
Una nueva fuente del soneto de Góngora «Mientras por competir con tu cabello»

Une nouvelle source du sonnet de G

ngora «Mientras por competir con tu cabello

A new source of Góngora's sonnet "Mientras por competir con tu cabello"

Bienvenido Morros Mestres



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/11692>

ISBN: 1775-3821

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 20 de diciembre de 2020

Paginación: 685-694

ISBN: 979-10-300-0606-3

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Bienvenido Morros Mestres, «Una nueva fuente del soneto de Góngora «Mientras por competir con tu cabello»», *Bulletin hispanique* [En línea], 122-2 | 2020, Publicado el 02 enero 2024, consultado el 11 enero 2024. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/11692> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.11692>



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Una nueva fuente del soneto de Góngora «Mientras por competir con tu cabello»

BIENVENIDO MORROS MESTRES
Universidad Autònoma de Barcelona

El presente artículo estudia un soneto de Anton Francesco Raineri como nueva fuente de otro de Góngora en el marco de las últimas investigaciones sobre la imitación poética en el Siglo de Oro. El artículo también propone, aunque más secundariamente, la influencia de dos sonetos epitalamio de Francesco Maria Molza sobre la canción también epitalamio de Góngora «¡Qué de invidiosos montes levantados...!».

Palabras clave: Góngora, poetas italianos de la Academia de la Virtù, imitación poética del Siglo de Oro.

Une nouvelle source du sonnet de Góngora «Mientras por competir con tu cabello»

Dans le cadre des recherches actuelles sur l'imitation poétique au Siècle d'Or, l'article propose une nouvelle source pour le sonnet de Góngora «Mientras por competir con tu cabello» : un sonnet d'Anton Francesco Raineti. Il propose aussi, secondairement, l'influence de deux sonnets-épithalames de Francesco Maria Molza sur la chanson, également épithalame, de Góngora «¡Qué de invidiosos montes levantados...!»

Mots-clés: Góngora, poètes italiens de l'Académie de la Virtù, imitation poétique, Siècle d'Or.

A new source of Góngora's sonnet “Mientras por competir con tu cabello”

This article will study a sonnet by Anton Francesco Raineri as a new source of another of Gongora's sonnets, within the framework of the latest research on the poetic imitation in the Golden Age. The article will also propose, although more secondarily, the influence of two epithalamium sonnets by Francesco Maria Molza on the song – also epithalamim – by Gongora “¡Qué de invidiosos montes levantados...!”.

Keywords: Góngora, Italian poets of the Academy of the Virtù, Poetic imitation of the Golden Age.

Para Giulia Poggi, excelente gongorista

El soneto de Góngora del que vamos a ofrecer un nuevo modelo es de los más conocidos de su etapa de juventud, marcada especialmente por la influencia de los poetas petrarquistas italianos, Bernardo y Torquato Tasso, entre otros muchos. Es un soneto que en el manuscrito Chacón aparece entre los «sonetos varios», con la fecha de [15]82 y antes de las octavas (Góngora 1608: fol. 90), y que en la edición de Vicuña está agrupado entre los «sonetos amorosos» (Góngora 1963: fol. 12). En sus catorce versos, aunque más especialmente en los tercetos, Góngora trata el tópico ausoniano «collige, virgo, rosas» dentro del más general «carpe diem» horaciano, tomando como modelos un soneto de Garcilaso y otro de Bernardo Tasso sobre el mismo tema, con los que coincide especialmente en la construcción sintáctica, pero no en mucho más. Creo que vale la pena reproducir el soneto de Góngora íntegramente para poder percibir mejor y con mayor claridad la nueva fuente propuesta en las páginas que siguen:

Mientras por competir con tu cabello
 Oro bruído al sol relumbra en vano;
 Mientras con menosprecio en medio el llano
 Mira tu blanca frente el lilio bello;
 Mientras a cada labio, por cogello,
 Siguen más ojos que al clavel temprano;
 Y mientras triunfa con desdén lozano
 Del luciente cristal tu gentil cuello;
 Goza cuello, cabello, labio y frente,
 Antes que lo que fue en tu edad dorada
 Oro, lirio, clavel, cristal luciente
 No solo en plata o víola troncada
 Se vuelva, mas tú y ello juntamente
 En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada (Góngora 1978:
 230, Poggi 1997: 370-372 y 2019: 340).

En su reciente y magna edición de los 212 sonetos del cordobés, Matas Caballero: 331-339 confirma esas dos fuentes fundamentales junto a otras ya más secundarias de Fernando de Herrera, de las que señala *iuncturae* bastante puntuales (véase también Poggi, Góngora 1997: 370, n. 151, 2009: 164 n.25 y 2019: 65-68)¹. Por lo que respecta a Bernardo Tasso reconoce, utilizando las palabras de Orozco al respecto, el uso en el soneto de Góngora del mismo esquema estructural para el arranque («Mentre che [...]» y «Mientras por [...]») y su «desarrollo paralelo» en los versos siguientes con la única diferencia de que el cordobés lo prolonga hasta el segundo verso del segundo cuarteto.

1. Precisamente en su edición Poggi (Góngora 1997 *ibid.*) aduce una larga lista de poetas italianos, desde Pietro Bembo a Tommaso Mocenigo, que recrean el tópico de Ausonio, pero no señala ninguna coincidencia textual con ninguno de ellos.

En su excelente monografía sobre la imitación áurea, Ponce Cárdenas 2016 estudia los dos procedimientos propuestos en el Renacimiento para semejante práctica: la imitación de un modelo único, considerado el mejor de todos en su género (Cicerón para la prosa y Virgilio para la poesía), frente a la de diversos modelos, todos igualmente excelentes, que permiten con mayor facilidad la obtención de una obra más personal y original (es la llamada imitación ecléctica o compuesta). Para esa labor de imitación, con independencia del procedimiento, Ponce Cárdenas distingue, a partir de un pasaje de Giombattista Giraldi Cinzio, las tres fases simultáneas que seguían los autores del Siglo de Oro: *legere, observare, excerpere*. La primera fase consistía en la lectura del texto, la segunda en la introducción de notas en él y la tercera en el traslado de esas notas a un cuaderno. Góngora optó por el segundo de los procedimientos al recurrir para la mayoría de sus poemas a modelos diversos.

La imitación ecléctica o compuesta sin duda fue favorecida por algunas de las prácticas escolares de los jesuitas y de sus antecesores, de las que sin duda se hace eco Giradi Cinzio en el pasaje aducido por Ponce Cárdenas. En la enseñanza de la gramática latina los educadores fomentaban entre sus alumnos la memorización de fragmentos del canon de autores latinos, como Séneca, Cicerón, Plauto, Terencio, etc, que copiaban en sus cuadernos o cartapacios para ese uso (Egido 40-45 y Schwart 14). Como alumno de los jesuitas de Córdoba, Góngora debió empezar ya a preparar cartapacios escolares, en los que habría ido anotando y recopilando una lista de tópicos e ideas debidamente ilustrados con ejemplos tomados de autores de diversas épocas. En esos cartapacios, el cordobés no sólo registraría fragmentos de los poetas latinos sino también de los italianos y españoles. Para la práctica de la imitación, especialmente la múltiple o ecléctica, como acabamos de ver, estos cartapacios eran imprescindibles para la creación literaria en los siglos XVI y XVII². En algunos de estos códigos Góngora habría copiado los sonetos de Bernardo Tasso, Garcilaso y Fernando de Herrera, pero junto a otro en italiano que sin duda también usó para componer su soneto «Mientras por competir [...]». El soneto italiano en cuestión es de Anton Francesco Raineri, que el cordobés pudo haber leído en muy diversos lugares, como veremos a continuación.

Raineri desarrolló su carrera política y poética principalmente en Roma en dos períodos diferentes, separados por unos años al servicio de Pier Luigi Farnese, duque de Parma, en su corte de Piacenza. En el primer período romano, comprendido entre 1536 y 1539, formó parte del grupo de intelectuales que

2. Egido 40 fue la primera en llegar a la conclusión, a propósito de la obra de Gracián, de que ese ejercicio de intertextualidad tan característico de la literatura de los Siglos de Oro no sólo puede explicarse por la memoria prodigiosa de sus autores sino por ese hábito, adquirido desde niño en las escuelas, de ir anotando en un cartapacio «citas, ideas, vocablos, dichos y noticias». En época más reciente, Ponce Cárdenas 58-59 aporta, entre otros, el precioso testimonio de Francisco de Rioja en el prólogo de *Versos* (Sevilla, 1619) sobre el uso de esos cartapacios por parte de Fernando de Herrera: «leyó con gran diligencia y observación los escritores antiguos y modernos, *notando las palabras y modos de decir que tenían novedad o grandeza y poniéndoles aparte en cuadernos para que le sirviesen cuando escribía.*» (el subrayado es del autor del trabajo).

junto a Claudio Tolomei, Francesco Maria Molza y a Annibal Caro el papa Alejandro Farnese (Pablo III) había reunido entorno a su hijo Pier Luigi, y que integrarían a partir de 1542 la Academia della Virtù, creada en ese año por el primero de ellos; en el segundo período, de 1547 al final de su vida, estableció lazos aún más estrechos con el papado con resultados diferentes para sus intereses personales. Entre 1550 y 1555 Raineri alcanzó el prestigio en la corte gracias a la protección recibida por el papa Julio III, pero perdió paulatinamente ese prestigio tras la muerte del papa y la elección en 1555 de su sucesor, Pablo IV Carafa. A principios de 1560, coincidiendo con una nueva vacante papal, a causa de la muerte de Pablo IV, puso fin a su vida tras sufrir un ultraje personal y súbito cuya naturaleza nunca se ha llegado a esclarecer (Sodano 2002: 27 y 2004).

Estando aún bajo el servicio de Pier Luigi Farnese, Raineri publicó una selección de sus sonetos en el segundo libro de las *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua toscana* (Venecia, Giolito, 1547, y también 1548, fols. 18r-31r), «antología que designa con nitore un canone lirico di ascendenza farnesiana» (Riga)³. En su segundo período romano, cuando gozaba de gran prestigio en la corte papal de Julio III, dio a la imprenta milanese de Giovan Antonio Borgo sus *Cento sonetti* (Milán, 1553), de la que hizo en un año una reedición con el título cambiado por el de *Rime* (Venecia, Giolito, 1554). Las dos ediciones de su poesía completa contienen, en secciones independientes, canciones, madrigales, sextinas, estancias y sus famosas “pompe”, una mascarada para el carnaval milanés de 1553 que describe, mayormente en octavas, las diferentes partes del cuerpo de una dama de la nobleza romana (Albonico 124). La pequeña antología de su época farnesiana se incluyó, ligeramente incrementada, en las *Rime di diversi et eccellenti autori* (Venecia, Giolito, 1556, fols. 162-196), prologadas por Lodovico Dolce, en *I Fiori delle rime de' poeti illustri*, recogidas por Girolamo Ruscelli (Venecia, Battista et Melchior Sessa, Fratelli, 1558, fols. 71-93) y en el primer volumen de las *Rime scelte di diversi autori* (Venecia, I Gioliti, 1586, fols. 163-186)⁴. Entre los años 1541 y 1543

3. Góngora pareció manejar alguna de esas ediciones de las *Rime* porque parece tomar algunas de las *iuncturae* de dos sonetos-epitalamio de Francesco Maria Molza para su canción también epitalamio «¡Qué de invidiosos montes levantados...!», ya del año 1600. El poeta romano dedica varios sonetos a la boda de Ottavio Farnese y Margherita d'Austria, celebrada en 1538, y en uno de ellos, ya en su arranque, en tono imperativo, exhorta a la pareja a hacer el amor: «Gite, coppia gentil, e 'l bel somnesso/ mormorar vostro le colombe adegue...» (*Rime*, 1547 y 1548, fol. 13 ro, y Albonico 126). Estos versos el cordobés parece tenerlos presentes cuando exhorta a los amantes al descanso para al despertar retomar la actividad sexual de la noche anterior: «Dormid, copia gentil de amantes nobles,/ en los dichosos nudos/ que a los lazos de amor os dio Himeneo» (46-48; Góngora 1990: 90). En el soneto inmediatamente anterior al citado Molza ya había usado la expresión «coppia gentil»: «E gentil coppia d'un ardor compunta/ insieme a marital giogo congiunta» (6-7; fol. 12 vo).

4. La pista de los versos de Raineri puede seguirse fácilmente en estas antologías merced al proyecto ALI RASTA, *Raccolte a stampa antologiche del Petrarchismo e della poesia italiana del Cinque al Settecento*, vinculado a la universidad de Pavia (<http://rasta.unipiv.it>), reconvertida

había compuesto *L'Altilia* (Mantua, 1550), una comedia ambientada en Nápoles sobre las peripecias de dos amantes, Leandro e Ippolita, complicadas por su doble travestismo que propicia el equívoco continuado.

La poesía de Raineri pretende trascender el petrarquismo estricto de Bembo con una manifiesta vocación clasicista, que pone de relieve un lirismo a menudo arcádico y de marcado tono alejandrino, merced a la imitación de poetas como Catulo, Horacio y otros de la Antología griega. En España Diego Ramírez Pagán tradujo a lo divino el soneto profano «Era tranquillo il mar; le selve e i prati» como «Sosegado está el mar; selvas y prados», al que puso el título de «Soneto a Nuestra Señora del Alba» y que incluyó en la *Floresta de varia poesia* (Valencia, 1562; Ramírez Pagán 1950: 216); este soneto de Raineri lo imitó, en combinación con otro de Annibal Caro sobre el mismo tema («Eran Teti e Giunon tranquille, e chiare»), Jerónimo de Lomas Cantoral en su soneto «El mar y el aire estaban sosegados», incluido en sus *Obras poéticas* (1578; Lomas Cantoral 1980: 179; y Fucilla 1949: 270), y también Fernando de Herrera en el soneto «Del fresco seno la blanca aurora», que ya compuso para *Algunas obras* (Sevilla, 1582) y que con variantes también reprodujo en *Versos* (Sevilla, 1619; Coster 1908 y Fucilla 1960: 146)⁵. Lope de Rueda tuvo muy en cuenta *L'Altilia* para su *Comedia Armelina* (Valencia, 1567), especialmente para las peripecias de sus dos amantes, Justo y Florentina (Armelina).

El soneto de Raineri que Góngora eligió para usarlo en la composición de «Mientras por competir [...]» se recoge en todas las ediciones de sus poemas, ya sea en las antologías, ya en sus obras completas, pero con algunas variantes importantes entre las unas y las otras. En las antologías, desde las *Rime* de 1547 hasta las de 1586, se reproduce lo que podría ser la primera versión del soneto:

*Le prime nevi, e i gigli anchor non colti,
Vince quell'una bella ignuda mano;
Polito or puro al sol fiammegia in vano
Al par de be' capegli or cinti or sciolti.
Son da voi la vaghezza e gli onor tolti
Ai ricchi poggi, a ogni bel verde piano.
Allor che con pie vago ite piano piano
Su per l'erbe, e tra i fior sotto più folti.
Rari e celesti doni in voi son giunti:
Beltà, che a se mi trae, com'èscia il pesce:
Grazia poi, che qual amo il cor mi prende.*

desde 2016 en LYRA por la universidad de Lausana bajo la dirección de Albonico (<https://lyra.unil.ch>).

5. Coster (Herrera 1908: 158-159) había propuesto que los sonetos de Herrera, «Zéfiro renovó en mi tierno pecho» y «Amor en mí se muestra todo fuego», eran imitación de otro de Raineri, «Amor ond'è, ch'entr'al mio petto io senta», el que figura en todas las ediciones inmediatamente después de «Le prime nevi, e i gigli anco non colti», pero Fucilla 1960: 147, n. 2, lo descartó como modelo del primero de los dos sonetos del sevillano y sugirió a cambio otro de Luigi Tansillo.

*Quindi bien, che non fien da voi disgiunti
 I pensier miei, se in me l'arco non tende
 L'empia, che nel mel nostro il tosco mesce* (Raineri 1547 y 1548; fol. 20
 vo, 1556: 167, 1558: 77; 1586: 168, y 2004: 266).

Para la edición de su obra completa, ya como *Cento sonetti*, ya como *Rime*, introdujo algunos cambios en el soneto, en lo que debió ser su segunda y definitiva versión:

*Le prime nevi, e i gigli anco non colti,
 Vince quell'una bella ignuda mano;
 L'or puro e terso al sol fiammeggia invano
 Al par de' be' capegli or cinti or sciolti.
 Son da voi le vaghezze e gli onor tolti
 Ai più be' poggi, al più bel verde piano,
 Se col tenero piè gite pian piano
 Per entro i fior sott'a le piante accolti.
 Rari e celesti doni in voi son giunti:
 Beltà ch'a sé mi trae, com'esca pesce;
 Grazia poi, che com'amo il cor mi prende.
 Quindi è che i pensier miei da voi disgiunti
 Non fien, se morte in me l'arco non tende:
 Morte, che nel mel nostro il tosco mesce* (Ruscelli 1553: Avii vo,
 1554: 11 y 2004: 19).

La primera cosa que llama la atención del soneto, en sus dos versiones, es el tema tan distinto al de Góngora: el de la belleza y gracia de la amada que se convierten en obsesión del poeta hasta el día de su muerte. El soneto, pues, nada tiene que ver con el tópico ausoniano «*collige, virgo, rosas*», ni tampoco con el «*carpe diem*» horaciano, pero sí contiene una *descriptio puellae* que influye en el cordobés. En las dos ediciones de sus poesías completas, Raineri reserva para el final «*una brevissima espositione... sopra li cento sonetti e l'altre rime aggiunte*»; sobre el soneto en cuestión anota lo siguiente:

*Amoroso e facilissimo, con imitatione d'un epigrama greco sovra la beltà e la gratia,
 assimigliando allà beltà l'esca che alleta, ma non prende senza l'amo, che è la grazia*
 (Raineri 1553: fol. I v r; y 1554: fol. F ii r).

El comentario del propio autor se circunscribe básicamente al primer terceto, del que ofrece la fuente de un epigrama griego en que se trata el mismo tema de la belleza y la gracia como complementarias en los encantos de la amada: una atrae mientras la otra atrapa. El epigrama en cuestión es uno de la *Antología griega*, el 67 del libro V (Capito 160-161, Raineri 2004: 19 y Forni 188), pero el tema que se plantea en sus dos versos escapa al del soneto de Góngora y carece de interés para nuestro propósito⁶. Como veremos enseguida, el poeta

6. El terceto del soneto de Raineri, junto al epigrama griego que lo llegó a inspirar, podría ponerse en relación con el famoso pasaje de las *Soledades* en que el náufrago conoce a la novia serrana cuya belleza y gracia llegan a impresionarle, pero en ningún momento a enamorarle: «beldad parlara, gracia muda ostenta» (I, 726; Góngora 1994: 343).

cordobés se centró sólo en los cuartetos del soneto de Raineri para perfilar las imágenes manejadas en el primer cuarteto del suyo.

Para empezar, Góngora traduce de forma bastante literal el verso «*polito or puro al sol fiammegia invano*», o en la segunda versión «*L'or puro et terso fiammegia invano*», como «oro bruñido al sol relumbra en vano», y parece mezclar las dos versiones al descartar, por un lado, el artículo determinado de «or» de la primera versión, pero al colocar, por otro, el único adjetivo después del nombre al que califica de la segunda versión: «bruñido» es sinónimo tanto de «*polito*» como de «*terso*»⁷. El sujeto del verbo «competir» es precisamente ese verso, y el verbo está sugerido por la expresión en italiano «*Al par de*», que puede traducirse como 'en comparación con, a la par que' y que depende directamente del verbo «*fiammegia*»: 'pulido oro puro relumbra en vano en comparación con los cabellos sueltos o recogidos'. En su soneto Bernardo Tasso no desarrolla en forma de símil la metáfora del cabello rubio como el oro, sino que simplemente usa el segundo como atributo del primero: «*Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno [...]*» (Tasso 1995: 191); Garcilaso sí lo hace pero no para establecer ninguna competencia, sino más bien una dependencia: «y en tanto que'l cabello, que'n la vena/ del oro s'escogió, con vuelo presto» (5-6; Vega 43).

Para los dos versos siguientes, Góngora ha tenido en cuenta los dos versos iniciales del soneto de Raineri, aunque de manera menos evidente y clara que en los anteriores. Ha decidido cambiar la mano por la frente, pensando en el soneto de Bernardo Tasso, pero ha utilizado la misma flor (el lirio) para ponderar la blancura de esa parte del cuerpo de su amada: 'la blancura de la mano desnuda vence la de las primeras nieves y la de los lirios no cortados o troncados'. Es esa afirmación la que sin duda justifica que «la blanca mano» en el soneto del cordobés mire «con menosprecio» «el lilio bello». Es posible que la imagen del lilio «en medio del llano» esté inspirada también por los primeros versos del segundo cuarteto de Raineri: «*Son da voi le vaghezze e gli onor tolti/ a i ricchi poggi, a ogni bel verde piano*», o la segunda versión, «*Son da voi le vaghezze e gli onor tolti / Ai più be' poggi, al più bel verde piano*». La belleza («*le vaghezze*» puede tener ese sentido en italiano) con sus adornos u ornatos («*gli onor*») la dama los ha conseguido arrebatando sus riquezas a las colinas y al llano (entre ellos flores como el lilio)⁸. Incluso el «*lilio bello*» «en medio el llano» es una

7. Mendoza Fillola 2015 menciona parte de este verso, cuya comunicación debe a Alberto Blecu, para descartar la edición errónea en algunos textos del verso «oro bruñido el sol relumbra en vano», pero para que esa posibilidad tuviera sentido habría que editar «oro bruñido» entre comas como aposición de «tu cabello» y convertir de ese modo «el sol» en sujeto de «relumbra en vano». Es magnífico, por otra parte, su análisis de otro soneto de Góngora, «Prisión del nácar era articulado», que había sido objeto de interpretaciones erróneas inducidas por un epígrafe que no parece de Góngora.

8. Con muy buen tino Guillén 70 había destacado en el soneto «el tema de la Naturaleza derrotada por la Belleza humana» en el que la dama en cuestión «goza... de las virtudes que a modo de reflejos le envían le envían los seres naturales». Es un tema sin duda sugerido también por estos versos del soneto de Raineri.

interpretación libre de «*i gigli anco non colti*», que en Góngora representan la juventud frente a la «viola troncada» (por marchita) ya de la vejez.

Góngora debió de escoger el soneto de Raineri para dar contenido distinto al esquema sintáctico que había tomado de Garcilaso y de Bernardo Tasso. En un primer momento se fija en uno de sus versos, que podríamos considerar más que una simple *iunctura* (el nexo de dos o más palabras), que decide traducir bastante a la letra con el único cambio de calificar “oro” con un solo adjetivo, en vez de los dos de su modelo⁹. La traducción del verso le lleva a adaptar el verso que lo completa de modo menos literal, pero sin prescindir de los detalles que hacen reconocible su imitación: «*L’or terso e puro al sol fiammegia envano/ al par de’ be’ capegli [...]*», ‘[...] oro bruñido relumbra en vano por competir con tu cabello [...]’. La fuente seguramente no fue advertida por los comentaristas de la obra de Góngora por no pertenecer el soneto imitado al mismo género o modalidad que el soneto imitador¹⁰. El empleo de tantas y tan variadas fuentes para un mismo soneto (especialmente en su primer cuarteto) presupone por parte de su autor no sólo una prodigiosa memoria, sino también el recurso a esos cartapacios en el proceso de creación poética. En su imitación ecléctica, Góngora no sólo lleva a cabo la fusión de modelos diversos (en este caso italianos y nacionales) sino también la de diferentes géneros, como ha ilustrado y concluido Ponce Cárdenas 254 a propósito de su estupendo análisis de la canción *Al dichoso parto de la reina Margarita*.

9. Por lo que respecta a las *iuncturae*, asociadas a un género o a un tema, llama la atención que a propósito del *Polifemo* ningún comentarista ni editor de la obra, entre los que de alguna manera me incluyo, haya advertido para los famosos versos sobre Galatea «El bello imán, el ídolo dormido,/ que acero sigue, idólatra venera» (XXV, 5-6; Góngora 2009: 385, Góngora 2015: 244 y Góngora 2010: 258-259, además de Morros 263-264) la clara imitación de dos lugares del *Polifemo* de Tommaso Stigliani: «Idolatra fedel di tua bellezza [...] / Calamita del cor bella» (Milán, 1600, pp. 9 y 14). La única diferencia con respecto a Góngora estriba en que el «idolatra» es Polifemo, y no Acis, y en que la «calamita [...] bella» la ejerce Galatea también sobre el monstruo, y no sobre su amante. En la segunda redacción de su *Polifemo*, publicada en sus *Rime* (Venecia, 1605), cambió el adjetivo de «calamita» y añadió un pronombre posesivo: «calamita del mio cor fatale» (p. 203).

10. Por eso tampoco los mismos comentaristas llegaron a reconocer para el primer cuarteto del soneto de aniversario «Tres veces de Aquilón el soplo airado/ del verde honor privó las verdes plantas,/ y al animal de Colcos otras tantas/ ilustró Febo su vellón dorado» (Góngora 2019: 459-464) la fuente exacta en unos versos del *Aminta* de Torquato Tasso, «E già tre volte/ ha il nudo mietitor tronche le spige,/ ed altrettanto il verno ha scossi i boschi/ de le lor verdi chiome» (II, 526-529; Fubini 94), versos que celebran también un aniversario, pero no tanto el del amor del protagonista por la ninfa Silvia, sino el del desdén de la segunda por el primero a raíz de un beso robado con la argucia de una picadura de avispa en los labios. Con respecto a su modelo, del que ha imitado no sólo el número de años con la misma construcción sintáctica («Tres veces [...] y otras tantas [...]', «tre volte [...] ed altrettanto [...]») sino también la mención de las dos estaciones del año contrapuestas que la hacen necesaria, Góngora convierte la referencia estival del segador en una perífrasis mitológica del primaveral signo de Aries, aunque sigue de manera bastante literal la descripción de los efectos destructores que provoca el otoño-invierno en la verde naturaleza: «de Aquilón el soplo airado»-«il verno» «privó del verde honor»-«ha scossi de le lor verdi chiome» «las verdes plantas»-«i boschi».

Bibliografía

- Albonico, Simone, 2006, “Due schede Lombarde”, en *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 123-133.
- Capito, 1916, *The Greek Anthology (books I-VI)*, ed. W. R. Paton, Londres, Harvard University Press.
- Egido, Aurora, 1997, “Introducción”, en Baltasar Gracián, *El discreto*, Madrid, Alianza Editorial, 7-142.
- Forni, Giorgio, 2001, *Forme brevi della poesia: tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini.
- Fucilla, Josep G., 1949, “The Pedigree of a *Soneto a lo divino*”, *Comparative Literature*, 1, 267-271.
- 1960, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.
- Góngora, Luis de, 1628, *Obras...* reconocidas y comunicadas con él por d. Antonio Chacón Ponce de León, 3 tomos.
- 1963, *Obras en verso del Homero Español* (Madrid, 1627), ed. facsímil con prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- 1978, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia.
- 1990, *Canciones y otros poemas de arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa Calpe.
- 1994, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- 1997, *I sonetti*, ed. Giulia Poggi, Salerno Edtrici.
- 2009, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica (Clásicos y Modernos, 30), Barcelona.
- 2010, *La fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- 2015, *La fábula de Polifemo y Galatea*, ed. José María Micó, en *Para entender a Góngora*, Barcelona, El Acanalado.
- 2019, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- Guillén, Jorge, 2002, *Notas para una edición comentada de Góngora*, eds. A. Piedra y J. Bravo, con prólogo de José María Micó, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad Castilla-La Mancha.
- Herrera, Fernando de, 1908, *Algunas obras*, ed. Adolphe Coster, París, Heitz & Mündel.
- 1985, *Poesía original castellana completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra.
- Lomas Cantoral, Jerónimo, 1980, *Las obras*, ed. Lorenzo Rubio González, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- Mendoza Fillola, Antonio, 2015, “Minificciones, hiperficciones e hipertextos: de los clásicos a la educación secundaria 2.0”, en *Literatura 2.0 en el aula: Propuestas y experiencias*, ed. C. Arbonés, M. Prats y E. Sanahuja, Barcelona, Octaedro.
- Morros Mestres, Bienvenido, “Los nombres de Serafín Fernández Ferro en *Donde habite el olvido* de Luis Cernuda”, *Modern Language Notes*, 130 (2015), pp. 256-275.

- Poggi, Giulia, 2009, *Gli occhi del Pavone. Quindici studi su Góngora*, Florencia, Alinea Editrice.
- 2019, *Góngora*, Roma, Salerno Editrice.
- Ponce Cárdenas, Jesús, 2016, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques.
- Raineri, Anton Francesco, 1547 y 1548, en *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua toscana. Libro secondo*, Venecia, Appresso Gabriel Giolitto di Ferrari.
- 1553 y 2004, *Cento sonetti*, Giovanni Antonio Borgia, Milán; ed. Rossana Sodano, Turín, Res.
- 1554, *Rime*, Venecia, Appresso Gabriel Giolitto de Ferrari et Fratelli.
- 1556, en *Rime di diversi et eccelenti autori*, raccolte da i libri da noi altre volte impressi, Venecia, Appresso Gabriel Giolito di Ferrari et Fratelli.
- 1558, *I Fiori delle rime de' poeti illustri*, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli, Venecia, per Giovanbattista et Melchior Sessa Fratelli.
- 1586, *Il primo volumen delle rime scelte di diversi autori*, di nuevo corrette e ristampate, Venecia, Appresso I Gioliti.
- Ramírez Pagán, Diego, 1950, *Floresta de varia poesía*, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 2 vols.
- Riga, Pietro Giulio, 2016, “Raineri, Anton Francesco”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, ed. Genaro Lorenzo Bianconi, vol. 86, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Schwartz, Lia, 2004, “Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos”, en *Góngora hoy. VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Córdoba, Diputación, 89-132.
- Sodano, Rossana, 2002, “Girolamo Raineri, Lettera al Cardenal Alessandro Farnese (1560)”, *Lo Stracciafoglio*, III, 2002, 27-30.
- Sodano, Rossana, 2004, “Introduzione”, en Anton Francesco Raineri, *Cento sonetti*, Turín, Res.
- Stigliani, Tommaso, 1600, *Il Polifemo, stanze pastorali*, Milán, Impressore Archiepiscopale.
- Stigliani, Tommaso, 1605, *Rime...*, distinte in otto libri, Venecia, Ciotti.
- Tasso, Bernardo, 1995, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Turín, Res, 2 vols.
- Tasso, Torquato, 2013, *Aminta*, ed. Bruno Maier, con prólogo de Mario Fubini, Milán, BUR Classici.
- Vega, Garcilaso de la, 1995, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.