

**DE NOMBRES Y DEIDADES:  
CLAVES PISCATORIAS EN LA *SOLEDAD SEGUNDA***

---

**Jesús Ponce Cárdenas**  
**Universidad Complutense de Madrid**

---

Para Tobia Toscano,  
docto conocedor de la lírica partenopea.

*I versi che l'Aura del mare mi andava alle volte dettando.*  
Giulio Cesare Capaccio

Uno de los rasgos de las *Soledades* más apreciados por la crítica radica en el hecho de que Góngora con esta obra enigmática peregrina “por los géneros y estilos conocidos a fin de plasmar uno nuevo que, por un lado, toma de los demás lo precedente y, por otro, los sortea para no caer de lleno en ninguno” (Carreira 225). Según avanza en la lectura, el conocedor de la tradición literaria percibe los ecos de la configuración epidíctica de la dedicatoria, la arrebatada atmósfera de la tempestad épica, el ambiente idealizado de la bucólica, el tono airado de los epodos contra las navegaciones, la sensualidad festiva del epitalamio, la tradición celebrativa y atlética del epinicio, la observación naturalista de la epopeya didáctica y, por supuesto, el mundo acuático de la poesía piscatoria. Pese a que algunos de esos modelos se ha analizado ya con algún detenimiento, aún es mucho el trabajo por hacer. De hecho, el ambiente evocado en la segunda parte de las inconclusas *Soledades* (vv. 1-700) está anclado en el orbe de las *poesías marinas* neolatinas e italianas, un universo lírico cuya exploración todavía puede arrojar luz sobre el origen del hermético poema.<sup>1</sup> En este artículo se examinarán varias claves nominales y figuras divinas del espacio haliéutico gestado por Góngora. El estudio se articulará en dos secciones: en la primera se analizarán los antropónimos de los personajes que pueblan el entorno marinerero; seguidamente se estudiarán tres presencias míticas relacionadas con el universo acuático (Aura, Eros y el innominado Sátiro de las aguas).

### Antroponimia y género: el palimpsesto nominal de la poesía piscatoria

Según la certera apreciación de Mercedes Blanco, los diez antropónimos que afloran en el pasaje piscatorio de la *Soledad segunda* resultan de alguna manera “inoperantes como factores de individuación” hasta el punto que podría sostenerse con algún fundamento que “los nombres que da Góngora a estas figuras parecen escogidos a propósito para que sepamos a quién está imitando en ese momento o a qué género pertenece esta parte de su narración” (Blanco, *Góngora heroico* 152 y 56). Siguiendo el hilo de esta brillante idea, a lo largo de los párrafos siguientes trataremos de aclarar el origen de varias parejas nominales engastadas en el panorama oceánico de los versos gongorinos: Lícidas y Micón, Éfire y Filódoces, Leucipe y Cloris, Licote y Nísida, Palemo y Tritón.<sup>2</sup>

Junto al “métrico llanto” entonado por el peregrino, desde el punto de vista de la enunciación lírica, la *Soledad segunda* se caracteriza por presentar el amoroso lamento alterno –al modo de un canto amebeo– de los pescadores Lícidas y Micón. Como ya han subrayado otros estudiosos, la elección nominal de Góngora revela su firme voluntad de vincular tales personajes al novedoso género inaugurado por Sannazaro, ya que la primera égloga piscatoria del maestro italiano se titula *Phyllis* y presenta a dos pescadores llamados –no en vano– Lycidas y Mycon (Callejo 104; Blanco, *Góngora heroico* 155).<sup>3</sup> Ahora bien, conviene tener en cuenta que desde la impresión de las *Piscatoriae sannazarianas* (1526), el modelo amoroso-funeral del primer poema de la colección fue imitado por otros ingenios. Cronológicamente habría que evocar el testimonio de una composición neolatina anónima titulada *Iolas*, que sigue de forma casi literal ese dechado para llorar el óbito de Pietro Bembo (1547), aunque varíe el nombre de los protagonistas recurriendo a *Mopsus* y *Dorylus* (Mustard establecía en 1914 un interesante catálogo de imitaciones en su introducción a *The Piscatory Eclogues*: 26-53). El nombre de Lícidas reviste una importancia capital en las Églogas piscatorias de Berardino Rota, ya que es la máscara nominal que oculta al propio escritor. La *Piscatoria* II de Rota se articula, además, como un canto amebeo tejido entre *Licida* y *Cromis*; de hecho el epígrafe del poema explicita: “Cromi pescatore si duole di Nerina, amata da lui, per averlo abbandonato; poi racconta la contesa avuta con Licida in cantar a gara le bellezze e le lodi delle loro amate. Sotto il nome di Licida,

così qui come in ogni altro luogo, s'intende la persona dell'Autore" (Rota, *Egloghe Pescatorie* 80). Años después, en ese mismo ámbito de la poesía vernácula, entre los homenajes más logrados a Sannazaro hay que destacar la tercera *Egloga Piscatoria* impresa en 1598 por Giulio Cesare Capaccio en el prosímetro de *La Mergellina*. El poema está protagonizado por *Licida* y *Micone* y al igual que el sentido planto neolatino en sus versos "si piange la morte di Filli" (Capaccio 74). En el mismo volumen, la *Piscatoria* V también se consagra a unas exequias y en ella hablan —entre otros personajes— *Licida* y *Palemo* (Capaccio 125-36). Posiblemente haya que conectar ese contexto funeral originario de la *Piscatoria* I de Sannazaro y de algunos de sus imitadores partenopeos (como Capaccio) al ámbito marino de una composición truncada de Góngora: la *Égloga piscatoria en la muerte del duque de Medina Sidonia*. Datada algo después del verano de 1615 (el óbito de aquel prócer andaluz tuvo lugar el 15 de julio de aquel año) el canto amebio se pone aquí en boca de Lícidas y Alcídón (Góngora, *Canciones* 214-20). El dato no deja de ser revelador, ya que buena parte de la redacción de la *Soledad Segunda* debió de tener lugar en 1614, lo que permite conectar —por rigurosa proximidad temporal— la elección de los mismos antropónimos en ambientes piscatorios afines por parte del vate cordobés.

Las hermanas Éfire y Filódoces, bellas protagonistas de las "náuticas venatorias maravillas" relatadas por su anciano padre, aparecen nombradas en un conocido pasaje: "Éfire luego, la que en el torcido / luciente nácar te sirvió no poca / risueña parte de la dulce fuente / (de Filódoces émula valiente / cuya asta breve desangró la foca), / el cabello en estambre azul cogido, / celoso alcaide de sus trenzas de oro, / en segundo bajel se engolfó sola" (vv. 445-452). Aclaran los comentarios de las *Lecciones Solemnes* que en la elección de un dechado prestigioso "imitó don Luis aun en el nombre de esta ninfa [*Ephire*] a Virgilio, que se acuerda de ella en el libro IV de las *Geórgicas*" y lo mismo afirma de su aguerrida hermana *Philodoces*, "imitado también de Virgilio, libro IV de las *Geórgicas*" (Pellicer 1630: col. 570). Ciertamente una escena acuática de la epopeya didascálica latina recoge los nombres de un conjunto de ninfas consagradas a labores textiles bajo las corrientes fluviales): "*At mater sonitum thalamo sub fluminis alti / sensit. Eam circum Milesia vellera Nymphae / carpebant, hyali saturo fucata colore, / Drymoque Xanthoque Ligeaque Phillodoceque, / caesariem effusae nitidam*

*per candida colla, / Nesae Spioque Thaliaque Cymodoceque, / Cydippe et flava Lycorias, altera virgo, / altera tum primos Lucinae experta labores, / Clioque et Beroe soror, Oceanitides ambae, ambae auro, pictis incinctae pellibus ambae, / atque Ephire atque Opis et Asia Deiopea / et tandem positis velox Arethusa sagittis*" (Mas desde el lecho del profundo río la madre escuchó el sonido. En torno a ella las ninfas hilaban los vellones milesios, teñidos cuidadosamente de un tono verde oscuro: Drimo y Janto y Ligea y Filódoce, con la radiante cabellera suelta sobre el albo cuello; Nesea y Espío y Talía y Cimódoce y Cidipe y la rubia Lícoris, la primera de éstas aún doncella, la otra apenas conocedora de los esfuerzos de Lucina, y Clío y su hermana Béroe, ambas Oceanídes, vestidas con oro, ceñidas ambas con pieles moteadas, y Éfire y Opis y la oriental Deiopea y la rápida Aretusa, que por un momento había puesto a un lado las saetas.) (Virgil, *Geórgicas* IV, 333-44; 242)<sup>4</sup>. Tanto por el directo conocimiento de la poesía del mantuano como por las imitaciones a las que había dado lugar en la lírica española del Renacimiento (en la tercera égloga de Garcilaso y en el *Leandro* de Boscán), Góngora debía de tener alguna familiaridad con el pasaje de la epopeya didáctica latina. También se ha apuntado en fechas recientes la posible mediación del catálogo de Nereidas más extenso entre los mitógrafos antiguos, ya que las *Fabulae* de Higino detallan nombres de ninfas como Éfire, Filódoces y Leucótoe, que acaso pueda reconocerse como una suerte de alomorfo de la Licote gongorina (Blanco, *Góngora heroico* 154).

Ahora bien creemos que todavía puede ahondarse algo más en el proceso poético que llevaría a estas ninfas desde la antigua gruta fluvial de Cirene, madre del afligido Aristeo, hasta el paisaje marino del Renacimiento. Para ello resulta necesario aducir aquí el testimonio de un texto neolatino y dos poemas vernáculos. En primer lugar, durante el Quattrocento, entre las elegías neolatinas que el mantuano Marcantonio Aldegati coleccionó en el volumen de su *Cynthia* (Bottari), uno de los poemas amorosos implora el auxilio de las ninfas, reescribiendo de manera bastante fiel el hipotexto virgiliano en apenas ocho dísticos.<sup>5</sup> Entrado ya el nuevo siglo, en la poesía vernácula italiana también habrían de emerger importantes huellas. A zaga del modelo geórgico, la ninfa Éfire aparece en un conocido elogio de la Noche de Bernardo Tasso (*Rime*, libro II, poema 90 "*Come potrò giamai, Notte, lodarti?*"). En esa extensa composición se describe un bello escenario marino iluminado por la luna y poblado por varias ninfas que danzan y entonan cantos.

Pace fra loro avean gli scogli e l' onde,  
 rendute pure e di color d' argento  
 dal raggio di Lucina ardente e chiaro.  
 E col solito lor vago ornamento,  
 su le minute arene de le sponde  
 danzava Dori, et Aretusa a paro.  
 E for del fondo amaro,  
 sovra i delfini di vermiglie rose  
 coronati, la vaga Panopea,  
 Efire, e Galatea,  
 spruzzando il salso umor, con amorose  
 voci rivolte al raggio d' oriente  
 cantando incominciar soavemente [...] (1: 205-06)

El contexto marino invocado en el fragmento del Tasso mayor, desde aquella originaria ubicación fluvial virgiliana, sería objeto posteriormente de una curiosa aportación de Luigi Tansillo. Entre las octavas de la *Clorida* un pasaje evoca un escenario marino igualmente nocturno en el que danzan las nereidas y otras deidades (estrofas 115-121). Tansillo describe sensualmente una “hilera de ninfas que por las ondas salta, / sueltos sobre los blancos cuellos los hermosos cabellos; / bien anudados con gemas que ellas mismas –acá y allá– / eligieron mientras nadaban en el gran mar de los Indos.” En el conjunto bellísimo que forman éstas aparecen nombradas Éfire y Filódoces:

Tra le ninfe che 'l mar sì lieto folce,  
 vien Clio, sotto 'l cui piè l'onda si gloria,  
 e Cidippe onorata e Ligia dolce;  
 e spesso insieme van Primo e Licoria.  
 Vien Climene, che a l'altre talor molce  
 gli orecchi e 'l cor con qualche vaga istoria;  
 Efire grande, e Panopea sì scaltra,  
 e Filodoce lieta sovra ogni altra.

El sensual *thiasos* marino articulado por Tansillo en dichas estancias continúa, además, mezclando la antigua tradición latina que se remonta hasta el modelo de las *Geórgicas* de Virgilio con la propia tradición de los *Nymphalia* napolitanos del Quinientos, ya que a partir del doble

dechado humanístico de Pontano y Sannazaro numerosos topónimos de la bahía de Nápoles fueron ‘divinizados’ poéticamente en forma de númenes, terrestres o acuáticos. Baste aducir como prueba las octavas 122-139 de la *Clorida*, donde concurren Megari, Echia, Antignana, Mergellina, Vesevo, Aretusa, Leucòpetra, Crate o Pausilipo.

Entre las seis hijas del pescador, junto a las dos beldades que se hacen a la mar como diosas temibles que cazan entre las ondas, también se recuperan otros dos nombres: Leucipe y Cloris.<sup>6</sup> Ambos antropónimos se insertan en el preámbulo del canto amebeo, justo cuando se disponen a entonarlo los dos candidatos a su mano (vv. 531-541): “Lícidas gloria, en tanto, / de la playa, Micón de sus arenas, / invidia de Sirenas, / convocación su canto / de músicos delfines, aunque mudos, / en números no rudos / el primero se queja / de la culta Leucipe, / décimo esplendor bello de Aganipe, / de Cloris el segundo, / escollo de cristal, meta del mundo” (Góngora, *Soledades* 495). En el poema neolatino *Alcon* de Castiglione aparece el nombre de la primera beldad, pero en forma masculina (vv. 87-89): “*Invideo, Leucippe, tibi; suprema dolenti / deficiens mandata bonus tibi praebuit Alcon; / spectavitque tuos morienti lumine vultus*” (Te envidio, Leucipo; en el dolor postrero el buen Alcon te confió sus últimos deseos y vio tu rostro con su última mirada.) (I. D. McFarlane 200). Con todo, la fortuna del antropónimo debe asociarse, probablemente, a su aparición en el “primo vero libro lirico in volgare a sfondo marino,” el conjunto de las catorce *Egloghe Pescatorie* (1560) del napolitano Bernardino Rota (Girardi 2009: 51). En la décima *piscatoria* –titulada *Timeta*– se desarrolla el amoroso canto amebeo de *Dami* y *Nigello*. El segundo pescador ama a una muchacha de ese nombre y la invoca hasta en seis ocasiones entre sus requiebros: “poiché Leucippe mia mel diede in segno / de la sua fé, del suo non finto ardore” (120); “Quando i begli occhi gira / al mar Leucippe mia, l’onda s’infiama / e ne gioisce innamorata intorno” (121); “Leucippe, d’ogni dolce a me più cara, / tu sei’l mio giorno, il mio sereno eterno” (122); “S’un dì Leucippe mia meco cantasse, / per gioia e per dolcezza io morirei” (123), “Quando Leucippe ode le pene mie, / con un sospir pietosa mi risponde” (124), “Spargi, Leucippe mia, di fiori un nembo, / poi gli raccogli e’l sen te n’orna e fregia” (125)... Evocando posiblemente el modelo partenopeo apuntado, la composición VII de las *Egloghe Miste* (1590) de Bernardino Baldi (titulada *Tibrina*) incorpora en el canto amoroso de *Alcone* una referencia a la bella *Leucippe*, que aparece en

los versos como una joven que le ha sido ofrecida en matrimonio: “Ben v’è chi di ricchezze assai m’avanza, / ned io ciò nego, ma non fu ricchezza / già mai cagion d’amore in donna onesta / e saggia, qual tu sei: bench’io non sono / sì mendico però, ch’a me bisogni / per sostentarmi andar servendo altrui, / e sempre intorno ai lidi adoprare gli ami. / E non è un anno ancor, come tu sai, / che gran ricchezze a me per dote offerse / Licon, figlio di Glauco, s’io volea / de la sorella sua marito farmi; / di Leucippe dich’io, ch’ancor non giunge / de l’età sua più verde al quinto lustro, / e bella è sì, che dimandata viene / al fratello ogni dì da mille amanti; / e pur la ricusai, né ciò m’incresce, / sol per servirti: e tu cotanto amore / premii con cotant’odio! Ah vedi, vedi / che l’ingiustizia tua, la mia ragione, / non t’armi incontro il giusto Amore e ‘l Cielo. / Svegliati: ama chi t’ama, et ama Alcone, / che sol vive in virtù de’ tuoi begli occhi, / né fuor degli occhi tuoi sa che sia vita” (Baldi 79). Para cerrar este pequeño recorrido en torno a la fortuna onomástica de *Leucippe* en ámbito italiano, puede evocarse asimismo un fragmento del *thiasos* marino descrito en el *Adone* (canto XVII, octava 113). Aquí Giovan Battista Marino remitirá la hermosa figura al conjunto sacro de las ninfas marinas: “Essaco Esperia va cercando a nuoto / per le pianure liquide e tranquille; / Aretusa ed Alfeo, Prinno e Licoto / spruzzan le nubi di lucenti stille; / Climene e Spio, Cimodoce con Proto, / Leucippe e Deiopea con altre mille / del gran rettor del mar compagne e serve / cantan gli amori lor, nude caterve” (*Adone* 1059). No conviene olvidar tampoco cómo por predios hispánicos, entre los poetas de la generación anterior a la de Góngora, el nombre de Leucipe ya había sido empleado en varias ocasiones. Así Herrera en su *Egloga* de 1578 refiere las cuitas de amor de Olimpio —que lamenta la ausencia de su amada Galatea— y de Tirsi —que llora el cruel olvido de Leucipe— (Herrera, *Poesía castellana* 314-24). En una tempestuosa ambientación marinera, el antropónimo aparece también en la estrofa inicial de un soneto de Francisco de la Torre: “Tirsis, la nave del cuitado Iolas / hecha tablas la vuelca mar furioso; / cuerpo muerto y espíritu penoso / le traen fiera Leucipe y fieras olas” (Torre 165).

En la *Piscatoria* III de Sannazaro hablan los pescadores Celadon, Mopsus, Chromis y Iolas. Tras un pequeño preámbulo, los dos últimos personajes citados entonan un canto amoroso alterno, en el que Cromis pondera la esquivanza y hermosura de su amada (Chloris) en tanto que Iolas canta las alabanzas de otra bella y cruel (Sirene). El nombre

*Chloris* aparece, pues, varias veces en ese contexto amatorio: “*Tu modo, si quid habes (et te quoque Chloridis ardor / excruciat) scopulo hoc mecum meditare vicissim*” (Y tú, si conoces un canto (pues también a ti te hace sufrir la pasión por Cloris), entónalo alternando conmigo sobre este escollo) (vv. 38-39); “*Nereides, pelagi sacrum genus, aut mihi vestris / munera ferte vadis, duram queis Chorida placem*” (Oh Nereidas, sacro linaje de la mar, traed sobre vuestras ondas regalos con los que pueda conquistar a la dura Cloris) (vv. 46-47); “*Talis vita mihi, mea dum me Chloris amabat*” (Tal era mi vida cuando me amaba mi Cloris) (v. 57)... El antropónimo de este poema debió de resultar tan célebre que Piero Valeriano elogiaría al autor de *La Arcadia* y a sus versos marinos en los términos siguientes: “*Tu vero, nostri lux o clarissima saeculi [...], / dum rapidum mediis ignem expiscaris in undis, / sive tibi Chloris seu Galatea placet*” (Mas tú, oh clarísima luz de nuestro siglo [...] / en tanto en medio de las ondas indagás en el fuego, / ya sea Cloris de tu agrado, ya Galatea) (Sannazaro, *The Piscatory Eclogues* 17). Del modelo neolatino de Sannazaro, el antropónimo habría de pasar a la tradición vernácula. Así la IX *Egloga Pescatoria* de Bernardino Rota evoca a una divina beldad llamada Clori junto a varias de sus compañeras:

Nel di che Nice nacque, e larghi i fati  
ne fùr di tanto ben, dianzi sì scarsi,  
volando gian l’Aurette intorno i prati  
in compagnia di Clori e Pasitea;  
e Natura pareva  
dell’opra stessa sua meravigliarsi. (117-18)

También desde el entorno napolitano, un soneto de Ascanio Pignatelli identifica a la amada como Clori, con un bello epigrama sobre una prenda de amor (la corona floral):

“Queste, de l’ Alba parto, herbette e fiori,  
che de’ propri color leggiadra impresse,  
e di sue stelle inargentate, e spesse  
nutrendo sparse di celesti odori,”  
vezzosa disse la mia bella Clori,  
“sembrino a te le mie bellezze istesse,  
e di queste, corona Amor ti tessè,  
che più che lauro, o mirto, il crin t’ honori.”



Gustaile a pena, e di pensieri, e voglie  
 tosto cangiato, io caddi allor dolente  
 novello Glauco in ampio mar di doglie.  
 Ma fra quest' onda mia larga, e corrente,  
 forse ancor scarco di terrene spoglie  
 vedrammi eterno, lor mercé, la gente.

La décimotercera composición de las *Egloghe Miste* de Bernardino Baldi, titulada significativamente *I pesci*, también recoge el antropónimo:

[*Cibisto*] - L'acqua mi dà nel volto, e 'l terren molle  
 il corso mi ritarda: al fin pur siamo  
 in loco ove non piove. Il mio mantello  
 guadagnato ha nel peso, et è sì saldo  
 che può reggersi in piede. In fin che cessa  
 la pioggia, sarà ben che noi sediamo,  
 poi che 'l correr n'ha stanchi. Io miro quelle  
 note nel sasso incise, e riconosco  
 la leggiarezza in lor d'un nostro amante.  
 [*Alceo*] - Tu sai dunque chi scrisse? Io ti scongiuro,  
 se non bastano i preghi, a dirmi il nome  
 de l'amante che dici: il T Timeta  
 può dir, può dir Telone, e Tico, e Tirsi;  
 il C Corinna, e Clori: or di', chi scrisse? (142)

Sobre la piedra los amantes han dejado grabadas sus iniciales: *T* y *C*. Al contemplar tal escritura Alceo establece la posible identificación: la *T* podría corresponder al amante Timetas, o a Telón, o a Tico, o a Tirsi; la *C* es la inicial de la amada, ya sea ésta Clori o Corinna. El antropónimo sannazariano puede hallarse nuevamente en *La Mergellina*. Así en la *Piscatoria* IV de Capaccio el nombre de la amada del pescador Gripeo no es otro que Clori. La belleza de tal figura femenina aparece exaltada en algunos versos: “il volto / di Clori sol mirai, che –scoglio o pesce / o fera in terra o stelle in ciel mirando– / altro non vidi mai che'l suo bel viso [...] / Ch'è quel ch'io sento? / Che dolce mormorio? / Clori sento parlar, se' tu ben mio?” (Capaccio 106). Rebasada la centuria, en el segundo soneto de las *Rime marittime* (1602) de Giovan Battista Marino, Clori aparece asociada a la belleza del amanecer marino (*Describe un Aurora marittima, in tempo che vide la sua ninfa*):

Spuntava l'alba, e 'l rugiadoso crine  
 già la stella d'Amor sparso cogliea,  
 e già grembi di fior, nemi di brine  
 dal celeste balcon Clori scotea.  
 Le cerulee bellezze e mattutine  
 il mar dal ciel, il ciel dal mar predea:  
 e tranquillo e seren senza confine  
 un mar il ciel, un ciel il mar para.  
 Ridean vestiti di smeraldo i lidi,  
 di smeraldo gli scogli; era ogni speco  
 d'argento, di zaffir, di perle adorno:  
 quando mi volsi, e la mia Lilla io vidi,  
 e dissi: – “Or chi menar potea mai seco,  
 altri che 'l mio bel sol, sì lieto giorno?” (29)

La siguiente pareja nominal –formada por Licote y Nísida– no había despertado –ni en las ediciones antiguas, ni en las modernas– excesiva atención. El maestro Robert Jammes apuntaba cómo estos “nombres no figuran en los repertorios mitológicos: son ninfas ficticias, inventadas por Lícidas y Micón para dar celos a las hijas del pescador” (Góngora, *Soledades* 502). Por su parte, desde las páginas de la excelente nueva antología, Antonio Carreira asimismo remite a la citada nota del catedrático de Toulouse (Góngora, *Antología poética* 481). En verdad esa información podría completarse algo a la luz de los modelos, ya que en verdad Góngora parece estar reformulando en este pasaje una tradición muy arraigada en la lírica italiana meridional, tal como refleja además en varias circunstancias el género piscatorio. Bien supo reconocer dicha procedencia culta Marcella Trambaioli, quien identificó el matiz sannazariano del antropónimo: “me parece evidente que el nombre de Nísida es una especie de señal que revela el origen partenopeo de una de las innumerables fuentes, lecturas, textos de referencia que constituyen la base de las reminiscencias intertextuales que afloran en la compleja escritura gongorina de la madurez” (65). Más allá de la aparición ocasional del nombre de Nísida en *La Arcadia* (12, v. 94), a la luz de dicho apunte convendría examinar el origen marino y poético de la Nísida gongorina.<sup>7</sup> En el arranque de la *Piscatoria* I, desde el primer parlamento de Micón, se apunta el entorno geográfico (vv. 12-15): “*Scilicet id fuerat, tota quod nocte vaganti / huc illuc, dum Pausilypi latus*

*omne pererro / piscosamque lego celeri Nesida phaselo, / nescio quid queruli  
gemerent lacrimabile mergi*” (Era por ese motivo que mientras vagando de aquí allá durante la noche, mientras erraba por toda la costa de Posílipo y en rauda embarcación navegaba en torno a Nísida, abundante en peces, me parecía que los quejumbrosos ánades lloraban no sé qué lamentable caso). Como es sabido, perteneciente al archipiélago de las Flegreas, la isla de Nísida está situada junto a las riberas de Posílipo. No parece casual que la misma pareja de topónimos se repita en el contexto de la *Piscatoria* II (vv. 30-35): “*Ostrea Miseni pendentibus eruta saxis / mille tibi misi, totidem sub gurgite vasto / Pausilypus, totidem vitreis Euploea sub undis / servat adhuc; plures Nesis mihi servat echinos / quos nec vere novo foliis lentiscus amaris / inficit aut vacuae tenuant dispendia Lunae*” (Como obsequio te envié mil ostras de Miseno sin pegajosas piedrecillas; conserva otras tantas Posílipo en su ancha mar y aún más esconde Euplea en sus cristalinas ondas; Nísida me guarda muchos más erizos, que no dañan ni las amargas hojas del lentisco cuando inicia la primavera, ni siquiera la menguante luna logra vaciar). Ahora bien, el contexto geográfico llega de alguna manera a convertirse en un pequeño relato mítico de matriz etiológica en la *Piscatoria* IV (vv. 46-52), donde se exaltan los amores incumplidos de los dos enclaves mediterráneos: “*Te quoque formosae captum Nesidos amore, / Pausilype, irato compellat ab aequore questu. / Ah miser, ah male caute, tuae quid fata puellae / acceleras? Cupit in medio evadere fluctus / infelix, cupit insuetum finire dolorem. / At tibi nec curae est quod ea Neptunia monstra / circumstent, mare nec rapido quod sorbeat aestu*” (También a ti, Posílipo, preso de amor por la bella Nísida, desde la alta mar él te lanza reproches con desdén y tristeza. ¡Oh desdichado y poco cauto! ¿Por qué apresuras los hados de tu doncella? Ella, infeliz, anhela irse entre las olas, anhela poner fin a su inusitado mal, pero tú no te preocupas de que los monstruos de Neptuno la cñan en torno ni de que el mar la sorba con su raudo oleaje).

Jugando con esta clave lírica de la toponimia partenopea y su transposición mítica, uno de los escritores más apreciados por el racionero, Luigi Tansillo, hablaba ya de una ninfa llamada Nísida, requerida en amores por el gentil Posílipo (*Clorida*, estancia 136): “*Verran la figlie di Vesevo, carche / di bei rustichi don; verran contente / Aretusa e Leucòpetra, e ‘l buon Crate, / da cui sono elle sovra gli occhi amate. / E Pausilipo, ancor che d’andar nieghi / ove dalla sua Nisida si scoste, / non men che gli altri allor, mosso a’ miei prieghi, / avrà le voglie*

a venir qui disposte: / e forse fia, ch'all' amor suo si pieghi / la dura ninfa, e più ver lui s'accoste; / ch'esser non può, ch'ai rai d'un sì bel giorno / d'amor non arda ciò ch'è qui d'intorno." De nuevo en el contexto de las églogas marinas *in volgare* aparecerá aludida la metamorfosis de la ninfa Nísida en un islote del mismo nombre, como permite ver la *Pescatoria* VIII (*Tirsi*) de Berardino Rota. Dicho ingenio apuntaba en pocos versos un microrrelato etiológico, mientras celebra los lugares más amenos de la bahía: "Quindi Procida ancor, quindi il fumoso / solforeo colle, e'l sempre ameno e chiaro / Pausilipo si vede, e'l bel terreno / che la nobil Sirena orna et onora / col suo sepolcro e bagna il mio Sebeto. / Quindi Baia vedrai, quindi Miseno, / e Nisida, già ninfa un tempo et ora / novello scoglio" (*Egloghe Pescatorie* 112). En una suerte de *amplificatio*, el origen divino de estos dos parajes y la historia de amor truncado entre ellos aparece referida por boca de Tritón en la *Pescatoria* XI del propio Rota.<sup>8</sup> Como fiel continuador de las tradiciones piscatorias partenopeas, a zaga de las ficciones poéticas acuñadas por Tansillo y Rota, el espacio ameno y natural de este islote de Campania aparece en varias ocasiones entre los versos de la *Mergellina* de Giulio Cesare Capaccio. Por ejemplo, en la *Piscatoria* II se habla de su feraz fauna y los frutales que allí crecen: "Chi Nisida vedrà, cinta di aranci, / in grembo a Palla partorir conigli?" (Capaccio 52). Al modo de una *fictio personae*, concebida casi como una deidad alegórica, la bella Nísida se pinta en el pasaje con las sienes ceñidas de hojas de naranjo y flores de azahar, alumbrando animalillos mientras la asiste Minerva en dicho trabajo. El mismo nombre recurre en la *Piscatoria* III, protagonizada por *Licida* y *Micone*. En un pasaje del canto amebéo de este napolitano Micón se dice: "Et io che in questo seno, e'n queste rive / de la piscosa Nisida vagando / al mormorar de l'acque" (Capaccio 75). Más adelante lo podemos hallar de nuevo: "Se Megaria vicina e se la rupe / di Nisida, di Spondole e di Echini / ti sia sempre ferace, hor segui il pianto" (Capaccio 79).

Por otra parte, el antropónimo "*Licote*" remite a un tipo de tradición anticuaria algo distinta. Como bien se recordará, en el soneto 68 del libro segundo de las *Rime* articulaba Bernardo Tasso la vieja tradición del epigrama votivo, aludiendo a la historia amorosa de la bella Licote con Dafnis (I: 187).<sup>9</sup> Al igual que sucede con la otra ninfa ficticia, en la *Mergellina* de Capaccio podemos encontrar el origen del nombre de Licote (con un leve cambio en la terminación). En efecto, la *Piscatoria* III atesora asimismo un vocablo afín: "O dentro le splonche di Licota"

(Capaccio 76). Quizá podría considerarse aún otro posible alomorfo de este nombre, ya que con otro pequeño cambio en la terminación aparece en el décimo séptimo canto del *Adone*, en una ambientación también marinera (Licoto): “Aretusa ed Alfeo, Prinno e Licoto, / spruzzan le nubi di lucenti stille [...] / con altre mille / del gran rettor del mar compagne e serve” (1059).

La última pareja de nombres nos lleva ahora hasta los perfiles –algo más célebres– de Palemo y Tritón, ya que poéticamente suelen ir referidos tanto a númenes de las aguas como a modestos personajes del entorno piscatorio. Así en la décima *Egloga Pescatoria* de Bernardino Rota puede hallarse una referencias a las bodas de Nisa con Palemo:

[*Nigello*] –Far non potrai ch’io t’abbi a dar mai fede,  
 benché mel giuri: i’ so che Dafni tolse,  
 così l’altr’ier cantò soavemente,  
 a tutti gli altri il pregio, e tu vedesti  
 ne le nozze di Nisa e di Palemo  
 ch’ei sol n’ebbe il tridente e la ghirlanda. (119)

Además de entre las *rime marinaresche*, el nombre de Palemo suele aparecer en el entorno pastoral más clásico. Coronado de caléndulas acuáticas (la *calta* palustre) y de rosas purpúreas aparece en el soneto 127 del libro I de las *Rime* de Bernardo Tasso:

Pastor, poi s’ avvicina il chiaro raggio  
 del figliol di Latona, e già l’ Aurora  
 co’ bei crin d’ oro il Ciel pinga e colora,  
 surgete a salutare il novo maggio:  
 cantiam le lodi sue sotto quel faggio,  
 dov’ io vinsi a cantar Titiro ancora,  
 e tu di vaghi fior, Licida, onora  
 le corna a Pan, a cui promesso l’ aggio.  
 Ecco Palemo mio, la fronte adorno  
 di fresca calta e di vermiglie rose,  
 seco, Marato bel, seco cantiamo,  
 imitando gli augei che ‘n ogni ramo  
 col dolce suon de le note amorose  
 salutano il fiorito e lieto giorno. (1: 106)

El gran poeta bergamasco, afincado durante una parte esencial de su trayectoria lírica en la ciudad de Nápoles, emplea nuevamente el antropónimo en el libro II. Allí el soneto X recoge la estampa de la divina Cloride absorta por el melodioso cantar de Palemo:

Cloride bella a l' apparir del giorno,  
 intenta di Palemo al dolce canto,  
 fermò il suo passo con Favonio a canto,  
 ch' avea di vaghi fiori il lembo adorno.  
 Quello fra sassi assiso a piè d' un orno  
 diceva ad alta voce: - "O tu che 'l vanto  
 porti di leggiadria, per cui cotanto  
 piansi e cantai a questi monti intorno,  
 o più che 'l latte assai candida e pura,  
 o più dolce che 'l mele e più soave,  
 vezzosa pastorella, alma mia luce,  
 questo dì che l' Aurora or seco adduce  
 ti sia cortese sì che non ti aggrave  
 cosa al soggiorno suo noiosa o dura."

Del perfil lírico de Palemo hemos de pasar ahora a la estampa algo más retumbante de Tritón.<sup>10</sup> Como enamorado que trata de cortejar a Nísida en vano, regalándole corales, aparece en el segmento entonado por Micón, intentando así darle celos en sus requiebros a Cloris (vv. 591-597): "Las siempre desiguales / blancas primero ramas, después rojas, / de árbol que nadante ignoró hojas, / trompa Tritón del agua a la alta gruta / de Nísida tributa, / Ninfa por quien lucientes son corales / los rudos troncos hoy de mis umbrales" (Góngora, *Soledades* 503). La imagen del fiero Tritón aparece ligada al entorno épico, en una tradición fónico-estilística que se remonta, al menos, hasta Virgilio.<sup>11</sup> La *Piscatoria* V de Sannazaro pinta a la deidad marina como difusor de las nuevas en el ambiente marino (vv. 81-83): "*Ipse meas, Triton, Nereo deferre querelas, / ipse potes curva resonans super aequora concha / et scopulis narrare, et fluctivagis balaenis.*" (Tú mismo, Tritón, puedes llevar mis lamentos a Nereo; tú mismo —en tanto haces resonar los mares con tu curva caracola— puedes referirlos tanto a los escollos como a las ballenas que van errantes por las ondas) (Sannazaro, *Latin Poetry* 138) Esa misma estampa fue vertida por Tansillo en su segunda canción piscatoria (53-65): "Non pur ne' regni tuoi che l'onda cinge, /

ma in tutto il sen d'Europa, / terra non copre il ciel cosí selvaggia, / né scoglio cosí strano il capo spinge / sopra l'acque, né scopa / falda di mar cosí deserta piaggia, / che del mio amor non aggia / contezza, e l'avrà forse / divulgato Triton con la sua tromba / da la cuna del dí fin' a la tomba, / da l'Austro fin' a l'Orse: / e mille, d'altro che di rete esperti, / riverenza ti fan senza vederti" (349-50). De nuevo el continuo del virrey de Nápoles habría de asociar la figura del dios marino a un altísimo rendimiento funcional de la vibrante en la estancia 124 de la Clorida:

e verrà Triton che spesso col suon rauco  
cader fa l'onda, quando è più superba;  
e, sbandito ogni vento che 'l mar turba,  
si trarrà dietro al suon la vaga turba.

Una de las *piscatorias* de Bernardino Baldi (la tercera composición de sus *Egloghe miste*) incorpora ya el juego fónico-estilístico referido a la *tromba* de *Triton*. Dice así *Cromi* a su amigo *Licota*, prometiéndole un regalo maravilloso:

Oh mio destin crudele, è troppo il vero!  
Il veggio, te 'l confesso, è tuo l'onore;  
ma per l'amor che sempre ti portai,  
ti porto, e porterotti, o mio Licota,  
di grazia fa' che mai di questo fatto  
nulla da te risappia Galatea.  
Che se me 'l tien celato, io ti riserbo  
una gran conca a chiocciola ritorta,  
che, per quanto mi stimo, esser devea  
già tromba di Triton, marino araldo. (38-39)

Por otro lado, un pasaje de las *Rime marittime* de Giovan Battista Marino en el que se habla del divino Tritón recurre de manera semejante a una serie afín de vocablos, marcados por una sugestiva potencia fónica:

Triton, deh s'hai pietà de' miei tormenti,  
gonfia la tromba tua torta et adonca,  
e 'ndietro a suon di rauca voce e tronca  
richiama i bianchi e procellosi armenti. (Soneto 16)

Al igual que sucede en el arranque del soneto 16, la figura de Tritón –envuelta en la *asprezza* retumbante de voces de gran sonoridad (Triton, tormenti, tromba, torta, e'ndietro, rauca, tronca, richiama, procellosi, armenti)– aparece nuevamente en el idilio mitológico *Europa* de *La Sampogna*: “Udì Triton del trasformato amante / i buggiardi muggiti, e rimuggiando / dai cavi antri profondi, gli rispose / con la conca ritorta / il gran Nettuno istesso / spianando il varco al predator felice” (vv. 319-325; 266). Como es bien sabido, uno de los más aventajados seguidores de Góngora, el conde de Villamediana, vertería con pulcritud el epilio mariniano.<sup>12</sup>

Según acota un celeberrimo adagio latino, el nombre es revelador (*nomen est omen*), mas en el caso específico del entorno marino de la *Soledad segunda* podría sostenerse que la revelación nominal no se refiere al *ethos* individual de un personaje, sino a la *atmósfera* de un espacio concreto: la poesía piscatoria que cristalizó en el entorno napolitano. Tras examinar este conjunto de diez referentes onomásticos, hay que apuntar cómo al lado del cortejo de pescadores figura una serie de divinidades propias del entorno marino y piscatorio, desde el “Padre de las aguas, coronado / de blancas ovas y de espuma verde”<sup>13</sup> o “el Júpiter marino” (24-25, 360) al multiforme “Proteo” entre “globos de agua” (425-426), sin olvidar la melodía de las “Sirenas” (360, 533) o la radiante albura de ninfas acuáticas como “Espío” y “Nesea” (260). De hecho, las faenas pesqueras aparecen reguladas por la deidad lunar, Diana o Selene, tal como interpreta el anciano isleño, escrutador “de las inciertas formas de la Luna,” lo que le permite otorgar “a cada conjunción su pesquería / y a cada pesquería su instrumento” (408-410). De hecho, la belleza y majestad de las pescadoras permite a su padre asociarlas con la imagen mítica de dos divinidades: “cazar a Tetis veo / y pescar a Diana en dos barquillas” (419-420). En cierto sentido, la configuración del espacio marino bajo la forma anticuaria de un idilio mitológico podría ponerse en paralelo con las *piscationes* visuales que hemos estudiado en otro lugar (Ponce 2013). Ahora bien, podría hablarse asimismo de la irrupción de algunos númenes en la sutil trama descriptiva, al modo de las ‘fantasías’ que pueblan los paisajes acuáticos de Filóstrato. Por ello conviene orientar ahora el discurso hacia tres elementos del universo haliéutico gongorino a los que aún no se ha consagrado suficiente atención: el “Aura marina”, el “nieto de la espuma” y “el sátiro de las aguas.”



### Bajo el signo de una deidad menor

El paso del tiempo en el marco de las *Soledades* viene siempre escandido por la antigua tradición de las cronografías de signo mitológico o *descriptiones temporis*, referidas a las partes del día o las estaciones del año (Roses 43-67). Ahora bien, Góngora no se limitará a repetir las trilladas y venerables escenas protagonizadas por “Eos la de los dedos rosáceos” o el “rubicundo Apolo” para marcar el momento inaugural de la Aurora o el avance del Sol en la eclíptica, sino que recurrirá con criterio algo novedoso a otros personajes menos conocidos. Por cuanto ahora nos atañe, en dos momentos de la *Segunda Soledad* encontramos a una divinidad vinculada a la vegetación insular y al entorno acuático.<sup>14</sup> El primer pasaje dice así: “Ella pues sierpe, y sierpe al fin pisada / (aljófar vomitando fugitivo / en lugar de veneno), / torcida esconde, ya que no enroscada / las flores que de un parto dio lascivo / Aura fecunda al matizado seno / del huerto, en cuyos troncos se desata / de las escamas que vistió de plata” (Góngora *Soledades*, vv. 320-327; 467-469).<sup>15</sup> La *Iconologia* de Cesare Ripa aclara sobre esta figura divina de rango menor: Aura es “una fanciulla con i capelli biondi, sparsi al vento, con bella acconciatura di varii fiori in capo. L’Aure sono tre: la prima è all’apparire del giorno, la seconda a mezzogiorno e la terza verso la sera. Furono pinte dalli Poeti fanciulle, piacevoli, seminatrici di fiori con l’occasione di quei venticcioli che al tempo della Primavera vanno dolcemente spargendo gli odori de’ fiori” (Ripa 459-60). Como se ha visto, en la primera aparición del numen Góngora evoca su capacidad de hacer germinar flores con su soplo vivificante (‘la fecunda Aura dio flores de un lascivo parto al seno matizado del huerto’), recalcando uno de los papeles principales que le atribuye Ripa (‘fanciulle seminatrici di fiori al tempo della Primavera’). Ahora bien, el texto de la *Iconologia* también contempla la distinción entre varias figuras divinas según el momento del día: ‘Tres son las Auras, una la de las primeras luces del alba, otra la del mediodía, otra la del atardecer’. Esa otra noción figurativa posiblemente late en la cronografía vespertina que presenta la *Soledad segunda* en el paisaje insular: “Aura en esto marina / el discurso y el día juntamente / (trémula, si veloz) les arrebató / alas batiendo líquidas, y en ellas / dulcísimas querellas / de pescadores dos, de dos amantes / en redes ambos y en edad iguales” (vv. 512-518).<sup>16</sup> De forma inequívoca el poeta modela aquí la antigua presencia primaveral de las *Auræ*, refiriéndose específicamente a la “terza”, que llega “verso la

sera.” Además la dota de signos propios del entorno: como *Aura marina* marca el paso del tiempo batiendo veloz y trémula sus “alas líquidas” cuajadas de aljófares.<sup>17</sup>

Lejos de limitarse a presentar una mera *figura* divina en un *paisaje* marino, la capacidad de sugestión plástica que invoca Góngora gana aún más quilates al considerar que la ninfa Aura, que aparece en dos ocasiones en algo menos de dos centenares de versos, en realidad remite a dos tradiciones poéticas diversas. La ninfa Aura del primer fragmento podría remontarse hasta una venerable historia mítica procedente del canto cuadragésimo octavo de las *Dionisiacas* de Nonno de Panópolis, como ha puesto de relieve un reciente descubrimiento de Mercedes Blanco (Blanco, *Góngora o la invención* 378-84). La segunda aparición de Aura conecta más bien con una tradición de origen ovidiano, que a lo largo del Quinientos fue reinterpretada bajo la forma característica de epigrama votivo o invocación amorosa por parte de ingenios como Navagero, Bandello y Molza en Italia,<sup>18</sup> así como por Garcilaso y Herrera en España.<sup>19</sup> Ahora bien resulta plausible sospechar aquí otra sutilísima huella, hasta hoy no reconocida, de un ingenio italiano moderno, ya que una pintura similar de la diosa aparecía en una composición amorosa de uno de los poetas más leídos y admirados por Góngora, Torquato Tasso. En el soneto tassesco que lleva por rúbrica “Prega l’Aura che porti le sue parole a la sua donna,” aparece también la ninfa en una ambientación acuática, como mensajera de las palabras de amor que profiere el sufriente galán.<sup>20</sup> La caracterización de la diosa en vuelo dirigiéndose hacia las riberas donde la amada hace brotar las flores (“alas batiendo líquidas” / “*Aura, ch’or quinci intorno scherzi e vole / [...] drizza l’ali ove Licori / stampa in riva del fiume erbe e viole*”), su identificación como depositaria de las amorosas señales (“el discurso les arrebatá” / “con dolce furto [...] nel tuo molle sen questi sospiri porta”) así como la similitud de algunos giros expresivos de contenido sentimental (“queste *querele alte amorose*” / “dulcísimas querellas / [...] de dos amantes”) permiten enlazar el pasaje gongorino con una posible tesela de origen tassesco, a las que tan aficionado era.<sup>21</sup>

En el apartado precedente hemos tenido ocasión de apreciar cómo Góngora debió de tener un conocimiento bastante profundo de la tradición lírica partenopea, entre cuyos mejores exponentes figuraban Giovanni Pontano, Berardino Rota y Luigi Tansillo.<sup>22</sup> No parece casual que sea precisamente en ese entorno, en la ambientación anticuaria

que caracteriza buena parte de la tradición napolitana, donde puedan rastrearse asimismo algunos elementos afines a la pintura del Aura marina pergeñada por el racionero, como la imagen de la diosa de la brisa con las alas completamente húmedas.<sup>23</sup> Además, desde las páginas de la dedicatoria de su *Mergellina* al muy ilustre señor Edoardo Cigala, el humanista partenopeo Giulio Cesare Capaccio había colocado su contribución a la poesía ‘marinaresca’ bajo la advocación de esta divinidad menor: “Già dalla giovinezza, quando scherzar mi era concesso con le Muse, emolo di quei che cominciarono a solcar con molta lode la maritima Poesia, andai giocando tra le spelonche quando a diporto andava nel tempo dell’Estade alla nostra amenissima riviera di Posilippo, coi versi che l’Aura del mare mi andava alle volte dettando” (a2). Si el *Aura del mar* dicta la inspiración en el orbe piscatorio, es justo que su divina figura aparezca una y otra vez en el propio texto de las églogas marineras. De forma consecuente, el humanista napolitano pinta su figura en la *Primera Piscatoria*, donde aparece para crear un entorno sereno y propicio, amansando a los vientos: “Mentre susurran l’api / e molce l’Aura i venti / l’invitano a fruir quieto il sonno” (18). También concurre esta ninfa del aire marino en la *Piscatoria segunda*, en un contexto donde parece asociarse su estampa al crepúsculo vespertino: “Asconde il Sole il carro e si raggira / ratto nell’Oriente e’l cielo indora. / E’l mar siede tal’hor crucioso il vento, / tal’hora in liquida Aura si dilegua” (53). Su presencia se localiza igualmente en el arranque de la *Piscatoria III*: “Membra ove pinse il ciel lucide stelle, / ove la terra die fiorito il lembo, / ove l’aria tranquilla al fiato all’Aura / volando fea scherzar gli alati Amori” (75). El momento propicio para comenzar la pesca viene anunciado por dos divinidades en la *Piscatoria VI* (Aura que da una brisa favorable y Hora que concede el instante justo): “Hor torna al legno, al mar; t’invita l’Aura e l’Hora / a predar pesci, a empir di spondi il seno” (165). Por otro lado, en la *Piscatoria IX* afirma Fausta: “Come fra scogli et arenose sponde / o lavi il velo, o’l piede, / quando Euro parte o riede, / mi lusingan quest’onde, / ove, ò che intrecci il crine, o’l volto miri, / o bagni il viso, o spieghi il canto a l’Aura / non si appressan bifolchi e rozi amori” (236). Finalmente, en la *Piscatoria X* la descripción inicial –a modo de topografía y cronografía combinadas– incorpora tres deidades: “Sovra un’herboso scoglio / posto fra bei cristalli / del rauco mare in mezo à spechi ombrosi, / ove lavar mi soglio / quando Febo i cavalli / tien dentro à più cocenti raggi

ascosi, / ove mai non cruciosi / fremono i flutti e i venti, / et ove l'Aura, e l'Hora / diletta innamorata" (Capaccio 256-57). Estas apariciones de la ninfa de la brisa en la *Mergellina* podrían –en cierto modo– haber servido de inspiración a Góngora para pergeñar al *Aura marina* de la *Soledad segunda*.

### **La navegación de Cupido: iconografía poética entre dos siglos**

Una vez dilucidado el contexto erudito en torno a las Auras marinas y crepusculares, hemos de ocuparnos ahora de la presencia de Eros en el escenario haliéutico. Como es sabido, al dar comienzo a sus “dulcísimas querellas” amorosas, los pescadores Lícidas y Micón irrumpen en escena escoltados nada menos que por el mismísimo Cupido: “Dividiendo cristales, / en la mitad de un óvalo de plata, / venía a tiempo el nieto de la espuma / que los mancebos daban alternantes / al viento quejas. Órganos de pluma / (aves digo de Leda) / tales no oyó el Caístro en su arboleda, / tales no vio el Meandro en su corriente. / Inficionando pues suavemente / las ondas el Amor (sus flechas remos), / hasta donde se besan los extremos / de la isla y del agua no los deja” (Góngora, *Soledades* vv. 519-30; 493-495). La fastuosa entrada de Eros en el escenario acuático podría verse al modo de aquellas “petites fantasies mignardes” que Blaise de Vigenère apreciaba en el paisaje de *Las Marismas* tal como lo evocara Filóstrato, con su conjunto de Amorcillos cabalgando sobre las aguas a lomos de albos cisnes. De hecho, en este pequeño fragmento cabe sospechar que Góngora esté realmente apelando a una tradición iconográfica concreta, la del *Cupido Navigans* (fig. 1), difundida por toda Europa desde el Renacimiento a partir de una lámina del artista Marco Antonio Raimondi, afincado en Roma.



Fig. 1: Marco Antonio Raimondi. "Eros in the Sea." *The Illustrated Bartsch*, 26: 231

Gracias a la alianza icónica que establece este tipo de grabados y el epigrama, la imagen del *Cupido navigans* se difundió por toda la Europa del Quinientos. De hecho, de la octava epigramática italiana se conocen en España hasta cuatro adaptaciones distintas, una de ellas debida al estro de Gutierre de Cetina y otra se identifica como un epigrama neolatino de Juan de Verzosa<sup>24</sup>. Al igual que el poeta sevillano vertiera la *stanza* italiana respetando su forma, en la lírica francesa Maurice Scève la reelaboró traduciéndola como el *dizain* 94 de su *Délie*, obra impresa en Lyon en 1544. La bellísima factura de la imagen y el epigrama justificaría su pervivencia durante décadas, al punto que aún podrán percibirse sus ecos a finales de la centuria.<sup>25</sup> También se apreciarían durante la Edad Barroca, tal como prueba el soneto titulado *Navigazione d'Amore* de Giovan Battista Marino, impreso en 1602 entre las celebradas *Rime maritime*. El texto mariniano dice así: "A due di duo begli occhi Orse fatali / e'n ver la tramontana d'un bel volto / su la materna conca Amor rivolto / spargea per tutto il mar fiamme immortali. / Egli l'arco timon, remi gli strali / fatto, e'l candido lino agli occhi tolto / e'n sembianza di vela a l'aria sciolto, / l'aure movea col ventillar de l'ali. / Et – "Arda pur felici ai fuochi miei / (dicea l'acque solcando) il vostro core, / freddi del salso mondo umidi dei: / poiché nvaghito di sì chiaro ardore, / per dar al corso suo porto in costei, / fatto è nocchiero e navigante Amore" (35). No parece, pues, casual que un comentarista muy cercano al entorno gongorino,

el cordobés Pedro Díaz de Rivas, postulase como fuente del fragmento gongorino el epigrama del *cavalier* Marino: “semejante pensamiento al del Marino en sus *Marítimas* sonetto *A due*, que haciendo al Amor marinero de la concha de Venus dice ‘*egli l’arco timon, remi gli strali*’” (Díaz de Rivas: B.N.E. Ms. 3906, fol. 265v, anotación 89). Con todo, la difusión de la estampa del *Cupido Navigans* debió de estar firmemente ligada a los cauces híbridos entre *imago* y *epigramma*, ya que pocos años antes de la redacción de las *Soledades*, el motivo iconográfico aparecía en un nuevo grabado y un epigrama de los *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius (Praz 126). A lo largo del Barroco hispano pueden hallarse nuevos ecos del motivo del *Amor Nauta*, como el poemita de Vicente Sánchez (1688) recogido en la *Lira poética* (428).<sup>26</sup>

### **Peligros del océano: una estampa anticuaría de Tritón lascivo**

Como bien se recordará, en la *sermocinatio* del anciano isleño, como doliente padre que se inquieta ante los riesgos que acechan a sus hijas, un pasaje da cuenta precisa de los temores que le atenazan: “¡Cuántas (en vano) / tiernas derramé lágrimas, temiendo / no al fiero tiburón, verdugo horrendo / del náufrago ambicioso mercadante, / ni al otro cuyo nombre / espada es tantas veces esgrimida / contra mis redes ya, contra mi vida, / sino algún siempre verde, siempre cano / sátiro de las aguas, petulante / violador del virginal decoro, / marino dios que, el vulto feroz hombre, / corvo es delfín la cola!”<sup>27</sup> (Góngora, *Soledad segunda*. vv. 453-464; 485). La inquietud que el viejo pescador experimenta cuando sus hijas van a practicar la pesca con arpón no se origina en dos animales fieros y peligrosos (como el voraz escualo o el pez espada) sino en la figura de un lascivo tritón, capaz de asaltar a las doncellas y arrebatarles su prenda más preciada. Pese a que hoy pueda parecer algo extraña esta ‘aprensión’ mítica, conviene apuntar cómo el propio Plinio refiere en la *Naturalis Historia* (IX, 5, 9-10) algunos casos de avistamientos de tritones en las costas atlánticas de Cádiz.<sup>28</sup> Esa *traditio* pliniana dejaría huella en un género renacentista abierto a lo maravilloso: la *miscelánea*. De hecho, no puede obviarse en este punto el gusto que el Renacimiento mostró por los temas paradoxográficos. Sin salirnos del ambiente anticuario napolitano, puede invocarse aquí el testimonio de los *Dies Geniales* (1522) del humanista partenopeo Alessandro d’Alessandro (Nápoles 1461 – Roma 1523). En este compendio erudito el narrador refiere cómo un amigo suyo había visto

un Tritón durante sus años de servicio militar en España. Además cuenta cómo en las costas de Albania uno de estos seres bifformes asaltaba a las doncellas y las raptaba para violarlas en alta mar.<sup>29</sup> Este tipo de relato maravilloso pronto habría de tener eco en la España del Humanismo, como prueban el sevillano Pedro Mexía y Antonio de Torquemada.<sup>30</sup> A lo largo de la centuria siguiente también daría extensa noticia de todo ello Manuel Serrano de Paz entre sus interesantes comentarios.<sup>31</sup>

Volviendo al contexto del poema gongorino, sin atreverse a declarar la posible identidad del asaltante lascivo, Pellicer aclara en las *Lecciones solemnes* que podía tratarse de “algún dios marino (como Glauco, Palemo o Tritón) que tiene el rostro de hombre y la cola de pez” (Pellicer 1630: col. 369).<sup>32</sup> Menos dudas muestra el doctor Serrano de Paz a la hora de identificar al numen marino: “[por *sátiros de las aguas*] entiende los Tritones, gente conocida en el reino de Neptuno por gozar el oficio de trompeteros y en su figura monstruos del mar” (fol. 324v). Tras iluminar el detalle iconográfico brevemente (“este *sátiro de las aguas* es mitad hombre, mitad delfín: así se representa tradicionalmente a los tritones que acompañan a Neptuno”), no sin cierta sorpresa, el maestro Robert Jammes trataba de acotar el sentido de este pasaje en el que Góngora evoca “un personaje mitológico que, en vez de quedarse al margen del poema, como elemento decorativo, está a punto de introducirse en la trama narrativa.” A juicio del gran gongorista, la “intrusión de la mitología en la trama propiamente dicha de las *Soledades* es algo excepcional” y se reduce a este pasaje y al canto epitalámico de la *Soledad primera* (Góngora, *Soledades* 484).<sup>33</sup> Desde la orilla interpretativa opuesta, Nadine Ly mantenía una postura bien distinta: “Je ne suis pas sûre que la mythologie soit décorative: si elle l’était, que resterait-il de la plupart des oeuvres picturales des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles?” (Ly 76; véase también Kluge 104-05).

Entre los eruditos cordobeses, Pedro Díaz de Rivas apuntaba el posible influjo de un poema neolatino de Castiglione: “no sólo en las selvas, sino también en las aguas fingen los poetas unos semidioses medio hombres y medio peces, lascivos y petulantes como los sátiros y faunos, de que nacieron aquellas elegantes elegías de Baltasar Castellone a una doncella que se paseaba en la orilla del mar. La primera comienza ‘*Ad mare ne accedas propius, mea vita; protervos / nimirum et turpes continet unda deos. / Hi rapiunt, si quam incautas aspexere puellam / securos bibulo littore ferre gradus*’ (B.N.E. Ms. 3906 fol. 264v, anotación 85).<sup>34</sup> Sin



excluir la lectura de ese recóndito hipotexto, podemos aducir ahora otro candidato más probable para el modelado del pasaje marino, tal como apreciara el comentarista ovetense Manuel Serrano de Paz.<sup>35</sup> De hecho, entre las poesías nupciales de uno de los autores más admirados por Góngora –Claudio– puede hallarse una evocación similar en varios aspectos. Se localiza allí una escena referida a un lascivo numen marino (Tritón) que trata de violar a la ninfa que desea, mientras la atemorizada figura femenina intenta la fuga: “*Pelagi sub fluctibus ibat / Carpathii Triton obluctantemque petebat / Cymothoen. Timet illa ferum seseque sequenti / subripit et duris elabitur uda lacertis [...]. Prorupit gurgite torvus / semifer; undosi verrebant bracchia crines; / hispida tendebat bifido vestigia cornu, / qua pistrix commisa viro.*” (‘Iba Tritón bajo el oleaje del mar entre Creta y Rodas e intentaba dar alcance a la esquivia Cimótoe. Teme ella al fiero asaltante, se oculta de aquel que la persigue y trata de deslizarse húmeda de entre sus fornidos brazos [...] Surgió de la mar picada el torvo personaje semiferino; las undosas crines llegaban hasta sus brazos; las velludas articulaciones tendía hasta el bipartido extremo, allí donde el monstruo marino se une al cuerpo humano’) (*Epithalamium Honorio et Mariae*, 136-139 y 144-147; 72-74). Frente a las más extendidas tradiciones en torno a Tritón (Hesíodo, Apolonio de Rodas, Virgilio y Ovidio),<sup>36</sup> que presentan al ser biforme como un heraldo o músico de las aguas, haciendo resonar con estrépito su caracol torcido aquí hallamos un tipo de estampa distinta. En clara afinidad con el pasaje gongorino que estudiamos, el fragmento de Claudio pinta al numen marino como si de un “sátiro de las aguas” se tratara, acosando a una figura femenina y tratando en vano de arrebatarle la virginidad.<sup>37</sup> La estampa claudiana podría latir también bajo unos versos de la *Nautica V* de Lorenzo Gambara, quien describe así la persecución de que es objeto la nereida Eurínome por parte del petulante dios: “*Dum sequitur Triton fugientem caerulea circum / Eurynomen, viridi hoc fessus se condidit antro. / Cui vaga caesaries per squamea colla fluebat, / glaucaque sub viridi radiabant lumina fronte. / Os scissum, deforme, cauum, naresque recuruae: / delphinum induerat caudas, qua parte reflectit / hispida crura, quibus toto regit aequore cursus.*”<sup>38</sup> El modelo del poeta alejandrino late bajo los versos redactados en latín humanístico en el segundo Quinientos. No parece casual que esa misma tesela de la Antigüedad tardía se hubiera incorporado ya a comienzos de la centuria siguiente al acervo de la poesía vernácula italiana, precisamente en su modalidad



amorosa y marina. Resulta plausible que Góngora conociera no sólo la pintura del sensual Tritón llevada a cabo por el poeta alejandrino o por alguno de sus émulos del Humanismo, sino también la imitación de este pasaje que en 1602 Giovan Battista Marino incorporó a modo de epigrama en el cuadragésimo segundo soneto de las *Rime marittime* (*Finge che Tritone seguiti Cimotoe*).<sup>39</sup>

Junto a los ecos claudianos del lascivo Tritón que persigue a una ninfa (ya sea ésta Eurínome o Cimótoe), en el ámbito de las *favole marinaresche* también puede encontrarse el motivo, referido ya el asalto amoroso no a una deidad marina, sino a una hermosa doncella (como se entrevió en la prosa humanística de los *Geniales Dies*). Así ocurre en el *Alceo* (Venecia, 1582) de Antonio Ongaro, que recoge por boca de Fillira el siguiente relato: “Era, come dovette aver inteso / da qualche nunzio, in mar caduta Eurilla, / e su le spalle già Triton l’avea; / quando ecco Alceo venir volando, il quale / poi che vede il suo bene in forza altrui, / senza punto badar, spiccato un salto / da la punta nel mar gittosi (allora / m’accorsi Alceo d’Eurilla essere amante) / parve agli omeri e a’ piè ch’avesse l’ali, / tanto per aria andò pria che tocasse / l’onde: caduto in mar, si mise a nuoto / nè Londra mai, nè umbrina, nè delfino, / così ratto solcò nuotando l’acque / come veloce ei le solcava, i piedi / movendo a tempo, e con le dotte braccia / e con il fiato respingendo i flutti. / Non molto andò che giunse il predatore, / il qual –l’amor posposto a la salute– / lasciò la preda e s’attuffò fuggendo” (Ongaro 3.1; 141-142). El testimonio de esta pieza dramática de ámbito piscatorio puede resultar interesante porque con ella Ongaro adaptaba el molde pastoral del *Aminta* de Torquato Tasso al paisaje marino. De hecho, la figura temible del orgulloso y concupiscente Tritón, encarnación mítica de la pujanza viril y del atrevimiento, está moldeada sobre el dechado tassesco del *Sátiro* rebelde y vigoroso (*Aminta* 2.1, vv. 766 ss). De alguna manera, creo que ese tipo de identidad establecida por Ongaro permitiría intuir cuál es el sustrato de la operación poética que lleva a cabo Góngora en ese pasaje de la *Soledad segunda*, ya que elide el nombre del lujurioso numen (Tritón) y lo presenta realmente como un avatar del ímpetu sensual en el espacio acuático (“sátiro de las aguas.”)

Las figuras divinas del lascivo Tritón, Cupido navegante y el Aura marina no sólo aportan al complejo escenario de la *Soledad segunda* sutiles armónicos de naturaleza iconográfica, sino que también proporcionan a la crítica algunas claves importantes para comprender

el sentido de ese universo piscatorio que ocupan e identifican. De algún modo los personajes míticos llegan a definir un orbe haliéutico concebido a la manera de un *espacio venusino* marcado por distintas peripecias de amor.

### **Góngora o el universo piscatorio barroco**

La gestación del orbe piscatorio en la obra más ambiciosa y hermética de Góngora podría verse al modo de un proceso de sedimentación, mediante el cual una serie de capas o estratos se han ido superponiendo y enriqueciendo mutuamente, hasta conformar un varío y complejo ejercicio de *imitatio multiplex*. En cierto modo la refinada labor de taracea gongorina podría ponerse en paralelo con la *contaminatio* practicada por el propio Sannazaro desde los cinco textos fundacionales de las *Piscatoriae*, donde se percibe –junto al modelo principal de Virgilio– el magisterio de Teócrito, Horacio, Propercio, Calpurnio Sículo, Nemesiano y los epigramas de pescadores de la *Anthologia Graeca* (Monti Sabia; Salemme). Ecos de ecos, el palimpsesto marino permite ver cómo Góngora alude y elude, jugando a evocar aquí y allá los nombres más prestigiosos de una tradición partenopea ya secular que arranca con el modelo neolatino de Sannazaro y continúa con las refracciones vernáculas de Tansillo, Pignatelli, Rota, Tasso, Capaccio, Marino y otros ingenios menos conocidos. En un fascinante ejercicio de imitación compuesta, las teselas de origen neolatino e italiano se unen a otras procedentes de los maestros clásicos frecuentados por el escritor cordobés: Virgilio en primer término, además de los grandes nombres de la Antigüedad tardía, como el alejandrino Claudiano o el oscuro Nono de Pannópolis. Con todo, no resulta exagerado afirmar que “il fecondo versante spagnolo” de la poesía marinera, encarnado ejemplarmente por la *Soledad segunda*, “non ha mai perso di vista l’esperienza napoletana.” Conviene subrayar además que en ese deslumbramiento ante la novedosa lírica meridional debió de resultar decisiva la lección de Luigi Tansillo, ya que éste había propuesto en sus *canzoni* de pescadores una sutil “contaminazione fra elemento epicomarinarresco e finzione piscatoria” hasta el punto que podría hablarse de “una nobilitazione epica del codice marino” (Girardi 38, 40 y 43). La vinculación de los versos gongorinos a este tipo de modelos fue señalada ya por los comentaristas, pues a propósito de la *cornucopia* marina sostuvo Pellicer con acertado criterio: “Imitó don Luis en esta

pesquería no pocos lugares de las Églogas piscatorias de Giulio Cesare Capaccio en su *Mergellina* y de las Églogas Náuticas de Laurencio Gambara, que no me pareció trasladar por ser muchas” (Pellicer 1630: col. 534).

Al igual que hiciera con el conjunto de la poesía epitalámica o con la rica tradición cinegética, uno de los mayores méritos de Góngora acaso resida en su capacidad de concentrar en una poesía breve, densa y brillante lo más granado de varias centurias líricas, decantando en unos pocos versos las más exquisitas esencias. Tras la reelaboración gongorina, ya con su personal sello, la renovada visión pasará a formar parte con pleno derecho del acervo hispánico. Por supuesto, el eco del universo piscatorio gongorino habría de rebasar con creces el estrecho límite de la península, puesto que el legado marítimo de las *Soledades* habría de dar algunos de sus mejores frutos entre los ingenios del Nuevo Mundo. En el siglo XVII así lo prueban los pasajes épicos y sensuales del *poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo. Tras haber surcado la marea del tiempo, ese eco piscatorio resuena aún en la moderna tradición americana, pues dejó su huella en las inspiradas imágenes marineras de *El gran Océano* de Pablo Neruda.

## NOTAS

\* Agradezco la ayuda brindada desde París a Mercedes Blanco y Roland Béhar, desde Nápoles a Flavia Gherardi y Tobia Toscano, desde Córdoba a Rafael Bonilla.

<sup>1</sup> Para la configuración del “codice piscatorio” véase Girardi. El estudio pionero sobre Góngora fue la tesis de Callejo. En torno al “métrico llanto” del peregrino, véase Roses Lozano. Por último, la aportación capital sobre la piscatoria hispánica se halla en Ravasini.

<sup>2</sup> Remito a tres importantes deslindes de Mercedes Blanco: “Pescadores y nereidas: la cuestión del nombre propio en la *Soledad segunda*”, “Eros alejandrino y amor petrarquista” y “Una antinovel gongorina.” (Blanco, *Góngora heroico* 151-69)

<sup>3</sup> Sobre las imitaciones a que dio lugar la obra poética de Sannazaro, véase Béhar, “*In medio mihi Caesar erit*” 66-77. Por otro lado, entre 1585 y 1629, un oscuro personaje llamado Luis Peña componía en México dos poemas neolatinos de inspiración piscatoria, basados en Sannazaro (Suárez).

<sup>4</sup> A partir de este momento, salvo indicación contraria, las traducciones de todos los pasajes latinos recogidos en el estudio son mías.

<sup>5</sup> “*Ad me, nympharum coetu comitata, meavit / Cynthia, quae in flammis pectora nostra tenet. / Est secum Drymoque Lageaque Philodocheque, / effusae nitidam per sua colla comam; / venerunt hyali fucatae vellere nymphae / atque Ephire atque Opis et Boreaeque soror, / Clioque Xanto et flavos incincta capillos / Lycoris, magnis conspicienda deis, / Cydippeque, novos Lucinae experta labores, / venit et ad nostros Deiopea Lares / venit Asia, etiam velox Arethusaque venit, / nunc cui nulla manent spicula saeva manu; / Oceanitides nostram venereque ad aedem, / incinctae auratis, Tribraice, pelliculis; / quas inter Clymene divorum cantat amores, / personat aurata Calliopesque lyra.*”

<sup>6</sup> El primer antropónimo presenta variantes según la tradición textual consultada, ya antigua, ya moderna. Mientras que el código Chacón, los comentarios de Salcedo Coronel y la edición Vicuña recogen la forma *Leusipe*, el nombre figura como *Leucipe* en las *Lecciones Solemnes* de Pellicer (col. 572), en los *Comentarios* de Manuel Serrano de Paz (fol. 363 r.), el vocabulario de Alemany, así como en las ediciones de Dámaso Alonso y Antonio Carreira (Góngora, *Antología poética* 479). Por considerarlo más próximo a la etimología greco-latina, nos inclinamos aquí hacia esta segunda forma, en contra del parecer de la edición hoy más difundida del poema de Robert Jammes, 495.

<sup>7</sup> No puede olvidarse—a propósito del modelo sannazariano y sus posibles primeros ecos españoles— que ya Cervantes en *La Galatea* y Lope en la *Arcadia* usan el nombre *Nísida*, aunque aplicado no a un ambiente marino, sino a un contexto pastoral.

<sup>8</sup> “—Al fin gli occhi poi gira / ove le chiome sue verdi e fiorite / spiega e rivolge a l’onda pura e fresca / Pausilipo, ch’ancor piange e sospira / e grida. Ah! quanto in

van Nisida amasti, / o Pausilipo, un tempo; ahi come spesso / mentre ella era a seguir le fere intenta / con le tue voci i suoi piacer turbasti! / Ah misero, ah dolente, a che te stesso / cerchi perder seguendo? Indarno tenta / ella da te fuggire; or basso or alto / corre per tutto il colle, e non è valle, / né si riposto speco, ove non entre / sol per campar da l'amoroso assalto. / Dovunque torce il piè, par ch'a le spalle / ad or ad or le sopraggiunghi, e mentre / crede lontan da te correr sicura, / ogni fronde, ogni fior che move il vento / la fa volger indietro, e ciò che intende, / ciò che vede, l'apporta ombra e paura; / e quanto fugge più, tanto più lento / le pare il corso, e se stessa riprende. / Ahi troppo incauto, ahi troppo fiero e crudo! / Tu segui chi non fugge? Ove ne vai? / Nisida è giunta al mar: come non vedi / Nisida tua già scoglio orrido e nudo? / Né fugge più, né te più teme omai: / e pur oltre la segui, e sì nol credi? / Volea dir più Triton, ma qui finì, / ché la voce e la conca nol sostenne, / e perché tosto a noi la notte venne / se'n tornò poi nel mare ond'egli uscìo" (129-30).

<sup>9</sup> Se trata de una plegaria de la hermosa enamorada, que implora a Apolo –en tanto dios de la curación– para que su amante enfermo recupere las fuerzas. Con tal fin lleva al numen como ofrenda dos arbolillos cargados de áureos frutos: “Questi arbuscei, che del famoso Atlante /dal guardato giardin portati foro, /che mille bei smeraldi, e mille d' oro /pomi sostengon con le verdi piante, /ne le cui frondi in voce alta e tremante /piangon le due sorelle il caso loro, /a te gran Padre, che del sacro alloro /primo onor di Tessaglia fosti amante, /serba Licote; e lagrimosa e mesta /t' orna di propria man di vaghe rose, /di purpurei narcissi i sacri altari: /e con le treccie sciolte, in bruna vesta /prega che Dafni suo sani e rischiarì /le sue luci, di duol fosche et ombrose.”

<sup>10</sup> No incido aquí en la presencia de Palemo en la estancia 16 del epilío: “Marino joven, las cerúleas sienes / del más tierno coral ciñe Palemo, / rico de cuantos el agua engendra bienes / del Faro odioso al promontorio extremo”. Góngora 2010: 160. Sobre esta divinidad acuática, véanse los comentarios de la citada edición (229-30).

<sup>11</sup> *Aeneis* VI, 171-174: “*Sed tum, forte cava dum personat aequora concha, / demens, et cantu vocat in certamina divos, / aemulus exceptum Triton, si credere dignum est, / inter saxa virum spumosa immerserat unda*” (En tanto [Miseno] hace resonar las aguas con su cóncava concha y fuera de sí desafía a los dioses con su canto; Tritón, celoso, lo coge de improviso –si esto es digno de crédito– y lo lleva a las profundidades en medio de los escollos bajo la onda espumosa) (Virgil 544). En sabrosa dicción quinientista, Juan Pérez de Moya identifica así al numen: “El Tritón que le dan por trompetero al Océano denota el ruido que las aguas con su movimiento hacen” (Pérez de Moya 172). La imagen más conocida de este divino personaje del mundo acuático aparece en varios poemas destacados del siglo XVI, como la *Fábula de Faetonte* de Francisco de Aldana: “Tritón sonando un cuerno entre las ondas, / cuyo oprimido aliento por el cuello / y por la frente descubriría mil venas / llenas de aire cuajado y sangre espesa”. (vv. 440-445; 162-163).

<sup>12</sup> “También Tritón del antro que le esconde / saliendo a percibir falso bramido, / puesto a su boca el caracol torcido / en roncós ululatos le responde.” (Villamediana 426)

<sup>13</sup> Según la iconografía habitual en la poesía piscatoria, como recuerda Giulio Cesare Capaccio en la segunda égloga marítima de su *Mergellina*: “Apena senza odor l’alga, che illustre / al gran Rettor del mar la chioma cinse.” (Capaccio 49)

<sup>14</sup> Las Auras o ‘brisas frescas’ en tanto divinidades menores del panteón pertenecen al mundo clásico y “se representaron sobre todo en el arte antiguo. Aparecen ya perfectamente identificadas por inscripciones desde fines del siglo V a. C. y son desde luego bastante comunes en las acróteras de los templos.” Algunas veces puede confundirse su perfil con el de algunas deidades marinas, como sucede en la problemática identificación de las figuras femeninas que adornan “el mausoleo conocido como *Monumento de las Nereidas* de Jantos (hacia 380 A.C.)” (Elvira 306)

<sup>15</sup> Con toda humildad, se plantea aquí una pequeña disensión con las admirables aportaciones de los dos máximos maestros del gongorismo. En la edición cuidada por Robert Jammes, así como en la más reciente de Antonio Carreira (recogida en su *Antología poética*, p. 471) se publica la voz “aura” con minúscula inicial. Debido a dicha opción gráfica podría desdibujarse algo el sentido de esta suerte de *fictio personae* o divinidad menor, reconocible en la tradición mítica y en numerosas obras de arte.

<sup>16</sup> Los pescadores Lícidas y Micón irrumpen en escena bajo la protección de Cupido navegante y de Aura marina, ya que en las “alas líquidas” de esta deidad femenina llegan los sentidos amorosos del canto amebdo entonado por ambos jóvenes. Desde el punto de vista literario sobre el sintagma “dulcísimas querellas / de pescadores dos, de dos amantes / en redes ambos y en edad iguales” señalaba Robert Jammes cómo podría identificarse aquí una “alusión a la égloga VII de Virgilio, que todos los lectores de las *Soledades* conocían: ‘*Thyrsis et Coridon / ambo florentes aetatibus, Arcades ambo, / et cantare pares, et respondere parati*” (Góngora, *Soledades* 492). Los conocedores de la tradición antigua no sólo recordarían en este punto la asimilación de un conocido pasaje virgiliano, sino también podrían evocar el modelo de éste: el arranque del *Idilio* VIII de Teócrito. En la traducción latina quinientista dice así: “*Daphnidi gratioso obuiauerau boues pascenti, / oves pascens (ut dicunt) in montibus longis Menalcas. / Ambo hi erant flauí crinibus, ambo impubes, / ambo fistula canere scientes, ambo cantare*” (*Theocritis Syracusani poetae clarissimi Idyllia trigintasex, recens e graeco in latinum ad verbum translata Andrea Divo Iustinopolitano interprete*, Basileae, apud Barphtolomaeum Westhemerum, 1541, p. 52). Por supuesto, a partir del modelo teocríteo y el virgiliano, la ‘igualdad’ de los cantores en belleza, edad y talento llegaría a convertirse en un verdadero motor de la tópica del exordio. Podría recordarse el inicio de la égloga VIII de las *Pastoralia* de Matteo Maria Boiardo: “*Urebat iuuenem Moerim formosa Cytheris, / ardebat roseam iuuenis Philotida Bargus; / docti ambo calamis et cantu dicere docti, / et sueti versus alternaue carmina semper / prodere et ingestos animis ardentibus aestus [...]*”. El tópos habría de llegar asimismo al ámbito piscatorio,

como atestigua Berardino Rota (en la *Piscatoria X* o *Timeta*), donde aparece empleado originalmente como fórmula conclusiva: “Gioveni pescatori, ambo felici / vi potete chiamar, così vi done / il mar se stesso, e sianvi i venti amici: / il canto è pari, e pari il guidardone” (Rota, *Egloghe Pescatorie* 126). La prueba de que nos hallamos ante un verdadero lugar común del exordio eclógico (sea éste pastoral o piscatorio) puede darla Garcilaso (Égloga III, 297-303), Luis Barahona de Soto (Égloga II, 5-16; Égloga III, 14-16) o Bernardo de Balbuena (Égloga IV y Égloga X), que ejecutan interesantes variaciones sobre el motivo. Entre los comentaristas áureos Manuel Serrano de Paz constata esta pequeña cadena de tópicos, remitiendo al idilio VIII de Teócrito, a la octava égloga de Virgilio y a la égloga segunda de Nemesiano. (fol. 360v)

<sup>17</sup> Pese al indiscutible brillo del entero estudio consagrado a las cronografías gongorinas, en este pequeño punto disiento de la interpretación que Joaquín Roses da del pasaje: “En este caso, Góngora abandona por completo la alusión mitológica, renuncia a las descripciones [cronográficas] basadas en lo concreto y nos presenta una imagen sintética, casi abstracta del anochecer: la brisa marina pone fin a la conversación y al día”. Según la nueva hipótesis que aquí se defiende, en este pasaje Góngora sí pone en juego un elemento de naturaleza mitológica (la ninfa *Aura*) y además lejos de atenerse a una visión esquemática del mismo, lo sobre-determina atribuyéndole rasgos que lo vinculan al propio entorno acuático y al crepúsculo vespertino (*Aura marina / líquidas alas*). Ya en el siglo XVII lo expresó muy bien Manuel Serrano de Paz, poniendo en paralelo esta deidad femenina con los dioses masculinos del viento (Bóreas, Noto...), también provistos de alas: “Venía la Aura batiendo sus alas líquidas. Alas dieron a todos los vientos los Poetas [...]. A la Aura, pues, con razón le da nuestro Poeta alas líquidas, esto es, húmedas.” (fol. 360r)

<sup>18</sup> Al mencionar el nombre de *Aura* a cualquier aficionado a la gran poesía latina le debía aflorar el recuerdo de un notísimo fragmento del libro VII de las *Metamorfosis* ovidianas (809-823), allí donde el héroe cazador Céfalo tras una montería invoca al aura o brisa (en tanto que alguien escucha la súplica y cree que el héroe tiene amores con una ninfa homónima: *Aura*): “*Sed cum satiata ferinae / dextera caedis erat, repetebam frigus et umbras / et, quae de gelidis exhibat uallibus, auram. / Aura petebatur medio mihi lenis in aestu, / Auram expectabam; requies erat illa labori. / ‘Aura’ (recordor enim) ‘uenias’ cantare solebam / ‘meque inuēs intresque sinus, gratissima, nostros, / utque facis, releuare uelis, quibus urimur, aestus’. / Forsitan addiderim (sic me mea fata trahebant) / blanditias plures et ‘Tu mihi magna uoluptas’ / dicere sim solitus ‘Tu me reficisque fovesque; / Tu facis ut siluas, ut amem loca sola meoque / spiritus iste tuus semper capiatur ab ore. / Uocibus ambiguīs deceptam praebuit aurem / nescio quis nomenque aurae tam saepe uocatum / esse putat nymphae, nympham mihi credit amari*” (Mas cuando mi diestra estaba saciada con la matanza de las fieras, buscaba yo nuevamente el frescor y las sombras y el aura que salía de los fríos valles. El aura suave buscaba yo en medio del calor, el aura esperaba, pues ella era el descanso a mi fatiga. - ‘*Aura*’ (así lo recuerdo) ‘ven’, solía cantar, ‘insinúate

en mi regazo, agradabilísima, y dame tu alivio. Tal como sabes, concédeme calmar este calor en el que me abraso'. Tal vez añadía (a ello me arrastraba mi hado) otros nuevos requiebros y acostumbraba decir: '¡Oh tú, para mí el mayor de los placeres! Tú restauras mis fuerzas y me das tus cuidados, tú haces que ame las selvas, que ame los parajes solitarios y que ese tu aliento siempre lo capte mi boca'. Prestando oído a estas palabras ambiguas, ignoro quién se dejó llevar del engaño y creyendo que el nombre de Aura tan a menudo invocado pertenecía a una ninfa, cree que yo estoy enamorado de una ninfa) (Ovidio 1995. vol 2: 56-57). El propio Fernando de Herrera en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* postula el recuerdo de estos versos ovidianos en su comentario al fragmento de la *Égloga segunda* (730-739), allí donde Camila apela al "viento fresco y manso y amoroso" cuyo soplo "esta fuerza tan caliente / del alto sol ardiente ora quebranta" (Herrera 764). El pasaje de la gran epopeya metamórfica sirvió como dechado a un epigrama neolatino de Andrea Navagero, quien articuló desde la segunda composición de su *Lusus* un interesante ejemplo de poema votivo de signo anticuario: "*Aurae, quae leuibus percurritis aera pennis, / et strepitis blando per nemora alta sono: / sarta dat haec vobis, vobis haec rusticos Idmon / spargit odorato plena canistra croco. / Vos lenite aestum, et paleas sejungite inanes, / dum medio fruges ventilat ille dies.*" Matteo Bandello adaptó el epigrama de su amigo bajo la forma del soneto (*Dolci Ore che con lievi penne andate / l'aria scorrendo [...]*). La súplica al Aura o las Auras en la poesía italiana del Quinientos puede encontrarse en ingenios tan dispares como Nicolò Franco o Francesco Maria Molza, que comenzaba así un conocido soneto: "Aura soave, che con dolci spirti / rinnovelli fra verdi e vivi cespi [...]" (*Poesie*. Milano: Società Tipografica dei Classici Italiani, 1808, p. 382).

<sup>19</sup> De hecho, espoleado acaso por esta mediación italiana y neolatina, el propio Herrera refrendó la importancia de la ninfa Aura en la tradición culta andaluza del Manierismo. Tal como hiciera Céfalo en el modelo latino citado, el yo lírico del soneto 42 apelará a esta divinidad menor, como incentivo del fuego de amor en una bella invocación: «Aura mansa y templada de Occidente, / que con el tierno soplo y blando frío / halagas el ardor del pecho mío, / ¿qué espíritu te mueve vehemente? / Ni Euro espira ni Austro suena ardiente / en el furor más grave del estío, / y tú abrasas el verde prado y río / cual al suelo africano el sol caliente. / Mas, ¡ay!, tú te encendiste en mí, Luz bella / y enemiga del bien de mi ventura, / abrasaste las ondas y las flores. / Cesa, Aura, no me enciendas más, que en ella / ardo siempre y me abraso en llama pura, / ¡Ah! No añadas más fuego a mis ardores» (Herrera, *Poesía castellana* 409). Por otro lado, no puede olvidarse la tradición petrarquesca del juego onomástico "l'aura" / "Laura", que también dejó huella importante en la poesía de Herrera, como puede verse en Béhar, "Lettura" 104-10.

<sup>20</sup> "Aura, ch'hor quinci intorno scherzi e vole / fra'l verde crin de' mirti e de gli allori, / e destando ne' prati vaghi fiori / con dolce furto un caro odor n'invole, / deh, se pietoso spirto in te mai suole / svegliarsi, lascia i tuoi lascivi errori, / e colà drizza l'ali ove Licori / stampa in riva del fiume erbe e viole. / E nel tuo molle sen questi sospiri / porta e queste querele alte amorose / là've già prima i miei pensier



n'andaro" (T. Tasso, *Le Rime* 31). El poemita del vate ferrarense fue imitado de cerca por un poeta antequerano que participa asimismo de la estética culta, el clérigo Luis Martín de la Plaza: "Aura, que de estos mirtos y laureles / que a la esmeralda imitan los colores / y del florido prado los olores / con invisible mano hurtar sueles, / pues de mi daño con mi voz te dueles, / no fatigues en vano tus errores, / vuela donde mi sol engendra flores, / divina emulación de los claveles. / Y cuando con las alas venturosas / llegues al bien que adoro peregrino / humilde le murmura el mal que siento / y luego toca en las purpúreas rosas / de sus labios: traerás olor divino / que envidie el ámbar y que estime el viento" (Martín de la Plaza 95). Nociones como "las alas venturosas" o "sueles hurtar con invisible mano" presentan alguna semejanza con elementos tassescos también reelaborados por Góngora, como las "alas líquidas" o la concepción del acto del Aura como un hurto, como si ésta 'robara' las palabras amorosas ("el discurso les arrebatá"). Sobre estos elementos de la Naturaleza que se configuran míticamente como mensajeros de amor, puede verse López Suárez 2009: 132-65.

<sup>21</sup> Tampoco puede olvidarse cómo en 1602 Giovan Battista Marino había consagrado un entero ciclo de las *Rime boscherecce* a la ninfa Aura (o a las Auras). El políptico que conforman los sonetos XXI-XXV de la *raccolta* desarrolla una serie de motivos amorosos vinculados a esta divinidad menor: "All'Aure, perchè aprano un velo che la copre;" "All'Aure, pregandole di asciugare i sudori della sua ninfa;" "All'Aura, che sventolava la chioma della sua ninfa;" "All'Aura, in una lontananza;" "All'Aure, in una lontananza."

<sup>22</sup> De hecho, recientemente se ha descubierto la fuente de un pasaje piscatorio de la *Soledad segunda* en un soneto tansilliano de ambientación marinera (Ponce "Veneri effimere").

<sup>23</sup> Así abría Berardino Rota el poema *Ad Auram*: "Aura, quae blando resonas susurro, / Aura, quae flores vaga ludis inter, / quaeque rorantes noua prata circum / concutis alas [...]" (Aura que vas resonando con suave susurro; Aura que vas errante y grata entre las flores, que agitas las alas empapadas en torno a los prados recién florecidos) (*Delle Poesie* 2: 166). Sobre la iconografía específica de la figura alada, cabe recordar asimismo el *incipit* del epigrama de Navagero: "Auræ, quae leuibus percurritis aera pennis" (Aura, que con leves plumas vas recorriendo los aires).

<sup>24</sup> En el apartado tercero de la introducción ("En la órbita del epigrama: soneto y octava") de la nueva edición de las *Rimas* de Gutierre de Cetina recojo toda la información posible sobre este particular.

<sup>25</sup> Al final de la *Piscatoria* primera de la *Mergellina*, Alcone identifica a Cupido como pescador, realizando así una sutil *variatio* sobre el motivo del *Amor nauta*. "E tu ben sai che Amore / fu prima pescatore, / che nascendo dall'acqua e dalla spuma / nel mar la face alluma, / e pescator dentro la rete involge / senza'l zelo d'honor Venere e Marte. / Il mare ov'ei s'immerge è mobil donna, / in torno a cui superbo Vento giri, / onde fiere d'orgoglio / et ostinato scoglio / è quell'antica speme e quel desiro, / ove si rompe naufragando l'Alma. / Il Diletto è'l suo legno, / ai piaceri del cor dolce sostegno, / remi sono i Pensier, Doglia il governo, / i

flutti ove si aggira un Pianto eterno. / Al mormorar fallace / di vezzi e di lusinghe / tende le reti e tra capelli intreccia / di labirinti al cor cieco ritegno, / gli hami son le parole e gli occhi l'esca, / e così il traditor gli animi pesca" (Capaccio 26-27). Puede sospecharse algún influjo adicional de Capaccio en otros elementos referidos a Cupido, tal como se articulan en el escenario marino de la *Soledad segunda*. La execración del dios ("¡Vuela, rapaz y –plumas dando a quejas– / los dos reduce al uno y otro leño, / mientras perdona tu rigor al sueño!") podría relacionarse con el contexto de la *Piscatoria IV*, donde se denigra al traicionero dios: "Amor scherza con l'ali / e dovria in alto star, fuor dai mortali, / ma con finti lavori / fa –qual rapace augel– preda dei cuori." (Capaccio vv. 674-767; 102-03)

<sup>26</sup> "Ya es marinero desnudo Amor / y mudas las alas en remos hoy, / pues con vela desvelado / y viento en popa el favor, / cortando las aguas, / peinando las olas, / rizando la espuma, / navega veloz; / háganle salva sonoras sirenas, / que iza, que surca, que corre, que vuela, / recíbanle alegres con dulce rumor: / ya es marinero desnudo Amor / y muda las alas en remos hoy."

<sup>27</sup> El calificativo latino *petulans* designa al 'que siempre está presto al ataque,' además de al 'desvergonzado,' 'impúdico,' 'deshonesto' o 'atrevido.' Cualquiera de las dos acepciones se aplica al modo de un 'epíteto de naturaleza' al perfil agreste y sensual de los sátiros, de forma que la literatura renacentista neolatina incorporó la *iunctura* "*satyrus petulans*." Por ejemplo, en el volumen titulado *Picta Poesis* (1552) Barthélemy Aneau conformaba un emblema -que lleva por epígrafe *Amorum conversio ad studia*- entre cuyos versos iniciales puede leerse el sintagma cristalizado en una escena (frustrada) de agresión erótica: "*Cum Satyrus nympham petulans sequeretur amatam, / incidit in lamam caecus arundineam [...]*" (19). La adaptación gongorina debía de resonar en exceso latinizante para algunos lectores españoles, de modo que aparece burlonamente censurada en la quevedesca *Receta para hacer Soledades en un día* (en el primer terceto): "Cede, impide, cisuras, *petulante*, / palestra, liba, meta, argento, alterna, / si bien disuelve émulo canoro" (Quevedo 3: 227).

<sup>28</sup> "Una embajada de Olisipón enviada expresamente informó al emperador Tiberio de que había sido visto y oído en una cueva determinada un Tritón, con el aspecto que conocemos, que hacía sonar una caracola [...]. Personajes muy sobresalientes del orden ecuestre me garantizan que han visto en el océano de Gades un hombre de mar, totalmente semejante a un ser humano en todas las partes del cuerpo; dicen que sube a los barcos durante la noche, que hace un peso enorme en el lugar donde se ha sentado y, si permanece mucho tiempo, llega a hundirlos" (Plinio, *Historia natural*, libro IX, 5, 9-10; 170-71). El relato pliniano de corte maravilloso sería acogido en las misceláneas del Renacimiento. Así Pedro Mexía en el capítulo 24 del libro I de la *Silva* dedica varias páginas a disertar "de los tritones y nereidas que llaman hombres marinos; si es verdad que los hay y de ello algunos casos notables" (Mexía 2: 374-77). Desde el mismo ámbito de las misceláneas y los temas maravillosos, Antonio de Torquemada consagraría varias páginas a la existencia de los tritones en el *Jardín de flores curiosas* (665-667). Recuérdese cómo

Antonio Carreira llamaba la atención sobre el pasaje de Torquemada en nota a su reciente edición (Góngora, *Antología poética* 476).

<sup>29</sup> Libro III, capítulo octavo: “*In memoria mihi est, cum adolescentulus ego in porticu nostra Portanovensi Neapoli quandoque diverterem Draconet tum Bonifacium Napolitanus, patritiae gentis et inclytæ familiae virum, ut in homine militari, facundiae florentis [...] praesente atque audiente me referre solitauisse, se dum in Hispania militaret, marinum hominem vultu et corpore prorsus humano, absoluta similitudine pubetenus: postremis vero in piscem desinentibus vidisse, in melle ex ultima Mauritania et Oceani finibus ad regulos, sub quibus stipendia faciebat, et honestum ordinem duxerat, pro monstro allatum. Fuisse autem facie hominis vestusti, capillo et barba hispido atque hirtio, colore ceruleo, statura procera et maiore humana. Alis quoque tenui cartilagine, quibus marinos fluctus secabat, et membrana passim interlucente munitum. Et hanc rem non sibi tantum, sed plerisque summae nobilitatis viris, notam et conspicuam fuisse, dicere [...]. Sed super omnia in nostro aevo haud absimile factum accepimus in Epiro, profecto exemplum inter pauca memorabile, quod nonnulli prodendum posteris putarunt et actis quoque publicis testatum est: ad fontem iugis aquae, ad quem mulieres ex oppidulo aequatum ventitabant, Tritonem seu marinum hominem e spelunca, quam forte ibi nactus fuerat, observare solitum, si quando solam ad aquas accedentem, aut per litus obambulantem mulierem videret, ipsum ex undis et spelunca leni gressu tacitisque vestigiis desilire et a tergo accedere, ac vi compressam mulierem ex insidiis adoritri, et ad mare concubitus causa arripere, arreptamque sub undis deferre consuevisse [...]. tenet fama Venereos eos et flagrantissime mulierum amasios esse: propterea oppidi incolae edicto inhibuisse, ne qua deinceps ad fontem mulier, nisi viris comitata accederet. Haec nos et eiusmodi ab his quae diversa maria penetrarant, et eadem monstra placidis a quibus colludentia vidissent, et in occursum nautis, exertis capitibus ab undis occurrisset, et uocens audisse referebant plerumque accepimus.*” (D’Alessandro, fols. 100v-101v)

<sup>30</sup> Además de la obligada cita de la *Naturalis Historia*, el cronista imperial resumiría en su miscelánea el pasaje de Alejandro de Alejandro a propósito de un Tritón que acechaba a las doncellas para llevarlas al mar y gozar de ellas: “Escribe Alexandro de Alexandro en sus *Días geniales* (libro III, capítulo VIII) que en sus tiempos supo por muy grande y cierta información que en Épiro, en una fuente cerca de la mar (do iban por agua las mozas de un lugar allí junto), subía un tritón, hombre marino, y se escondía en una cueva y desde allí estaba en asechanza hasta ver alguna moza sola y que, venido lance, la tomaba y se metía con ella en la mar, lo cual hizo algunas veces [...]” (Mexía 1: 376). Sobre el interés que despertaba este tipo de historias en los lectores del Quinientos da alguna noticia el hecho de que el episodio de los *Dies Geniales* dedicado a Tritón y las Nereidas tuvo tirada aparte en forma de opúsculo: *Miraculum Tritonum et Nereidum quae variis in locis tempestate nostra compertae fuere, quod non parum fidei poetis et rerum naturalium scriptoribus adstruere videtur* (Roma: Francesco Minicio Calvo, 1524).

<sup>31</sup> Destacan entre sus anotaciones aquellas que consagra a los avistamientos de *Tritones* u hombres del mar por varias latitudes del globo (fols. 327v–333r). Por

supuesto, se aduce la autoridad de Plinio, así como el imprescindible “Alejandro Neapolitano libro tercero capítulo octavo” (fol. 328r) y la obra de “Luis Guicciardino en la *Descripción de los Países Bajos*” (fol. 328r). Para las experiencias en el Nuevo Mundo remite a “Gonzalo Fernández de Oviedo libro XXIII de su *Historia de las Indias*” y un avistamiento en “la isla de Cubagua” (fol. 328v) e incluso habla de un paraje hindú, citando a un misterioso “Cucemí, escritor chaldeo [...] antiquísimo (cuyo libro vi manuscrito aunque no entero traducido de chaldeo en arábigo por Athebacre Aben Noxia y del arábigo en español por no sé quién en la librería del Colegio de la Compañía de Jesús [...] de Lemos que fundó el ilustrísimo cardenal y Arzobispo de Sevilla don Rodrigo de Castro.”

<sup>32</sup> Salcedo Coronel ni siquiera se pronuncia sobre este particular. Al riguroso comentarista parece interesarle más la censura de la voz latina *petulante*: “es poco usada en nuestro idioma. Don Luis con su autoridad quiso introducirla, bien que no era necesario cuando tenemos otras que significan lo mismo.” (fol. 257v)

<sup>33</sup> Como se ha visto –en los ejemplos de Aura y Cupido navegante– el aserto no es del todo válido, ya que varias figuras divinas irrumpen en escena junto a los enamorados Lícidas y Micón, no lejos del peregrino.

<sup>34</sup> Se trata del *carmen* neolatino titulado *Ad puellam in littore ambulantem* (vv. 1-4). He cotejado la cita con el texto impreso entre los *Carmina Quinque Illustrium Poetarum*. Florentiae: Laurentium Torrentinum, 1549. 75.

<sup>35</sup> “Lo mismo dijo Claudiano *De nuptiis Honorii et Mariae*: ‘*sub fluctibus ibat / Carpathii Triton obluantemque petebat / Cymothoen. Timet illa ferum seseque sequenti / subripit et duris elabatur uda lacertis*’ [...] El mismo fin y remate le dio Claudiano *De nuptiis Honorii et Mariae*: ‘*Prorupit gurgite torvus / semifer ; undosi verrebant braccia crines; / hispida tendebat bifido vestigia cornu, / qua pistrix commisa viro*’.” (Serrano de Paz, fols. 325v y 327r)

<sup>36</sup> Entre otros textos que podrían aducirse, la tradición poética griega y latina en torno al numen aparece estudiada en el libro octavo, capítulo tercero de la *Mythologia* de Natale Conti (583-86).

<sup>37</sup> Los seguidores más brillantes de Góngora permiten aclarar algo este punto, ya que al imitar el pasaje del *sátiro de las aguas* en sus poemas explicitaron sin ambages la identidad del numen. Puede invocarse como prueba el testimonio del conde de Villamediana, que en la octava 84 de su *Faetón* articula un *thiasos* marino en el que puede contemplarse lo siguiente: “Sigue a ninfa del mar Tritón obsceno, / undosa potestad huye ligera, / Venus los remos de cristal suspende / y el fin lascivo de la fuga atiende.” La estampa debió de resultar muy grata a don Juan de Tassis y Peralta, ya que ejecutaría otra variación sobre la misma en la estancia 175 del mismo epilio: “Ya lascivo Tritón no sigue leve / blanca napea, que en amor le iguala; / moribundo delfín las ovas mueve / y entre conchas enjutas se resbala [...]” (Villamediana 267 y 284).

<sup>38</sup> *Nautica* V, vv. 31-37 (Gambara 1569: 143-144). La escenita vuelve a reproducirse, con algunas variaciones leves, justo al final de la composición (*Nautica* V, 131-136): “*Tunc procul errantem fluitantia per freta Triton / Eurynomen*

*videt: et scopulo se mittit ab alto in mare. / Praecipitique secat uada caerulea cursu. / Aique illam rapido sinuosa per aequora motu / persequitur. Fugit illa altis turbata per undas, / et celerans Nerei sese patris abdidit antris*" (Gambara 1569: 147).

<sup>39</sup> "Per lo Carpazio mar l'orrida faccia / del feroce Triton, che la seguía, / la ritrosa Cimotoe un dì fuggia / sì come fera sbigottita in caccia. / Seguiala il rozzo, e con spumose braccia / l'acque battendo e ribattendo già, / e con lubrico pie l'umida via / scorreva intento a l'amorosa traccia, / -Qual pro (dicendo) ov'ha piú folta e piena / l'alga, fuggir quel dio, ch'ogni procella / con la torta sua tromba acqueta e frena? / Tra queste squamme, a la scagliosa ombrella / di questa coda, in questa curva schiena / vien sovente a seder la dea piú bella" (109).

## OBRAS CITADAS

- Aldana, Francisco. *Poesía castellana completa*. Ed. José Lara Garrido. Madrid: Cátedra, 1997.
- Aneau, Barthélemy. *Picta poesis*. Lugduni: Apud Mathiam Bonhomme, 1552.
- Baldi, Bernardino. *Egloge Miste*. Torino: Res, 1992.
- Béhar, Roland. "Lettura di 'Ya siento el dulce espíritu de l'aura' di Fernando de Herrera." *Italique* 14 (2011): 101-115.
- . "In medio mihi Caesar erit. Charles-Quint et la poésie impériale." *eSpania* 13 (2012): 1-85.
- Blanco, Mercedes. *Góngora heroico: Las Soledades y la tradición épica*. Madrid: C.E.E.H., 2012.
- . *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, 2012.
- Bottari, Guglielmo. *Marcantonio Aldegati, poeta latino del Quattrocento*. Palermo: Il Vespro, 1980.
- Callejo, Alfonso. *La Soledad Segunda de Góngora*. Ann Arbor: U.M.I., 1986.
- Capaccio, Giulio Cesare. *Mergellina. Egloghe Piscatorie*. Venetia: Heredi di Melchior Sessa, 1598.
- Carreira, Antonio. *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998.
- Cetina, Gutierre de. *Rimas*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra, 2013.
- Claudio. *Epitalami e Fescennini*. Ed. Edoardo Bianchini. Firenze: Le Cariti, 2004.
- Conti, Natale. *Mitología*. Eds. R. M. Iglesias y M. C. Álvarez. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- D'Alessandro, Alessandro. *Dies Geniales*. Roma: G. Mazzocchi, 1522.
- Díaz de Rivas, Pedro. *Anotaciones a la Segunda Soledad*. B.N.E. Ms. 3906, fols. 248r–281r.
- Elvira, Miguel Ángel. Madrid: *Arte y Mito: Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- Gambara, Lorenzo. *Poemata*. Antuerpiae: Officina Christophori Plantini, 1569.

- Girardi, Raffaele. *Finzioni marine: Travestimento e mito nella civiltà di corte*. Roma: Bulzoni, 2009.
- Góngora y Argote, Luis de. *Canciones y otros poemas en arte mayor*. Ed. J. M. Micó. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- . *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.
- . *Antología poética*. Ed. A. Carreira. Barcelona: Crítica, 2009.
- . *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. J. Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra, 2010.
- Herrera, Fernando de. *Poesía castellana original completa*. Ed. Cristóbal Cuevas. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*. Ed. I. Pepe y J. M. Reyes Cano. Madrid: Cátedra, 2001.
- Jammes, Robert. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987.
- Kluge, Sofie. “Amazonas del mar y sátiros acuáticos: Góngora y la literatura mitológica.” *Revue Romane* 44.1 (2009): 94-111.
- López Suárez, Mercedes. *Tradición petrarquista y Manierismo hispánico. De las antologías a Luis Martín de la Plaza*. Málaga: Universidad de Málaga, 2009.
- Ly, Nadine. “La grande clarté des Soledades: De l’imitation à l’intertextualité: traditio.” *Autour des Solitudes*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995. 67-80.
- Marino, Giovan Battista. *Rime marittime*. Eds. O. Besomi, C. Marchi y A. Martini. Modena, Panini, 1988.
- . *Adone*. Ed. Giovanni Pozzi. Milano: Adelphi, 1988.
- . *La Sampogna*. Ed. Vania de Maldé. Parma: Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1993.
- Martín de la Plaza, Luis. *Poesías completas*. Ed. Jesús Morata. Málaga: Diputación de Málaga, 1995.
- McFarlane, I. D., ed. *Renaissance Latin Poetry*. Manchester: Manchester University Press, 1980.
- Mexía, Pedro. *Silva de varia lección*. Ed. Antonio Castro. Madrid: Cátedra, 1989. 2 vols.
- Monti Sabia, Liliana. “Virgilio nelle Piscatoriae di Iacopo Sannazaro.” *La Serenissima e il Regno nel V Centenario dell’Arcadia di Sannazaro*. Eds. D. Canfora y A. Caracciolo. Bari: Cacucci, 2006. 501-32.

- Ongaro, Antonio. *Alceo: Favola pescatoria recitata in Nettuno castello de' signori Colonnesei. Favole Teatrali del secolo XVI*. Venezia: Antonio Zatta e Figli, 1786.
- Ovidio, *Les Metamorphoses*. Ed. Georges Lafaye. París: Les Belles Lettres, 1995.
- Pérez de Moya, Juan. *Philosophia Secreta*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995.
- Plinio, *Historia Natural*. Eds. Josefa Cantó, Isabel Gómez, Susana González y Eusebia Tarrío. Madrid: Cátedra, 2007.
- Ponce Cárdenas, Jesús. "Veneri effimere: metamorfosi di un'immagine da Tansillo a Góngora." *Critica Letteraria* 155 (2012): 265-76.
- . "Urna suya el océano profundo: paisaje anticuario y motivos piscatorios en la Edad de Góngora." *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*. Eds. B. Capllonch, G. Poggi y J. Ponce Cárdenas. Pisa: Edizioni E.T.S., 2013 (en prensa)
- Praz, Mario. *Imágenes del Barroco: Estudios de emblemática*. Madrid: Siruela, 2005.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1999. 3 vols.
- Raimondi, Marco Antonio [Marcantonio]. "Cupido Navigans." *The Illustrated Bartsch*. Vol. 26. "The Works of Marcantonio Raimondi and of His School." Ed. Konrad Oberhuber. New York: Abaris Books, 1978. 231.
- Ravasini, Ines. '*Náuticas venatorias maravillas: Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*'. Pavía-Como: Ibis, 2011.
- Ripa, Cesare. *Iconologia*. Ed. Piero Buscaroli. Milano: TEA, 1992.
- Roses Lozano, Joaquín. "Pasos, voces y oídos: el peregrino y el mar en las *Soledades* (II, vv. 112-189)." *Góngora: Soledades habitadas*. Málaga: Universidad de Málaga, 2007. 79-95.
- Rota, Berardino. *Delle Poesie del signor Berardino Rota, cavaliere napoletano, parte II*. Napoli: Gennaro Muzio, 1726.
- . *Egloghe Piscatorie*. Ed. S. Bianchi. Roma: Carocci, 2005.
- Salcedo Coronel, García de. *Soledades comentadas por don García de Salcedo Coronel*. Madrid: Imprenta Real, 1636.
- Salemme, Carmelo. *Il Canto del Golfo: le Eclogae Piscatoriae di Jacopo Sannazaro*. Napoli: Loffredo, 2007.
- Sánchez, Vicente. *Lira poética*. Ed. Jesús Duce García. Zaragoza: Larumbe, 2003.



- Sannazaro, Jacopo. *The Piscatory Eclogues*. Ed. Wilfred P. Mustard. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1914.
- . *Latin Poetry*. Ed. M. C. J. Putnam. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Serrano de Paz, Manuel. *Comentarios a las Soledades del grande poeta don Luis de Góngora, compuestos por el doctor don Manuel Serrano de Paz, médico de la santa iglesia cathedral de Oviedo, cathedrático de matemáticas en su insigne Universidad, Phylósopho, Phylólogo y Profesor de las Buenas Letras y Artes Liberales. Con la explicación litteral, allegórica política y moral del poema. Segunda parte. Contiene la Soledad segunda sacada y trasladada de original después de la muerte del Autor. Por el doctor D. Thomas Serrano de Paz, Regidor Perpetuo de la ciudad y Cathedrático de prima de Cánones de dicha Universidad, Abogado de su Audiencia y de la Real de Valladolid*. En la Real Academia Española, Manuscrito 115.
- Suárez, Marcela A. "Sannazaro y las *Eclogae Piscatoriae* en el manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México." *Praesentia* 12 (2011): 1-18.
- Tansillo, Luigi. *Rime*. Ed. Tobia R. Toscano. Roma: Bulzoni, 2011.
- Tasso, Bernardo. *Rime*. Ed. Domenico Chiodo. Torino: Edizioni RES, 1995. 2 vols.
- Tasso, Torquato. *Le Rime*. Ed. Bruno Basile. Roma: Salerno Editrice, 1994.
- Torquemada, Antonio de. *Jardín de flores curiosas*. Ed. Enrique Suárez. Valencia: LEMIR, 2012.
- Torre, Francisco de la. *Poesía completa*. Ed. María Luisa Cerrón Puga. Madrid: Cátedra, 1993.
- Trambaioli, Marcella. "Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos gongorinos." *Criticón* 77 (1999): 53-70.
- Villamediana, conde de. Juan de Tassis y Peralta. *Poesía*. Ed. María Teresa Ruestes. Barcelona: Planeta, 1992.
- Virgil. *Eclogues. Georgics. Aeneid I-VI*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.