madrid, Turner, pp. 807-903.
- LOPE DE VEGA (2003), *Obras completas. Poesía*, Madrid, Turner, vols. II y IV.
- MENANDRO EL RÉTOR (1996), *Dos tratados de retórica epidíctica*, trad. M. García García y J. Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos.
- S. G. MORLEY y G. BREURTON (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- I. OSUNA (2002), «La égloga como género de circunstancias», en *La égloga*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad, pp. 357-365.
- R. OSUNA (1968), «Bodegonos literarios en el barroco español», *Thesaurus*, 23, pp. 206-127.
- R. OSUNA (1996), *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel, Reichenberger.
- Z. PAVLOVSKIS (1965), «Stattus and Late Latin Epithalamia», *Classical Philology*, 60, pp. 164-177.
- J. PELLICER Y OSSAU Y TOVAR (1630), *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino.
- G. POGGI (1989), «“Negras violas, blancos alhelíes...” (Polifemo, XLII, 6)», *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 117-126.
- J. PONCE CÁRDENAS (2002), «El epitalamio barroco: algunas notas sobre la *narratio* mítica», en *Estudios sobre tradición clásica y mitología*, ed. I. Colón Calderón y J. Ponce Cárdenas, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 83-94.

- J. PONCE CÁRDENAS (2006), *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad.
- J. PONCE CÁRDENAS (2010a), *El tapiz narrativo del «Polifemo». Eros y elipsis*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.
- J. PONCE CÁRDENAS (2010b), «*Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*», *eHumanista*, 15, pp. 176-208.
- A. REY DE ARTIEDA (1605), *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Zaragoza, Antonio Tauanno.
- J. ROSES LOZANO (1994), *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid-Londres, Tamesis.
- J. ROSES LOZANO (1998), «Francisco Fernández de Córdoba y su contribución al debate sobre el poema lírico moderno», *Góngora: «Soledades» habitadas*, Málaga, Universidad, 2007, pp. 145-155.
- J. RUFO (2006), *Apotegmas*, ed. A. Blecua, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- P. RUIZ PÉREZ (2008), «*Et in Arcadia nuptiae*», bodas en la "Soledad primera" (con las de Camacho al fondo)», en *Homenaje a Francis Cerdan*, ed. F. Cazal, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 655-667.
- M. RUBIO ÁRQUEZ (2006), «Para la interpretación de "Al tronco Filis de un laurel sagrado", soneto de Luis de Góngora», en *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, ed. J. Roses Lozano, Córdoba, Diputación, pp. 85-104.
- D. A. RUSSELL (1979), «Rhetors at the Wedding», *Proceedings of Cambridge Philological Society*, 25, pp. 104-117.
- N. SALOMON (1985), *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. B. Chenot, Madrid, Castalia.
- J. C. SCALIGER (1561), *Poetices libri septem*, Lyon, A. Vincentius.
- E. SEGURA COVARSI (1949), *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC.
- A. SERRANO CUETO (2003), «La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio latino: una imagen que pervive en el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23, pp. 153-170.
- B. TASSO (2003), *Rime*, en [Biblioteca Italiana](#), Università degli Studi di Roma.
- T. TASSO (2003), *Rime*, en [Biblioteca Italiana](#), Università degli Studi di Roma.

- T. TASSO (2004), *Discorsi del poema eroico*, en [Biblioteca Italiana](#), Università degli Studi di Roma.
- V. TUFTE (1970), *The Poetry of Marriage. The Epithalamium in Europe and Its Development in England*, Los Angeles, Tinnon-Brown.
- VV. AA. (1986), *Bucólicos griegos*, trad. M. Brioso Sánchez, Madrid, Akal.
- A. L. WHEELER (1930), «Tradition in the Epithalamium», *The American Journal of Philology*, 51, pp. 205-223.
- E. F. WILSON (1948), «Pastoral and Epithalamium in Latin Literature», *Speculum*, 23, pp. 35-57.