

Pervivencias del neoplatonismo en la poesía de Luis de Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte

Ginés Torres Salinas

Universidad de Granada
ginestorres@ugr.es

Recepción: 30/06/2021, Aceptación: 29/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

El ciclo de poemas que, entre 1606 y 1607, Luis de Góngora dedica a los marqueses de Ayamonte presenta una serie de elementos cuyo origen y lógica productiva puede rastrearse en la filosofía neoplatónica que tanta difusión conoció en el Renacimiento, particularmente a través de la figura de Marsilio Ficino. Nuestro propósito será estudiar cómo en estos poemas aparecen una serie de imágenes relacionadas con la luz y con el Sol; imágenes que, lejos de constituir lugares comunes, tienen su base en un conjunto de textos que desarrollan la vertiente luminosa del neoplatonismo renacentista. Mediante tales imágenes se construye el perfil lírico de los marqueses y su hija, en su dimensión de personaje público el primero, a la que, en el caso de las dos mujeres, se suma la de damas renacentistas caracterizadas por su hermosura.

Palabras clave

Luis de Góngora; Marqueses de Ayamonte; Neoplatonismo; Luz; Sol.

Abstract

English Title. Persistences of Neoplatonism in the poetry of Luis de Góngora. The cycle to the Marquises of Ayamonte.

The cycle of poems that, between 1606 and 1607, Luis de Góngora dedicates to the Marquises of Ayamonte presents certain elements whose origin and productive logic can be traced in the Neoplatonic philosophy that had so widely spread during in the Renaissance, particularly through the figure of Marsilio Ficino. Our purpose will be to analyse how in these poems a series of images related to Light and Sun appear, images that, far from constituting commonplaces, are based on a group of texts that develop the lumi-

nous aspect of Renaissance Neoplatonism. These images contribute to create the lyrical picture of the marquises and their daughter as public figures, to which, in the case of the two women, that one of Renaissance ladies characterized by their beauty is added.

Keywords

Luis de Góngora; Marquises of Ayamonte; Neoplatonism: Light; Sun.

Pese a que el “políptico poético dedicado a los marqueses de Ayamonte” (Matas 2019: 766) por Luis de Góngora entre 1606 y 1607 pueda concebirse como un grupo de composiciones asociadas a lo que en ediciones pretéritas de la lírica áurea se agrupaba bajo el marbete de *Poemas de circunstancias*, creemos, con Jorge Guillén (2002: 31), que en el caso de Góngora tal etiqueta “No despoja a la circunstancia de su singularidad”.¹

Tal singularidad explica que el ciclo haya sido estudiado con sobresalientes resultados por los principales espadas de la crítica gongorina. Son diversas las dimensiones desde las que se ha abordado este conjunto de composiciones: el contexto de “las ilusiones del poeta, si algunas le nacieron de esta amistad o protección”, enmarcadas en “su carrera de poeta cortesano” (Artigas 1925: 99); la relación económica de Góngora con los marqueses (Alonso 1973); “la inesperada alianza de los temas cortesanos [...] con los temas aparentemente más opuestos, tales como el elogio del retiro, de la ‘soledad’, de la pesca, de la caza y de la vida rústica” (Jammes 1987: 233); o su cercanía al género epidíptico y la tradición de la piscatoria (Ponce Cárdenas 2010).

Al mosaico que componen estos acercamientos críticos quisiéramos sumar con estas páginas una propuesta que vendría no a contrastar sino a complementar los trabajos ya existentes sobre el “ciclo ayamontino”, por seguir el sintagma

1. Cf., al respecto, los testimonios recogidos por Ponce Cárdenas (2010: 185, n. 6) sobre el injusto prejuicio contra los llamados *poemas de ocasión* en el contexto de nuestro objeto de estudio.

acuñado por Ponce Cárdenas (2013). Será nuestro propósito estudiar cómo varias de las composiciones que Góngora dedica a los marqueses de Ayamonte se ven cruzadas por una simbología luminosa, solar, cuya procedencia puede rastrearse en la filosofía neoplatónica² que ejerce una profunda influencia “sur un plus d’un siècle de poésie, de littérature et d’art européens” (Chastel 1996: 49) —hasta el punto de que se haya hablado de una *moda platónica o neoplatónica* por parte de voces tan autorizadas como Garin (1981: 41) o el propio Chastel (1996: 9)—, y que ofrece abundantes manifestaciones en buena parte de nuestra lírica áurea y, en buena medida, en la obra del poeta cordobés. Por supuesto, no queremos plantear aquí que Góngora en estos poemas —o en cualesquiera otros— sea un tratadista neoplatónico, ni que busque con ellos transmitir tal doctrina³, sino mostrar cómo en la poesía de don Luis hay un conjunto de elementos cuya lógica productiva puede rastrearse en determinados presupuestos del neoplatonismo renacentista. Estos presupuestos, a su vez, se repiten a lo largo de los poemas del ciclo dedicado a los Ayamonte, dando lugar a un conjunto que presenta cierta autonomía dentro de la producción gongorina, gracias al uso de un sistema de metáforas que, en su repetición, en su dimensión hiperbólica, se ponen al servicio de la representación lírica del poder.

El ciclo gongorino a los marqueses de Ayamonte

Según Robert Jammes (1987: 494), con quien coincide Carreira (1998, II: 165), son trece las composiciones que integran el ciclo dedicado a los Ayamonte: nueve sonetos, una canción, un romance y dos poemas en décimas, siendo probable que tres textos más puedan pertenecer al ciclo⁴, si bien uno de ellos,

2. Cf., para Góngora y el neoplatonismo, la línea de contribuciones que conforman Jones (1963 y 1966), Smith (1965), Roses (1990) y Parker (2002: 86-91, 118-119). A pesar de estas valiosísimas aportaciones, creemos, sin embargo, que está por escribirse una monografía que estudie en profundidad la presencia del neoplatonismo en la poesía de Góngora, más allá de referencias puntuales en ediciones críticas o trabajos dedicados a otros aspectos de la poesía del cordobés.

3. Cf., al respecto, algunos interesantes matices surgidos al calor de la polémica entre R. O. Jones y Colin Smith a propósito del neoplatonismo gongorino y que, cincuenta años después, siguen siendo tan pertinentes como necesarios: “Naturally Góngora was acquainted with and inevitability influenced by the Neoplatonic ideas of his period. But at most he makes a selection from them so partial and unrepresentative that he is false to the central doctrines of Plato and his followers. Góngora sees some harmony and much beauty to the Idea, and his thoughts are not carried up to a contemplation of the divine beauty. Poliphemus, given an opportunity to see in Galathea a moral beauty and a reflection of divine splendour, as hundreds of Renaissance poets had done in their loved ones, does not do so” (Smith 1965: 235); “I shall end by saying that Góngora set out solely to teach a doctrine in these poems. I see both as products of a Neoplatonic outlook but not as Works conceived as expositions of a philosophy” (Jones 1966: 120).

4. Citaremos los poemas de Góngora según las siguientes ediciones: para los sonetos, la edición de Matas (2019); para los romances, la de Carreira (1998); para las canciones la de Micó (1990);

“Al Sol peinaba Clori sus cabellos”, lo da como plenamente perteneciente al mismo en otras partes de su trabajo (232, 270). Ponce Cárdenas (2008: 123 y 2010: 183) cifra en catorce los poemas del ciclo, y aunque no detalla la lista de los mismos, podemos suponer que son los mismos que los propuestos por Jammes, sumando “Al Sol peinaba Clori sus cabellos”. Matas (2019: 772), por su parte, también los cifra en catorce: diez sonetos, incluido “Peinaba al Sol Clori sus cabellos”, una canción, dos décimas y un romance. Serán esos catorce textos los que constituirán la base de nuestro trabajo.

No hay documentos que justifiquen la relación de Góngora con don Francisco Guzmán y Zúñiga, IV Marqués de Ayamonte⁵, hasta 1606, si bien no puede descartarse del todo que sea anterior. Tal vez cupiera la posibilidad de que esta se remontase a 1602, a tenor de la fecha del romance “¡Oh cuán bien que acusa Alcino” (II: 67), en el que bajo tal nombre parece encontrarse el noble, siendo ambas posibilidades dadas por buenas tanto por Carreira (1998: II, 67) como por Carreño (2020: 403). Existen, incluso, dos romances de 1581, “Las redes sobre el arena” (I, 219-224) y “En el caudaloso río” (I, 225-229), que presentan semejanzas con el de 1602, hasta el punto de que, como explica Ponce Cárdenas (2008: 121), en el código Angulo y Pulgar comparten el epígrafe “Por el marqués de Ayamonte, quejándose de la ingratitud de la dama”; no obstante, para Jammes “es a todas luces evidente que no podría designar al mismo personaje [al marqués] en 1581, época en la que no encontramos ni trazas de relaciones entre don Luis y la familia de Ayamonte” (1987: 33), postura con la que coinciden Carreira (1998: I, 225) y Carreño (2020: 166).

Conviene, pues, compartir la prudencia de Ponce Cárdenas (2008: 121) y aferrarnos a la fecha de 1606 como aquella en que a ciencia cierta ya existían relaciones entre Góngora y los Guzmán y Zúñiga. Las primeras noticias segu-

para las décimas, la de las *Obras completas* en Biblioteca Castro, a cargo también de Carreira (2010). Damos también aquí los primeros versos de cada poema, junto al número de composición asignado en la edición de las obras completas compiladas por los hermanos Millé (1951) para Aguilar, con objeto de que el lector pueda localizarlo tanto en tal edición como en los magníficos repositorios de la lírica gongorina *Todo Góngora* (Micó 2015) y la versión de la *Poesía* de Góngora editada por Antonio Carreira, disponible en el portal del proyecto de investigación *Góngora et les querelles littéraires de la Renaissance*, dirigido por Mercedes Blanco (2016). Los sonetos son “Velero bosque de árboles poblado” (283), “Vencidas de los montes Marianos” (284), “Clarísimo Marqués, dos veces claro” (285), “Volvió al mar Alción, volvió a las redes” (286), “A los campos de Lepe, a las arenas” (287), “Corona de Ayamonte, honor del día” (288), “Alta esperanza, gloria del estado” (289), “Cisnes de Guadiana, a sus riberas” (290) y “Deja el monte, garzón bello, no te fies” (293); la canción lleva por verso inicial “Verde el cabello undoso” (392); el romance “Donde esclarecidamente” (57); las décimas, en fin, “Flechando vi con rigor” (126) y “Pintado he visto al amor” (127). Los poemas que Jammes supone que podrían adscribirse al ciclo serían el soneto “Al Sol peinaba Clori sus cabellos” (292), la canción “De la florida falda” (393) y el fragmento conservado de otra canción, “Del mar, y no de Huelva” (394).

5. Para la figura del marqués, cf. Ponce Cárdenas (2008: 107-113), así como también la minuciosa recopilación bibliográfica llevada a cabo por el mismo Ponce Cárdenas (2010: 184, n. 4).

ras al respecto se remontan a septiembre de 1606, cuando el marqués, en su camino a Madrid, probablemente con motivo de la concesión que había recibido del virreinato de México, se detiene unos días en Córdoba (Jammes 1987: 231). Lo podemos deducir del epígrafe que en el manuscrito Chacón acompaña a uno de los dos sonetos que el poeta le dedica con motivo tal su estancia cordobesa: “Clarísimo marqués, dos veces claro (*Al marqués de Ayamonte que, pasando por Córdoba, le mostró un retrato de la marquesa*)” (772-779); soneto que según Ponce Cárdenas (2013: 144) se vincula al “primer hito de datación conocida en la relación entre el aristócrata onubense y el famoso poeta cordobés”. El marqués renunciará al virreinato,⁶ en una decisión que para Dámaso Alonso (1973: 22-23) estructura el ciclo: “Este notable grupo de poesías dedicadas a los Ayamonte se divide en dos partes: las poesías escritas al calorcito que irradia quien va a ser virrey de México y las posteriores a la renuncia al virreinato”. Según Artigas (1925: 99), a la vuelta de la corte, el marqués recoge a Góngora en Córdoba y lo lleva consigo a sus posesiones en Lepe, no coincidiendo Jammes (1987: 232) con esta apreciación. Sea como sea, el poeta permanecerá en los dominios del Ayamonte entre marzo y abril de 1607, estando de regreso en Córdoba al menos desde el 14 de mayo (Jammes 1987: 232). La muerte de don Francisco, en noviembre de 1607, supone, para Artigas (1925: 99), “cortar las ilusiones del poeta, si algunas le nacieron de esta amistad o protección”, lo que explica que “esta relación fatalmente rota por el fallecimiento del Marqués no se tradujera en la concesión de favores o prebendas cortesanas” (Matas 2019: 772).

La relación de Góngora con los marqueses repercute de varias formas en su producción lírica. En primer lugar, adquiere una importante significación en el conjunto de la obra gongorina debido a que, como apuntara Dámaso Alonso (1973: 19), “No hay persona a quien haya dedicado tal número de poesías, con tantas y tan desmesuradas alabanzas como las que exaltan al mar-

6. “No era, además, raro que algunos, nombrados virreyes ultramarinos, declinaran por miedo a los riesgos del viaje o para poder perseguir cosas más apetecibles, desde esta banda de los mares [...] En el caso de Ayamonte había motivos muy especiales para que el monarca y su valido quisieran recompensar al de Ayamonte y le ofrecieran importantes cargos, y al mismo tiempo para que éste y su esposa hubieran temido el viaje a Méjico: en la catástrofe de la armada de Tierra Firme, que volvía en 1605 con la plata del Perú, había naufragado con sus galeones el general de la flota, don Luis Fernández de Córdoba, hermano del marqués de Ayamonte. Hacía solo un año” (Alonso 1973: 10). El propio Góngora en “Volvió al mar Alción, volvió a las redes” (*Sonetos*, ed. Matas, 790-795) parece sumar otros motivos al escribir que “con su barquilla redimió el destierro, / que era desvío y parecía mercedes”; Salcedo Coronel ahonda en esta idea al comentar el soneto: “Esta voz ‘desvío’ está colocada en esta sentencia con maravillosa ambigüedad, porque mira a tenerle apartado de su tierra y al desfavor y poca merced del Príncipe a quien asistía” (*Segundo tomo*, 477). Ponce Cárdenas (2010: 207) añade a lo ya expuesto que el marqués “pudo acariciar la idea de ostentar el cargo más alto del dominio español del Milanesado. Ante semejantes expectativas, el virreinato de la Nueva España habría de parecerle una oferta muy poco apetecible”.

qués, a su gloria, a su cultura, a la ‘realeza’ de su casa, a la belleza de su esposa y de sus hijos”, constituyéndose en “Uno de los ciclos epidípticos más importantes en la obra de Góngora” (Ponce Cárdenas 2013: 144). Además, nos dice Jammes (1987: 233), “Las poesías escritas con ocasión de este viaje tienen una importancia literaria demasiado grande, por la influencia que ejercieron sobre la posterior redacción de las *Soledades*”, siendo que para Artigas (1925: 266) es el ciclo “de mayor valor estético” de los de Góngora, ya que en él “Lejos de las imitaciones clásicas e italianas en los temas, bruñe y cincela, amontona metáforas, apunta mitológicas alusiones, latiniza los giros en una fuerte y elegante concisión, de ritmo numeroso y de limpias sonoridades”. Cabe destacar, por último, la repercusión económica de los poemas, pues, para Dámaso Alonso (1973: 23), en algunas de las últimas composiciones del ciclo observamos “agradecimiento humano al hospedaje en Lepe, pero también un interés económico. El marqués paga, en cierto modo, los servicios poéticos de Góngora con esos generosos 300 ducados”.⁷

No es ajena a nuestro propósito esta sintética contextualización del nacimiento de la serie ayamontina, porque buena parte de los aspectos que vamos a analizar en el presente trabajo se explican por la dimensión pública de los dedicatarios y la manera en que esta mueve a los poetas a utilizar un conjunto de metáforas que, lejos de constituir lugares comunes o representaciones fosilizadas del poder, se explican según una lógica neoplatónica muy concreta, que conoce una intensa circulación en la España del Siglo de Oro, manifestándose en algunas de estas composiciones gongorinas.

7. El trabajo de Dámaso Alonso (1973: 15, 19, 23) documenta con detalle la relación económica de don Luis con el marqués de Ayamonte: “Entre los *Documentos inéditos* que Eulalia Galvarriato y yo publicamos en 1962, hay seis, otorgados los seis el 14 de mayo de 1607, por los cuales don Luis de Góngora, en voz y nombre de don Francisco de Guzmán, marqués de Ayamonte y señor de Lepe y Redondela, como heredero de su hermano don Luis Fernández de Córdoba y Sotomayor, reconoce haber recibido del tesorero de las alcabalas y tercias reales de Córdoba diversas cantidades por juros en cabeza de don Luis Fernández de Córdoba, marqués de Comares, alcaide de los Donceles [...] Por el documento firmado por los hermanos Góngora nos enteramos que el difunto marqués había querido que de los 431.278 maravedís que don Luis de Góngora iba a cobrar en su nombre, el poeta cordobés se quedase con 300 ducados, es decir, nada menos que con 112.200 maravedís, más de la cuarta parte de la cantidad que tenían que pagar las alcabalas al marqués. Era regalo, y un regalo de gran generosidad: los sonetos de Góngora habían hecho su efecto en la vanidad del aristócrata [...] Góngora se aprovecha y amplía para su beneficio la retribución (y tiene razón: sus sonetos valen mucho más, y debía estar en un ahogo muy grande). El dinero del marqués —imaginamos— le sirvió para pagar alguna deuda que no admitía demora. Pero don Luis era, en el fondo, honrado. La viuda del marqués tuvo que esperar: casi dos años más tarde, el concierto con Sánchez Pardo permitió a aquella calamidad que se llamaba don Luis de Góngora meter la deuda en un sistema regular de toma y daca comercial, garantizado por la única raíz sólida de su economía: sus beneficios eclesiásticos.

Don Francisco Guzmán y Zúñiga, marqués de Ayamonte

El ya mencionado soneto “Clarísimo marqués, dos veces claro”, dedicado “Al marqués de Ayamonte que, pasando por Córdoba, le mostró un retrato de la marquesa” es el mejor punto de partida para nuestro análisis, ya que se trata del poema de ciclo en que más motivos luminosos y solares se pueden encontrar, pues “El haz de isotopía que vertebrata la entera composición se sustenta en el marcado contraste entre elementos de naturaleza lumínica (‘claro, luz, soles, luminoso, firmamento, rayos’) y elementos ligados a la tiniebla (‘noche, oscura’), con un abrumador dominio de los primeros” (Ponce Cárdenas 2013: 147). La anécdota del poema parte de cómo el marqués, en su paso por Córdoba hacia Madrid, muestra al poeta un retrato de la marquesa, cuya hermosura es deslumbrante de tan luminosa. De ahí que Góngora le escriba que, llenos los ojos de esa pintura —“Cebado vos los ojos de pintura”— la noche en que camine no podrá ser sino luciente, imposible la oscuridad con los dos ojos de la marquesa brillando como dos soles.

Es cierto que el eje del poema es el elogio de la marquesa (Jammes 1987: 231; Poggi 1997: 32-33; Ponce 2013), pero dejaremos a esta para un apartado posterior y nos centraremos en su marido, protagonista del cuarteto inicial:

Clarísimo marqués, dos veces claro,
por vuestra sangre y vuestro entendimiento,
claro dos veces otras, y otras ciento
por la luz, de que no me sois avaro [...]

El inicio remite de manera inevitable a otra composición atravesada de neoplatonismo como es el soneto XXI de Garcilaso.⁸ La primera clave que nos interesa es la *doble claridad* del marqués. Esta doble dimensión de luminosa claridad a la hora de caracterizar a un personaje público, a un aristócrata, encuentra su justificación en la filosofía neoplatónica renacentista. Trataremos de explicarlo en esquema y para ello partiremos de dos ideas básicas, que acaban convergiendo: la metafísica neoplatónica y la nueva imagen que de los gobernantes se proyecta en el Renacimiento.⁹

La noción de alma, la reflexión sobre su inmortalidad, será uno de los ejes centrales del neoplatonismo renacentista. Lo demuestra, desde su título, la obra magna de Marsilio Ficino, la *Theologia platonica de immortalitate animorum*. En el segundo capítulo de su tercer libro Ficino nos dice del alma que esta será “el vínculo universal, el auténtico nudo de todo lo que hay en el universo” (*Platonic*

8. “Clarísimo marqués, en quien derrama / el cielo cuanto bien conoce el mundo” (Garcilaso, *Poesía*: 216). Cf., para la cuestión, Rodríguez (1990: 225) y Gargano (2000).

9. Cf. nuestro Torres Salinas (2019) para un desarrollo más en extenso de la cuestión. Sintetizamos aquí los aspectos centrales del desarrollo teórico que allí puede encontrarse.

Theology, I, 242).¹⁰ Idea muy parecida a la que su discípulo predilecto, Pico della Mirandola, manifiesta en un texto tan importante para el Renacimiento como el *Discurso de la dignidad del hombre*: “vínculo unificador o, mejor dicho, himno nupcial del mundo” (*Discurso*, 99). Esta noción de vínculo será clave porque justificará la particular relación del alma con la luz, al compartir ambas dicha cualidad. En el capítulo XI del pequeño tratado ficiniano que lleva por título *De lumine* leemos que “La luz es vínculo del universo” (*Sobre el lumen*, 2428); idea que desarrolla en el cuerpo del capítulo: “Del mismo modo que nuestro espíritu conduce las fuerzas del alma y el alma misma hacia los humores y los miembros, y, así como también, el espíritu es en nosotros nudo del alma y del cuerpo, del mismo modo la luz es vínculo del universo” (2469). Alma y luz comparten posición axial en la ontología ficiniana, por lo que es lógico que para el filósofo florentino y, por ende, para la filosofía neoplatónica, acaben solapándose. En el capítulo XIII del octavo libro de la *Theologia platonica* podemos leer que “la luz no es otra cosa que un alma visible —de ahí que todas las cosas nazcan a la vida gracias a ella—, el alma es luz invisible” (*Platonic Theology*, II, 347);¹¹ en parecidos términos se expresa en *De raptu Pauli*, donde queda presentada como “espíritu incorporeal, luminoso por naturaleza, bueno e inmortal, capaz de la verdad eterna y de la estabilidad del inmenso bien” (*De raptu Pauli*, 949).¹²

Para entender la importancia de esta concepción luminosa del alma, en lo que atañe a los poemas que nos interesan, hemos de partir del origen mismo de la cultura renacentista, que no podemos desligar de las nuevas condiciones sociales y económicas que el periodo trae consigo. José Luis Abellán (1979: 20) escribió que “el pensador humanista se halla necesariamente vinculado al nacimiento del capitalismo”. Comparten tal opinión dos de los más agudos estudiosos europeos de la cultura renacentista, como son Robert Klein (1982: 192), quien comentando *La cultura del Renacimiento en Italia*, la obra clásica de Jacob Burckhardt, escribe que “El nuevo espíritu, del cual hace un retrato tan impresionante *La civilización del Renacimiento*, es en gran parte el espíritu del patriciado capitalista en sus orígenes, cualquiera que sea el país en que se desarrolla”; y André Chastel (1982: 19), para quien “El Renacimiento en Florencia representa, un poco antes que en otros lugares, el paso de una sociedad jerárquica, fun-

10. “Et quia ipsa vera est universorum connexio [...] centrum naturae, universorum medium, mundi series, vultus omnium nodusque et copula mundi”, “It is the universal mean [...] the true bond of everything in the universe”. La traducción es nuestra.

11. “Lumen nihil aliud est nisi visibilis anima, unde per hoc omnia reviviscunt; anima vero lux invisibilis”, “Light is nothing other than visible soul (whence all things come to life again because of it) and soul is invisible light”. La traducción es nuestra.

12. “Memento te esse spiritum incorporeum, lucidum natura, bonumque immortalem aeternae veritatis ac stabilitatis immensique boni capacem”, “Ricordati che tu se’ spirito incorporale, lucido per natura e buono e immortale, capace dell’eterna verità e stabilità e dell’immenso bene”. La traducción es nuestra.

dada en los servicios, a una sociedad fundada en otro tipo de intercambios, definidos por el contrato”. En esa misma dirección, Juan Carlos Rodríguez (1990: 66) establece la aparición de lo que concebimos como Renacimiento en el marco de “la lucha de clases del momento: en la necesidad de la burguesía, de establecer como eje social a la jerarquía de las almas frente a la jerarquía de las sangres del feudalismo”, de modo que “toda producción ideológica (poética en concreto) desde esta determinante neoplatónica no sea otra cosa que el proceso de constitución de la noción de alma bella” (89). La legitimidad social, en el nuevo mundo renacentista, exige ahora más que la mera sangre para amoldarse a las nuevas condiciones ideológicas, siendo la categoría del alma aquella a partir de la que deban armarse también las legitimaciones nobiliarias, a la que se recurre para sus representaciones públicas.

Esa noción de alma, esta nueva jerarquía social conlleva el surgimiento, explica Eugenio Garin (1986: 68), de “Una *virtù* totalmente humana y terrenal [con la cual] los tratadistas de la *nobilitate* demolían y anulaban la concepción de una nobleza de la sangre”. Se trata de una virtud que mira al horizonte de la virtud heroica aristotélica, proporcionando a su poseedor unos valores que adquieren una dimensión ética y estética, que remiten a la Antigüedad Clásica y no son ya los de la sangre nobiliaria (Checa Cremades 1987: 16-17). Tratados como el *De vera nobilitate*, de Poggio Bracciolini, expone Margherita Morreale (1959: 130), ahora “ensalzan la nobleza adquirida por el ejercicio de las letras y de la *virtù*”, patrocinan “la sustitución de un concepto de *nobiltà* ligada al nacimiento [...] efecto de una serie de circunstancias históricas, y especialmente de la evolución social de la burguesía”. Erasmo, en la *Educación del príncipe cristiano* expone cuáles son los diferentes tipos de nobleza. Su concepción de las que son más y menos importantes encaja perfectamente con las especulaciones en torno a la sangre y la virtud que venimos delineando:

La más alta nobleza conviene al príncipe, pero hay que tener en cuenta que los tipos de ésta son tres: el primer tipo nace de la virtud y de las acciones rectas, el segundo procede del conocimiento de las más honestas disciplinas, el tercero es juzgado por la configuración de los astros el día del nacimiento, por los títulos de los antepasados o por las riquezas. Piensa que no conviene que el príncipe se ensoberbezca de este ínfimo tipo que tiene tan poco valor como el que menos, a no ser que proceda de la virtud (28).

Así, esa nueva *jerarquía de las almas* halla en la noción de la *virtù* un excelente apoyo para caracterizar a los gobernantes o personajes públicos, en lo que no serán sino expresiones de esa noción de “alma bella” que constituye el eje del neoplatonismo y que pasa de la legitimación de la posición que aquellos ocupan en el entramado social y político. No será de extrañar por tanto que estas virtudes y, por ende, estas representaciones, tengan una dimensión en buena medida luminosa, según acabamos de exponer un poco más arriba. Lo comprobamos, por ejemplo, en el primero de los poemas que fray Luis de León dedica

a Pedro de Portocarrero (*Poesía*, 16-20), donde dirá de la “Virtud, hija del cielo” que es “luz tarde conocida, / senda que guía al bien, poco seguida” (vv. 1, 4-5). En *El Cortesano*, Castiglione ilustra a la perfección estas luminosas dimensiones:

Quiero, pues, cuanto a lo primero, que este nuestro cortesano sea de buen linaje; porque mayor desproporción tienen los hechos ruines con los hombres generosos que con los baxos. El de noble sangre, si se desvía del camino de sus antepasados, amancilla el nombre de los suyos, y, no solamente no gana, mas pierde lo ya ganado; porque la nobleza del linaje es casi una clara lámpara que alumbrá y hace que se vean las buenas y las malas obras; y enciende y pone espuelas para la virtud, así con el miedo de la infamia como con la esperanza de la gloria (110-111).

La excelencia del cortesano vendría de la virtud de su alma y sus actos, teniendo ambos expresión luminosa en la lámpara que alumbrá las obras, que espolea la virtud. Según apunta Morreale (1959: 129-130), la *nobiltà* a la que alude Castiglione hace referencia tanto a la “alcurnia de nacimiento” como a la dimensión de excelencia moral virtuosa, propia del individuo, que aquí venimos trazando: “*nobile* (junto a *chiaro*) es sinónimo de excelencia, y sirve a cada paso para entresacar los hombres y las cosas, proyectando sobre ellos la luz de los valores que los humanistas del *Quattrocento* no se habían cansado de ensalzar”.

Si regresamos ahora al soneto de Góngora, no nos puede extrañar el comentario al mismo de Salcedo Coronel, quien explica que el poeta, al marqués, “Llámalo así por la nobleza de sus mayores”, de modo que es “Dos veces ilustre, por lo generoso de vuestra sangre, y por vuestro entendimiento” (*Segundo tomo*, 100). En las palabras del sevillano se concentra en gran medida el desarrollo teórico que se acaba de exponer. En esa misma línea, a dicha doble dimensión alude Ponce Cárdenas (2013: 147) cuando explica que “La voz ‘claro’ se refiere, ante todo, a lo ‘ilustre’, a lo ‘excelso’, vinculado tanto al linaje y a la sabiduría del marqués, quien por ello resulta ‘esclarecido’ por partida doble”. La claridad del marqués, la luz que estructura este primer cuarteto y el resto de la composición, lejos de lo formulario, de lo superficial del lugar común, tienen un origen muy concreto, propio de la profunda huella que el neoplatonismo y la aparición del nuevo mundo renacentista han dejado en la representación lírica de los personajes públicos. El marqués es claro, entre otras cosas, por su ingenio, por una virtud personal que lo distingue y se expresa en forma de luz.

No termina aquí la luz del soneto, pues el marqués no es “claro” solo estas dos veces recién analizadas, sino “dos veces otras, y otras ciento”, debido al retrato que de la marquesa guarda y que el poeta ha tenido la fortuna de contemplar. De ello, sin embargo, nos ocuparemos más adelante, pues queremos proseguir con las caracterizaciones luminosas de don Francisco.

A tal propósito nos ayudará el soneto en que Góngora “Convoca a los poetas de Andalucía a que celebren al marqués de Ayamonte” (821-826):

Cisnes de Guadïana, a sus riberas
 llegué, y a vuestra dulce compañía,
 cuya süave métrica armonía
 desata montes y reduce fieras,

a no escuchar vuestras voces lisonjeras,
 sino al segundo ilustrador del día
 consagralle la humilde musa mía,
 que cantó burlas y eterniza veras;

al Apolo de España, al de Ayamonte
 culto honor. Si labraren vuestras plumas
 digna corona a su gloriosa frente,

flores a vuestro estilo dará el monte,
 candor a vuestros versos las espumas
 de Helicon darán, y de su fuente.

“Se trata del último soneto del ciclo (Matas 2019: 821) y en él Góngora se dirige a los poetas “de una pequeña corte literaria reunida en torno al marqués” (Jammes 1987: 232) para confesarles que llegó a su compañía no tanto para escuchar sus voces como para ofrecerle sus versos —“consagralle la humilde musa mía, / que cantó burlas y eterniza veras”— al Ayamonte, lo que para Matas (2019: 821) “parece dar crédito a la sugerencia de Angulo y Pulgar y Salcedo Coronel de que el poeta habría dado a conocer al marqués alguna de sus obras”. Asimismo, les sugiere que no cejen en el canto a don Francisco, pues en ese caso el Parnaso y la fuente Helicon darán “fuentes a vuestro estilo”, “candor a vuestros versos”.

Son varios los aspectos que interesan a nuestro propósito y que nos muestran, de nuevo, cómo la circunstancia del poema se sostiene en una serie de referencias bien ancladas al modo en que determinados presupuestos del neoplatonismo contribuyen a la representación de los personajes públicos en la lírica áurea. Comenzaremos por la descripción del marqués como “segundo ilustrador del día”, pues hay en ella más de lo que a simple vista puede pensar el lector. Ciplijauskaité (1992: 74) indica que se refiere a “el Marqués, por la luz que va repartiendo”. La luz, que está directamente relacionada con las modalidades líricas de representación del poder propias del Siglo de Oro, se convierte de este modo en uno de los ejes vertebradores del ciclo, sobre los que se sostienen su autonomía y la relación entre las diversas composiciones del mismo. Sin embargo, hay un matiz importante que conviene consignar: el hecho de que sea “segundo”. Es lógico pensar cuál es la referencia inmediata a la que el marqués queda comparado: el Sol como *primer* ilustrador del día. Llegamos así a otra de las huellas que el neoplatonismo deja en la representación de los personajes públicos, como es su identificación con el Sol. Es cierto que múltiples civilizaciones, desde las occidentales a las precolombinas, pasando por las egipcias, han

identificado a los personajes públicos de calado con el Sol (Eliade 1974: 156-187), pero no lo es menos que, según explica Víctor Mínguez (2001: 113), en esta época “el Príncipe Solar es, antes que una hermosa metáfora, una imagen ideológica”. Efectivamente, si, advierte Seznec (1987) en su clásico trabajo sobre *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, en la mitología clásica se abordó un proceso de divinización de los astros, entre los cuales el Sol desempeñaba el rol de rey de todos ellos;¹³ y si recordamos, con Juan Carlos Rodríguez (1990: 143), que “la ideología burguesa desde su primera fase ‘humanista italiana’ utilizó una especial imagen de ‘lo griego’ (o del mundo heleno-romano en general) forjada en las necesidades de su lucha contra el escolasticismo feudal”, comprenderemos que la identificación del Sol con los personajes públicos de origen nobiliario encuentra pleno sentido en el imaginario renacentista, más allá de los lugares comunes.

Marsilio Ficino nos ofrece valiosos ejemplos de la manera en que desde el neoplatonismo renacentista se justifica la naturaleza solar de los personajes a quienes cantan los escritores, fundamentalmente los reyes, pero no de manera exclusiva. Es el caso de ciertos textos dirigidos a los Medici. A Piero va dedicado el *De sole*, donde Ficino insiste en la primacía del Sol sobre los demás astros, en virtud de su “autoridad regia” (*Sobre el sol*, 2098), siendo “iluminador, soberano y moderador de los cielos” (1842). Los calificativos al respecto son numerosos: “Rey de lo celeste” (2093), “primero y principal de los planetas”, “soberano manifiesto del cielo” (1119) o, de nuevo, “moderador” desde su trono del “orden tan maravilloso de las cosas celestes” (2004). No es de extrañar por tanto la correspondencia entre el personaje público y el astro, pues al primero se le puede aplicar lo que al segundo, según escribe el mismo Ficino en el *De vita*: “le cuadra bien al Sol, más que ninguna otra cosa, la cualidad de la grandeza” (*Tres libros sobre la vida*, 99). Las luminosas virtudes ya estudiadas resplandecen con tanta intensidad en estos personajes que es inevitable asimilarlos al Sol. Lo comprobamos en algunas cartas del mismo Ficino. Por ejemplo, en una dirigida a Lorenzo le confiesa, con el pretexto de alguna enfermedad en los ojos, que el Medici es “mi humano Sol”, asociado a una serie de virtudes: “Sol, fuente de justicia”, “Sol, imagen de liberalidad” (*Lettere*, 500).¹⁴ En otra ocasión, también con Lorenzo como destinatario, le explica al Medici que este le debe todo al Sol, “del cual siempre recibe sus divinos rayos para que en todo lugar más que otra cosa honréis, de la cual habéis recibido aquello por lo que sois honrado” (657).¹⁵ Erasmo,

13. Cf. el *Sueño de Escipión* de Cicerón en que el Sol es calificado como “dux et princeps” (64), quedando dotado de un “caractère politique” (Ligota 1965: 469), utilizado en relación con la *maiestas* propia de la Roma de Cicerón (472).

14. “il mio humano Sole”, “Sole fonte di giustitia”, “Sole di liberalità imagine”. La traducción es nuestra.

15. “dal quale sempre i divini raggi riceve, accioché in ogni luogo colui più che altra cosa honori, dal quale quello per il quale sei da essere honorato hai ricevuto”. La traducción es nuestra.

en la *Educación del príncipe cristiano* sintetiza este imaginario procedente del neoplatonismo renacentista, ceñido al rey, pero extrapolable en su lógica productiva a diferentes personalidades públicas:

Así como Dios puso el Sol en el cielo como bellísima imagen de sí mismo, así también estableció entre los hombres al rey como palpable y vivo reflejo de Él. Nada hay más universal que el Sol, que ilumina los demás cuerpos celestes, de igual modo el príncipe debe estar totalmente disponible para las necesidades públicas, y poseer la luz de una innata sabiduría, de modo que, aun cuando los demás anden a ciegas, él, sin embargo, nunca se ofusque (38).

Los términos de la relación entre Ficino y los Medici son muy parecidos a los que establece Góngora con los Ayamonte, a varios niveles. En primer lugar, en lo referido a la búsqueda de un mecenazgo por parte del poderoso que, si Ficino consiguió a lo largo de la mayor parte de su vida a través de los patricios florentinos a los que dedica sus obras más importantes, en Góngora, en cambio, debido a la muerte del marqués, no llegó nunca a hacerse efectivo, más allá de la suma a que hacía referencia Dámaso Alonso y a la temporada que pasó en los dominios de Ayamonte. Por otro lado, la lógica productiva de la figura del Medici en los textos ficinianos encuentra sintonía en la de nuestro marqués, a quien quedar presentado por Góngora como un “segundo ilustrador del día” le hace ser, en realidad, un segundo Sol, pues alberga toda una serie de virtudes propias de su estado, de la nueva caracterización que del mismo se ha extendido durante la centuria anterior. Bajo el lugar común, como sucedía en el soneto anterior, se puede rastrear una sólida base filosófica que aflora incluso en poemas como estos.

No terminan aquí las referencias solares sobre las que se asienta el soneto y que se reproducirán, con matices, pero siempre desde las coordenadas del homenaje al poder y a la representación pública del marqués, en otros de los poemas del conjunto. El “segundo ilustrador del día” que es el marqués aparecerá unos pocos versos después como el “Apolo de España”. La figura de Apolo será otro de los cauces predilectos del Renacimiento para caracterizar en sus versos a determinados personajes públicos, particularmente nobles a quienes cantaban los poetas. Como en el caso de la identificación solar, de la que en realidad procede, encuentra una justificación que trataremos de exponer. Apolo será figura mitológica perfectamente asimilable a los personajes públicos, ya que algunas de sus manifestaciones, de sus virtudes, encajan muy bien con ellos, más allá de la base que supone que sea el dios solar por excelencia de la tradición clásica. Pensemos de nuevo en Ficino, quien, comentando las *Leyes* de Platón escribe que:

Estos tres también siguen los pasos de los legisladores —Minos, Licurgo y Solón—, quienes consultan a tres divinidades: Júpiter, Apolo y Minerva. Y esto es bien cierto en tanto que el Sol, que es el señor de los planetas y el poder, mientras que Júpi-

ter es dotado de misericordia y Minerva de sabiduría. Estos tres abrazan la entera naturaleza y perfección de las leyes (*The Commentary*, 76).¹⁶

El propio Lorenzo *El joven* será asociado a Apolo en su nombre de Febo por Ficino en una carta en la que Ficino responde a la petición por parte del joven Medici de un ejemplar de la oración al Sol de Juliano el Apóstata:

Sobre cuáles sean los hijos del Sol. Al Magnífico Lorenzo de Medici, el Joven.

Magnífico Lorenzo, habéis razonablemente solicitado la oración del Platónico Juliano, dirigida al Sol, en la cual con ciertos y propios argumentos prueba que el Sol es su padre, porque vos también, si conocéis bien vuestra natividad, descendéis de Febo. Al contrario que a aquel, cuando naciste, desde su real sede y contento, benignamente Febo os cuidó y vos, con el esplendor de la virtud, y con los versos, a él imitáis como a un padre (*Lettere*, 961-962).¹⁷

Los Medici quedan así asociados con Apolo por vía del parentesco, hasta el punto de que en otra carta escriba sobre “Apolo, padre de los Medici” (500).¹⁸ De nuevo encontramos un punto de contacto entre la especulación ficiniana en homenaje a los Medici y la manera en que Góngora utiliza las metáforas solares y luminosas para hacer lo propio con el marqués de Ayamonte.¹⁹ El marqués, por tanto, adquirirá, para Salcedo Coronel, la condición de un “Apolo de Espa-

16. “These three also follow in the footsteps of the authors of laws —Minos, Lycurgus, and Solon— who refer laws to three divinities: Jupiter, Apollo, and Minerva. And this is quite right, for the Sun, which is the Lord of the Planets, holds power, while Jupiter is filled with mercy, and Minerva with wisdom. These three embrace the whole nature and perfection of law”. La traducción es nuestra.

17. “Quali siano i figliuoli del Sole. Al Magnifico Lorenzo de i Medici Giovane. Magnifico Lorenzo voi havete ragionevolmente domandata l’oratione di Giuliano Platónico, al Sole recitata, ne la quale con certi e propii argumenti pruova che il Sole è suo padre, perché voi anchora, se la vostra natività ben sapete da Febo sete disceso. Però che egli quando nasceste, dil suo regal seggio e dal suo contento benignamente vi risguardò, e voi con lo splendore de la virtù, e con li versi, lui come padre imitate”. La traducción es nuestra.

18. “Apolo dei Medici padre”. La traducción es nuestra.

19. Conviene anotar aquí la constatación de que “El simbolismo solar referido a la monarquía era una constante en la tradición española, cuyos precedentes se podían remontar a Nicolás Lalaing en la época de Fernando el Católico” (Mínguez 2001: 182), adquiriendo particular desarrollo en los reinados de la Casa de Austria, en una “mitificación del príncipe asociando su figura al astro rey [que] tiene lugar mayoritariamente en su imagen pública, abundando en las entradas regias, medallas, estampas (sueltas o ilustraciones de libros laudatorios) o catafalcos funerarios” (Bermejo 1994: 487), que podrían ir desde la dimensión solar de Carlos V (Checa Cremades 1987: 93, 172-175) en la entrada triunfal a Nüremberg en 1548 a la apoteosis de Felipe IV como *Rey Planeta* (Vélez 2017). También será Apolo protagonista del medallón que, en el Pilar de Carlos V de la Alhambra, representa el episodio mitológico de Apolo y Dafne sobre la inscripción “A Sole fulgante fugit”; o de la aparición de Felipe II en las *Empresas ilustres* de Girolamo Ruscelli como un Febo que conduce el carro del Sol bajo el mote “Iam illustrabit omniam” (Galera 1994).

ña, porque la ilustra con sus generosas acciones” (*Segundo tomo*, 95). Don Francisco, con estas ilustra a España, esto es, le da una luz, que no podemos sino concebir dentro de un conjunto de virtudes de naturaleza solar, cantadas y elogiadas por Góngora.

Hay, sin embargo, algo más en el soneto. Los poetas a los que el cordobés se dirige son “Cisnes de Guadiana”, y al respecto comenta Salcedo Coronel que “El cisne, ave candidísima, consagrada a Apolo, representa la condición del Poeta” (*Segundo tomo*, 91), en una imagen, la de la asimilación “del poeta all’ucello sacro ad Apollo e caratterizzato dalle sue doti canore, [que] è un tratto svolto, con crescente intensificazione, nei vari registri della lirica gongorina” (Poggi 1997: 49). Los poetas son cisnes de un Apolo, el marqués, que se caracteriza, en una nueva dimensión, por su patrocinio de las artes. Hallamos así al marqués bajo otra de las facetas de Apolo, como es la de “símbolo civilizador” para el imaginario renacentista (Checa Cremades 1987: 66), pues no en vano “el ejercicio del ingenio más público y amplio está relacionado con el Sol” (*Tres libros sobre la vida*, 96). Marsilio Ficino, en su correspondencia con los Medici, abundará en esta idea, encontrándole explicación desde la doctrina neoplatónica. Es el caso de la dedicatoria del *De sole* a Piero de Medici:

Así pues, mientras trabajaba durante muchas noches a la luz de este Sol como si fuera una linterna, me propuse separar este asunto tan selecto de toda la obra platónica e ilustrarlo en una breve exposición individual, y enviarte este misterio del Sol como regalo de Febo (a ti, que eres el principal discípulo de Febo, conductor de las Musas, y el principal defensor de éstas, a quien también dediqué la nueva traducción de Platón) (*Sobre el sol*, 1783).

Las musas ofrecen sostén solar a cualquier actividad artística e intelectual, según la elaborada doctrina del neoplatonismo ficiniano:

Pero, después de estas nueve divinidades interiores al Sol pasemos a las nueve Musas alrededor del Sol. ¿Quiénes son, pues, las nueve Musas en torno a Febo, sino los nueve géneros de divinidades apolíneas distribuidas a través de las nueve esferas del mundo? En efecto, los Antiguos conocieron tan sólo ocho cielos, pero, bajo el fuego celeste, agregaron el aire puro como noveno cielo, evidentemente celeste por su cualidad y movimiento. Además, en cada esfera dispusieron gradualmente divinos espíritus, ocultos a los ojos y dedicados a cada una de las estrellas, a los cuales Proclo denomina ángeles, y Jámblico además arcángeles y principados. Mas, quienes de entre ellos por doquier son principalmente solares, los más Antiguos los consideraron Musas que presiden todas las ciencias, pero, sobre todo, la poesía, la música, la medicina, las expiaciones, los oráculos y los vaticinios (2181).

De nuevo el homenaje ficiniano se acerca al gongorino, debido al patrocinio de las artes efectuado por ambos aristócratas. Alguien como el marqués puede erigirse en un “Apolo de España” por el resplandor magno de sus virtudes, pero también por su naturaleza de defensor de las musas, de patrocinador de los “Cis-

nes de Guadiana” a los que se dirige Góngora. Desde esta base neoplatónica se entiende que tal apelativo encuentre en don Francisco profunda encarnación. Por un lado, gracias a su “etapa de formación humanística y cortesana en Milán, ya que su padre ostentó el cargo de Gobernador de Lombardía entre 1573 y 1580, años cruciales para la educación literaria y artística del noble adolescente” (Ponce Cárdenas 2013: 146); por otro, porque no solo actuaba como protector de los cisnes/poetas a que se sumaría Góngora con su soneto, sino que, añade Ponce Cárdenas (2008: 117), diversos testimonios permiten “intuir que las inclinaciones literarias de un aristócrata andaluz como el marqués de Ayamonte no solo se limitaban al patronazgo de poetas célebres, sino que se hacían asimismo extensivas al comento académico o erudito y al ejercicio mismo de la escritura poética”, lo que permite concluir a Matas (2019: 825) que “Parece que la identificación del marqués con Apolo respondía a su afición a la poesía y a su probable invocación a las musas”.²⁰ El apolíneo y solar don Francisco responde así, de manera parecida al Lorenzo poeta que era elogiado por Ficino, al ideal platónico del gobernante sabio,²¹ protector y cultivador él mismo de las artes y las letras, que queda perfectamente sintetizado en el sermón funeral que le dedica el franciscano Pedro Galán en 1608:

De entre todos los Señores de España fue tenido por el más sabio, no sólo en letras divinas, sino en las humanas, porque en Matemáticas y Cosmografía y Geografía fue tan consumado que pudiera ser maestro y leerlas en cualquier universidad, que fue una suma dicha de todo su Estado, que fue gobernado por un príncipe tan virtuoso y tan sabios que ésa es (como dijo Platón) la mayor felicidad de una república (en Ponce Cárdenas 2008: 112).

La constelación de motivos solares y apolíneos que caracteriza al ciclo encuentra otra cuenta en otro soneto dedicado, como indica su título en el manuscrito Chacón, “Al marqués de Ayamonte”, compuesto tras su negativa a ocupar el virreinato de México: “Alta esperanza, gloria del estado” (816-820). Desde el propio título queda clara la dimensión pública del poema, su relación con las representaciones del poder que encontramos en todo el conjunto. En el poema “volvemos a encontrar al Góngora-cortesano, convencido

20. Cf. Ponce Cárdenas (2008: 113-119) para el estudio de otras composiciones dedicadas al marqués e, incluso, de un poema de mano del propio don Francisco, dedicado a Cristóbal de Mesa.

21. Cf. El libro V de la *República* platónica: “A menos que los filósofos reinen en los Estados, o los que ahora son llamados reyes y gobernantes filosofen de modo genuino y adecuado, y que coincidan en una misma persona el poder político y la filosofía, y que se prohíba rigurosamente que marchen separadamente [...] Creo que se hace necesario, si hemos de esquivar de algún modo a los que has mencionado, determinar a qué filósofos aludimos cuando nos atrevimos a afirmar que ellos deben gobernar, de modo que, siguiéndolos, podamos defendernos, mostrando que a unos corresponde por naturaleza aplicarse a la filosofía y al gobierno del Estado, en tanto a los demás dejar incólume la filosofía y obedecer al que manda” (*República*, 282-283; 473d-474bc).

que a pesar del abandono del proyecto mexicano el marqués está prometido a los más altos destinos políticos” (Jammes 1987: 233), de modo que “vaticina los favores, por las empresas y cargos que llevará a cabo, y la fama inmortal que gozará (que el poeta se muestra dispuesto a cantar), que repercutirá en su patria chica, Lepe” (Matas 2019: 816), llegando incluso a sugerir la posibilidad de una descendencia real, cuando no divina:²² “Corónense estos muros ya de gloria, / que serán cuna y nido generoso / de sucesión real, si no divina”. En el soneto aparece de nuevo Apolo, de manera velada, si bien fácilmente reconocible. Los pronósticos de Góngora no son azarosos, sino que tienen origen en la inspiración del dios solar: “si quien me da su lira no me engaña, / a más os tiene el cielo destinado”. Salcedo Coronel explica la alusión apolínea del verso: “Si no me engaña quien me da su lira, esto es, si Febo que me inspira su furor en los versos que canto, no me engaña” (*Segundo tomo*, 105), insertando así el poema en la dimensión del furor inspirador, también de raíz neoplatónica, muy bien estudiada por Roses (1990) en lo que se refiere a nuestro poeta. Al precisar los efectos que producirá el marqués en el futuro, Góngora señala que “De vuestra fama oírás el clarín dorado, / émulo ya del sol, cuanto el mar baña”. Ese “clarín dorado” de la fama, nos indica Salcedo Coronel, “Quiere decir que su famoso nombre se oíría en todos los términos del mundo” (*Segundo tomo*, 105). Del mismo modo, nos explica el porqué de la naturaleza solar del clarín: “porque así como este Planeta, caminando por su Eclíptica, alumbrá todo el mundo, así los acentos de su glorioso nombre, repetidos de la Fama, se extenderían en todos los términos de él” (*Segundo tomo*, 105-106). Nos interesa apuntar en este sentido un detalle señalado por Ciplijauskaitė (1992: 73), para quien el clarín “está presente ya en Petrarca, Ariosto y varios poetas españoles del siglo xvi; el tratamiento original [de Góngora] viene del adjetivo ‘dorado’: se refiere no solo al color del metal del que se hace el clarín, sino también a la extensión que abarca él y, por consiguiente, su émulo: el clarín”. La estudiosa lituana sugiere una relación entre el oro y el Sol que, una vez más, puede rastrearse en la línea neoplatónica que aquí nos ocupa, como demuestra Ficino: el oro “Está consagrado al Sol a causa de su esplendor” (*Tres libros sobre la vida*, 65); “tampoco se duda de que el oro, parecido al Sol, está presente en todos los metales como el Sol está presente en todos los planetas y en todas las estrellas” (95); en una idea que llega hasta el poema de Francisco de Aldana “Marte, dios del furor, de quien la fama”: “[...] el Sol, con luz serena, / en los veneros de oro predomina, / do engendra la estimada y rubia vena” (*Poesías castellanas completas*, 251-274; vv. 466-468).

22. Cf. Dámaso Alonso (1973: 15): “Es bien sabido que los de Ayamonte se enorgullecían de tener ascendencia real. Pero no parece ser ese el único sentido implicado en este soneto. Los muros de la casa ‘serán cuna’, es decir, ‘origen o principio’ de sucesión real; esto casa con el ‘a más os tiene el cielo destinado’ del verso 4”.

El clarín es dorado y brilla, como todo lo que tiene que ver con el marqués. Para el neoplatonismo renacentista, la luz que irradia el personaje público se extiende a todo lo que le rodea, a todo lo que lleva su huella. Es muy ilustrativa al respecto una carta de Ficino al joven Lorenzo de Medici con el título de “Admonición al buen vivir”. Al final de la misma leemos que

Todas vuestras cosas, como las posesiones, las casas, las ropas, los vestidos e incluso todos los miembros de vuestro cuerpo resplandecen como estrellas y, es más, con los rayos de las costumbres y de las letras vos no resplandecéis menos entre todas ellas que como se dice que lo hace el Sol entre las estrellas (*Lettere*, 762-763).²³

En otra epístola, en este caso dirigida a Matías I de Hungría, celebra que el palacio de este brille con el “gratisimo esplendor de tres gracias, esto es, del justo Júpiter, del almo Febo y de la bella Venus” (*Lettere*, 390).²⁴ Muy semejante lógica hallamos en un soneto de Góngora que se ocupa “De la marquesa de Ayamonte y su hija, en Lepe”, cuyo primer verso es “A los campos de Lepe, a las arenas” (838-842). No nos interesa ahora tanto la imagen que de las dos mujeres nos ofrece Góngora, de la que hablaremos más abajo, como la referencia que hace al castillo y al escudo de armas del marqués (Matas 2019: 841-842):

Muro real, orlado de cadenas,
a cuyo capitel se debe el día,
ofreció a la turbada vista mía
el templo santo de las dos sirenas.

Salcedo Coronel comenta así el pasaje: “Dice que el Palacio de Lepe, a cuyo capitel se debe el día, por lo resplandeciente de él, o porque lo raya primero el Sol por su altura, o por lo ilustre de su dueño, ofreció a su vista turbada, con el respeto, o con los reflejos de su esplendor, o con su llanto, el Templo Santo de las dos Sirenas” (*Segundo tomo*, 59). El castillo del marqués, igual que las posesiones y las casas de los Medici, adquiere una dimensión luminosa, que, para Ciplijauskaité (1992: 71) “ofrece varias interpretaciones: porque es resplandeciente, o porque lo ilumina primero el sol, o por lo ilustre de su dueño”, todas ellas coherentes con nuestro planteamiento.

23. “E conciosia che tutte le cose vostre, come le possessioni, le case, le robbe, le vesti e finalmente tutte le membra del corpo vostro come stelle qual risplendano, voi anchora con li raggi de i costumi e de le lettere, non altrimenti tra tutte queste cose risplender mostriate, che tra le stelle il Sole rilucere sia detto”. La traducción es nuestra.

24. “nel quale una eccellente sapienza con una somma potenza fusse congiunta [...] gratissimo splendore di tre gratie, cioè del giusto Giove, de l’Almo Febo, e de la bella Venere”. La traducción es nuestra.

Doña Ana Félix de Zúñiga y Sotomayor, marquesa de Ayamonte

La marquesa, Ana Félix de Zúñiga y Sotomayor, hija del cuarto duque de Béjar y prima de don Francisco, también gozará de la atención de Góngora. Los poemas a ella dedicados o por ella protagonizados insistirán en las metáforas de origen neoplatónico analizadas en aquellas composiciones centradas en el marqués, contribuyendo así forjar un políptico cohesionado alrededor de una imaginería solar y luminosa muy concreta. Volvamos, para comprobarlo, al soneto dedicado “Al marqués de Ayamonte que, pasando por Córdoba, le mostró un retrato de la marquesa”. Si recordamos la composición, Góngora celebraba que don Francisco fuera no solo dos veces claro, cuestión que ya explicamos, sino “otras ciento / por la luz, de que no me sois avaro”. Por esa luz que el marqués prodiga podemos comenzar a analizar la imagen de la marquesa en lo que a nuestros intereses se refiere. Salcedo Coronel nos sitúa sobre la pista que nos interesa: “por la luz de que no sois avaro, esto es por ser esposo de la hermosa Marquesa, cuyo retrato me enseñáis liberal” (*Segundo tomo*, 101). Se añade así una tercera dimensión al adjetivo “claro” referido al marqués, matizada según indica Ponce Cárdenas (2013: 147), “mediante el recurso de la antanaclasis, el sentido más inmediato de dicho adjetivo remite a lo estrictamente ‘iluminado’, a alguien que se muestra ‘dotado de luz’ o ‘portador de luz’, ya que el aristócrata lleva consigo la imagen de su amada esposa [...] El cierre de la primera estrofa apunta —mediante una lítote— el carácter liberal y magnífico propio de un señor, pues al permitir que el locutor poético llegue a contemplar la imagen le hace partícipe de su ‘luz’”. La representación de la marquesa guardada en el “seno ilustre” del marqués “debía de ser un retrato en miniatura” para Ponce Cárdenas (2013: 145) y para Matas (2019: 781) se podría pensar que lo llevaría “colgado en el pecho, lo que permitiría pensar que el retrato en miniatura sería un medallón”. Sea como sea, lo que nos interesa, en primera instancia, es que la imagen de la marquesa viene también determinada por una naturaleza luminosa.

La caracterización de doña Ana —y, como veremos en el tercer apartado del trabajo, de su hija— aunará los aspectos estudiados en el marqués, propios de la caracterización del poder y los personajes públicos, con otra serie de elementos relativos a la manera en que el neoplatonismo concibe la belleza, particularmente en la mujer, y la relación de esta con la fenomenología amorosa. Todo ello, insistimos, en el campo metafórico de la luz y el Sol presente en todo el ciclo. Se trata de una conjunción que podemos sintetizar en el sintagma *petrarquismo político*, acuñado por Walters (1988: 97) a cuentas de Francisco de Aldana y la reina doña Ana de Austria, pero que es igualmente fértil para nuestro trabajo. De nuevo, trataremos de sintetizar la cuestión, para poder entender la lógica que subyace a los poemas de Góngora. Nuestro punto de partida será la naturaleza luminosa del alma, ya explicada más arriba. Sucederá que belleza y luz también se corresponderán entre sí para el neoplatonismo. Así lo leemos en dos ocasiones en el *De amore* ficiniano: “¿Es que crees que la belleza es otra cosa que luz?”

(*Sobre el amor*, 51, 71); o en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, donde se sostiene que “también la luz es bellísima” (285). La belleza, por tanto, presenta en una primera instancia una base inteligible, en virtud de su origen luminoso identificado con el alma, tal y como explica Chastel (1982: 286): “La belleza se hace presente cuando en el interior de esa estructura sobreviene otra cosa, ese esplendor que Ficino no analiza nunca, que todos celebran con él, una irradiación inefable y divina que colma el espíritu [...] Ese ‘esplendor’, que está más allá de la captación normal de los sentidos, puede solamente expresarse en términos de luz, ya que esta es idéntica al espíritu y se despliega como una especie de divinidad, reproduciendo en el templo de este mundo la semejanza con Dios”. La belleza es luz y así lo recogen varios tratados de la época. Para Ficino “La belleza de los cuerpos es luz, y la belleza del espíritu es luz” (*De amore*, 182). En *El Cortesano*, Castiglione se referirá a “la hermosura del alma, la cual, como participante de aquella verdadera hermosura divina, hace resplandeciente y hermoso todo lo que toca, especialmente si aquel cuerpo donde ella mora no es de tan baxa materia que ella no pueda imprimille su calidad” (437-438). También León Hebreo se suma a esta concepción de la belleza: “Universalmente, la luz es forma en todo el mundo inferior, forma que quita de la materia informe la fealdad de la oscuridad, por lo cual hace más bellos los cuerpos que más participan de ella” (*Diálogos de amor*, 286). La noción de hermosura neoplatónica provoca así una “crescente spiritualizzazione del corpo”, donde “L’anima si fa corpo e il corpo anima” (Saitta 1923: 254-255), de manera que el cuerpo será “instrumento del alma, su medio de inserción en el mundo sensible [...] es como el extremo adelantado del esplendor divino en la naturaleza” (Chastel 1982: 290). Nos hallamos ante un proceso en el que, en síntesis, “c’est la beauté de l’âme qui transparait à travers le corps” (Margolin 1986: 594). Así lo manifiesta fray Luis de León según una lógica hermosamente enunciada en *La perfecta casada*:

Porque así como la luz encerrada en lanterna la esclarece y traspasa, y se descubre por ella, así el alma clara y con virtud resplandeciente por razón de la mucha hermandad que tiene con su cuerpo, y por estar íntimamente unida con él, le esclarece a él, y le figura y compone tanto cuanto es posible de su misma composición y figura (168).

Dicha belleza encontrará manifestación luminosa en todo el cuerpo de la dama. Se explicarán así el brillante dorado del cabello, la piel blanquísima y, sobre todo, los ojos refulgentes. Merece la pena detenerse brevemente en estos últimos, por su particular relación con la fenomenología luminosa de la belleza y por el papel que tendrán en los poemas gongorinos que estamos estudiando. Su importancia radica en que serán el lugar del cuerpo donde mejor se manifieste al exterior la hermosura, según nos explica Chastel (1996: 104): “mais, revenant toujours volontiers sur le fait que le corps est parfaitement apte à traduire toutes les émotions de l’âme, il désigne, en particulier, les points d’expression les

plus attachants, ceux qui laissent transparaître la suavité et la pureté naturelles de l'âme, c'est-à-dire la région des yeux, qui communiquent la lumière intérieure et de la bouche qui s'incurve en sourire". La tratadística amorosa lo ratifica con diversos ejemplos, que evidencian también el hecho de que la vista sea el sentido más importante para el neoplatonismo. En el *De amore* Ficino concibe los ojos como "ventanas muy transparentes del espíritu" (*Sobre el amor*, 152), como "puertas", mediante las que "llegan muchas cosas al espíritu, y los afectos y las costumbres del espíritu se manifiestan muy claramente por los ojos" (149). En consecuencia, será en ellos donde mejor se perciba la luz de la belleza y la virtud del alma: "Y a través de aquéllos difunde las chispas de luz de los rayos a cada miembro, sobre todo a través de los ojos. Porque al ser el espíritu (*spiritus*) ligerísimo, fácilmente asciende a las partes más elevadas del cuerpo, y su luz resplandece más copiosamente por los ojos, porque los ojos son transparentes y, entre todas las partes del cuerpo, los más nítidos" (202). La anatomía del órgano, nos dice León Hebreo, contribuye a tal capacidad: "por estar compuesto de siete humores o capas, composición que es más admirable que la de cualquier otro miembro u órgano [...] los ojos no se asemejan a las demás partes del cuerpo; no son carnales, sino brillantes, diáfanos, espirituales, parecen estrellas, y exceden en belleza a todas las demás partes del cuerpo" (*Diálogos de amor*, 179), de modo que "lo stesso funzionamento fisiologico dell'organo sensorio viene trasposto su un piano epifanico" (Canone 1996: 190).

Este arreo luminoso de la hermosura trazado por el neoplatonismo deja su huella en la poesía del Siglo de Oro y, particularmente, en la imagen que de la marquesa nos ofrece Góngora en el ciclo dedicado a los Ayamonte. Podemos comprobarlo regresando al soneto con que iniciábamos este apartado. En sus versos, la luz que hace cien veces claro al marqués tiene un origen muy concreto, explícito en el poema: "los dos soles que el pincel más raro / dio de su luminoso firmamento / a vuestro seno ilustre". Es evidente que los dos soles son, "en la dicción petrarquista" (Ponce Cárdenas 2013: 147), los ojos de la marquesa; siendo el "luminoso firmamento" su rostro, según nos explica, con algún reparo a Góngora, Salcedo Coronel: "Llamó al rostro de la Marquesa luminoso firmamento, para seguir la Metáfora, habiendo llamado soles sus ojos, si bien con alguna imperfección, porque el Sol está en el cuarto Cielo, y no en el firmamento, que es según los Astrólogos el octavo, y donde están las estrellas fijas, y no los Planetas, que son estrellas errantes" (*Segundo tomo*, 101). La hermosura del alma de doña Ana encuentra expresión a través de la luz de sus ojos y del resplandor de su rostro, aunando, como sucedía con su marido, la virtud que le corresponde como personaje público y la belleza inteligible manifestada al exterior, procedentes ambas de la raíz común que constituye el "alma bella" de la dama.

La metáfora solar refuerza su autonomía como eje vertebrador del ciclo, pues también será clave para la caracterización de doña Ana. Además de los aspectos solares ya presentes en el marqués, más profundamente relacionados con la representación lírica del poderoso, los ojos de la dama la acercan a una de las

figuras paradigmáticas de la lírica del Siglo de Oro, como es la de la Dama Sol. En dicha lírica son muy frecuentes los “parónimos heliocéntricos” (Prieto 1987: 572) que asocian a la dama con el Sol, ya que ambos son focos de luz, que la concentran y difunden. Para comprender plenamente la imagen de la Dama Sol en su contexto neoplatónico, debemos ocuparnos ahora de una noción clave como es la del alma del mundo. Marsilio Ficino lo explica en uno de los libros de su *De triplici vita*: “el alma del mundo tiene en sí, por poder divino, las razones seminales de las cosas, al menos cuantas son las ideas en la mente divina, y por medio de estas razones fabrica otras tantas especies en la materia” (*Tres libros sobre la vida*, 90). La creación, el conjunto de la naturaleza, tiene también alma para la ontología neoplatónica y en tal sistema el Sol ocupará un lugar fundamental. No son pocos los testimonios al respecto. En el mismo libro, Ficino nos explica que “nuestra alma, además de todas las capacidades propias de los miembros, despliega por doquier en nosotros la virtud común de la vida, sobre todo a través del corazón, como fuente del fuego cercano al alma. De modo parecido, el alma del mundo, presente por doquier, difunde desde todas partes, y, de manera especial por medio del Sol, su poder de dar vida a todos los seres. Y por esto algunos ponen, tanto en nosotros como en el mundo, toda el alma en cada miembro, pero sobre todo en el Sol y en el corazón” (*Tres libros sobre la vida*, 91-92). En el *De sole* la idea se formula de manera semejante:

Los antiguos físicos llamaron al Sol el corazón del cielo. Heráclito, fuente de la luz celeste. La mayor parte de los platónicos colocaron en el Sol el Alma del mundo, la cual, llenando toda la esfera del Sol, difunde sus rayos a través de este globo como de fuego, tal como se difunden los espíritus a través del corazón y, de ahí, a través de todas las cosas, a las cuales distribuye vida, sentido y movimiento en el universo (*Sobre el sol*, 1960).

El alma del mundo tendrá una naturaleza luminosa, de la que una figura tan autorizada como Robert Klein (1982: 69), estudiando la influencia de Proclo sobre la doctrina del pneuma, se ha ocupado, apuntando que “el cuerpo del alma del mundo está constituido por una luz que surge de él antes que cualquier otra criatura, antes que el cielo. Esta luz es también el vehículo de las almas humanas”.

Desde este punto de vista podemos entender el sustrato neoplatónico que sostiene la identificación entre la dama y el Sol. Tal imagen da lugar a lo que Smith (1988: 63) llamó “cosmic lady”, idea que retoma Garrote (1997: 22-23), al hablar de una “Mujer cósmica” que permite establecer una “relación proyectiva *anima*-naturaleza [...] en un ámbito astral complejo (Sol, aura, luna, estrellas errantes y fijas)” (23). En dicha relación, los elementos luminosos de la misma pueden llegar en última instancia —particularmente en el caso de Fernando de Herrera, que es a quien estudia Garrote— a dar lugar al encuentro del poeta con “lo esencial, el alma de la amada, que es la expresión mayor del alma del mundo”. Efectivamente, si, como explica Juan Carlos Ro-

dríguez (1990: 70) “las almas privilegiadas ya están fundidas con el alma del mundo” y si “el Sol (concebido como materialización espiritualizada del alma del universo) [es] lugar máximo de expresividad del alma del mundo” (221), no será de extrañar que la dama y el Sol, luminosos ambos, acaben fundiéndose, de modo que “El alma del mundo [tiene dos instancias que funcionan como] lugar de expresión máxima (el sol o la dama) [...] lugares de máxima expresividad, ante cuya presencia las demás almas tienden a alcanzar ese mismo grado de expresión” (222-223).

Doña Ana responde al milímetro a la caracterización solar sostenida por esta lógica neoplatónica que aúna su dimensión de Dama Sol y de personaje público digno de ser cantado por Góngora, lo que se manifiesta a varios niveles en el soneto, relacionados con determinados elementos ya referidos en textos anteriores, contribuyendo también a esa autonomía propia del ciclo a la que venimos haciendo referencia. Podemos comenzar a este respecto con la reminiscencia mitológica que Ponce (2013: 147) encuentra en el hecho de que los dos soles de la marquesa pasen, gracias al pintor, del “luminoso firmamento” al “seno ilustre” del marqués, en lo que el estudioso entiende supone una alusión a la figura de Prometeo: “desde la configuración simbólica del pasaje, la acción del artista se parangona con el robo de un elemento ígneo, lo que permitiría enlazar alusivamente tales endecasílabos con el hurto de Prometeo”. También mitológica y solar es la referencia a Faetón²⁵ según la cual el pintor habría cometido, al retratar a la marquesa, un “atrevimiento / que aun en cenizas no saliera caro”; tal y como apunta Salcedo Coronel: “Con alusión a la Fábula de Faetón pondera D. Luis la osadía del pintor en retratar a la Marquesa, diciendo que aun cuando fulminado por su atrevimiento quedara hecha ceniza, no le saliera caro el honor de tan generoso ardimiento” (*Segundo tomo*, 102). Faetón encaja a la perfección con la imagen solar de la dama, pues es hijo de Apolo y en virtud de tal se atreve a solicitar a su padre poder conducir el carro del Sol. Al no conseguir controlarlo, Júpiter lo fulmina de un rayo, cayendo al río Erídano, donde es llorado por su madre, hermanas y amigos: lo mismo que el Sol de la dama podría hacer con el atrevimiento del pintor que ha osado intentar retratar su luminosidad.

A la osadía del pintor, a la imagen solar de la marquesa, se encadena una imagen de raigambre, una vez más, luminosa, consecuencia del neoplatonismo del que procede buena parte de la lógica productiva que da autonomía al grupo de poemas ayamontinos, como es la del águila capaz de mirar directamente a los rayos del Sol: “¿qué águila, señor, dichosamente / la región penetró de su hermosura / por copiaros los rayos de su frente?”. Basta con atender a Covarrubias para comprender la particular simbología del ave. El *Tesoro* nos ofrece tanto el origen mitológico del poder del águila: “Fingen los poetas ser la armígera del

25. Cf. Gallego Morell (1961).

dios Júpiter, que le ministra los rayos; y dio ocasión a esta fábula la naturaleza suya, por cuanto, según algunos autores, entre todas las demás aves, ella sola no es herida del rayo, y los del Sol mira de hito en hito” (61). En el poema de Góngora hallamos pleno sentido a la presencia del águila/pintor, pues se necesita su vista para evitar quedar deslumbrado ante la belleza que el alma de la dama irradia en forma de luz,²⁶ convirtiéndola en Sol.

La marquesa y su retrato adquieren una dimensión neoplatónica, cósmica en los términos que usaba Garrote, delineada por Ponce Cárdenas (2013: 148), quien recurre a conceptos propios de dicha doctrina para explicar el terceto: “aquí se vincula de manera llamativa a la capacidad del pintor que —en una especie de vuelo ascensional— logra ‘penetrar’ en ‘la región’ de la ‘hermosura’ y volver de allí sano y salvo para hacer una copia perfecta de la belleza que ha visto. El acto creativo se identificaría, en cierto modo, con una subida al Empíreo, a la morada del rey de los astros”.

El soneto se cierra con una nueva línea luminosa que confirma hasta dónde llega su densidad neoplatónica: “Cebado vos los ojos de pintura, / en noche camináis, noche luciente, / que mal será con dos soles obscura”. Nos interesa, por un lado, la expresión “Cebado vos los ojos de pintura”, referida al marqués. Como a lo largo de todo nuestro trabajo, Salcedo Coronel sirve de suma ayuda para situar el problema: “Cebados, alimentados vuestros ojos con esta hermosa pintura” (*Segundo tomo*, 102). El retrato de la dama sirve al marqués de alimento para sus ojos;²⁷ un alimento, a estas alturas lo sabemos, muy particular, pues de allí, en realidad, a donde llegará será a su alma, merced a la luminosa hermosura de su esposa, procedente de aquella y manifestada en el retrato gracias al osado pincel del pintor. La luz *ceba* al “clarísimo” don Francisco, formándose así una suerte de círculo luminoso que tiene su sostén primero en la filosofía neoplatónica; círculo en el cual una parte repercute en la otra y que, explica Ponce Cárdenas (2013: 157), acaba convirtiendo al marqués, gracias a la presencia en su seno de doña Ana, en una segunda águila, él también animal solar:²⁸ “en la tercera estrofa se había establecido una analogía entre el pintor

26. Cf. el soneto de Fernando de Herrera “Temerario pintor, ¿por qué, di, en vano”, donde se desarrolla la idea de la dificultad de plasmar en un lienzo la belleza de índole metafísica y luminosa de la dama. La cuestión ha sido estudiada por Garrote (1997), Gargano (2012) y Ponce Cárdenas (2013: 148-153).

27. Cf., para la cuestión de la pintura como alimento, aplicada al propio Góngora, Blanco (2004: 203-206); para el término “cebado”, Ponce Cárdenas (2013: 155-160).

28. De otro animal solar se ocupa el soneto, también del ciclo, “Al marqués de Ayamonte partiendo de su casa para Madrid”, que se inicia con el verso “Vencidas de los montes Marianos” (766-771). En él Góngora hace a don Francisco la siguiente petición: “el nido venerad humildemente // del Fénix hoy que reinos son sus plumas”. Aunque no se refiere directamente al Ayamonte, el poema presenta cierta relación con nuestro objeto de estudio, pues Góngora metaforiza a Felipe III en ave fénix, que es “Símbolo solar, ave mítica registrada desde antiguo en los bestiarios clásicos y medievales” (Manero Sorolla 1990: 302); metáfora que en el poema se establece a partir

que pergeña el retrato de la bella marquesa con un águila que asciende a la región del Sol para hacerse con sus rayos. La imagen ornitológica referida de modo directo al creador ahora se aplicaría alusivamente a la figura del propietario del retrato en miniatura, que lleva sobre su pecho la efigie de la dama. Al igual que la reina de las aves sostiene la potencia luminosa del Sol con su mirada, también don Francisco de Guzmán y Zúñiga se erige en admirable águila que obtiene el amoroso sustento contemplando la prodigiosa obra artística, cebando así ‘los ojos de pintura’.

En tal estado, llegamos al final del soneto, en el que, para Salcedo Coronel, Góngora “dice que era noche la ausencia de la Marquesa, pero noche luciente por el hermoso retrato suyo” (*Segundo tomo*, 103). La lejanía de doña Ana supone la carencia de la luz de su alma y sus virtudes y, por tanto, el ingreso del marqués en el ámbito de la noche. Esta, sin embargo, “mal será con dos soles obscura”, porque, nos explica Salcedo Coronel, estará acompañado de “los ojos, cuya copia tenía en el hermoso retrato” (*Segundo tomo*, 104). Se tratará de una “noche luciente” que va más allá de la mera referencia cronológica, pues, nos explica Poggi (1997: 33), se trata de un “ossimoro di ascendenza mistica per indicare che il ritratto della marchesa e la lucentezza dei suoi occhi riusciranno a sconfiggere la notte che genera la sua assenza”. La dimensión solar de la marquesa incluso en el retrato es tal que volvemos a encontrarla a la base de la composición en décimas “De un retrato de la marquesa de Ayamonte”, principiada por el verso “Pintado he visto al amor” (256-257), donde doña Ana aparece bajo una dimensión solar, en este caso inserta en el espacio onubense de los dominios de los Ayamonte: “ella, pues, donde el mar baña / las murallas de Ayamonte / (sol de todo su horizonte)” (vv. 15-17). Los versos remiten al pasaje anteriormente analizado sobre el resplandeciente castillo de los Ayamonte contribuyendo así al compacto juego de correspondencias internas del ciclo lírico dedicado a homenajear a los marqueses.

El viaje, a la postre frustrado, de estos a la Nueva España, da lugar a una interesante canción de siete estrofas aliradas, cuyo primer verso es “Verde el cabello undoso”, y que lleva por título “De los marqueses de Ayamonte, cuando se entendió pasaran a Nueva España” (111-117). Micó (1990: 111) sintetiza muy bien el argumento del poema: “Tritón convoca con su caracola a las divinidades marinas, entona una ingeniosa alabanza de los viajeros —especialmente de la Marquesa— y les desea una feliz travesía”.

La mayor parte del elogio corresponde a doña Ana y presenta la dimensión luminosa, solar, en que se basa el elogio a los poderosos Ayamonte y que caracteriza a los poemas que aquí se vienen analizando, siendo que la repetición de

de la equivalencia entre las plumas del ave y los reinos bajo el dominio del rey, así como a través de la unicidad de ambos: solo hay un ave fénix a la vez en el mundo, como solo hay un rey, como solo hay un Sol.

dichos motivos no supone un lastre para su lectura sino que, antes al contrario, permite alcanzar una importante autonomía como conjunto cohesionado. Fijémonos así, para empezar, en la segunda estrofa:

Cuanto las aguas moran
antiguos dioses y deidades nuevas,
por las ondas que doran
los rayos de la luz dejan sus cuevas,
y ocupan los vacíos
que a la playa perdonan los navíos (vv. 7-12).

Las criaturas marinas salen de sus refugios por contemplar la belleza de la marquesa, en palabras de Salcedo Coronel: “Todos los Dioses que habitan el mar dejan sus cuevas por ver las ondas que dora los rayos de la luz, esto es, que dan luz al mismo Sol, o que ilustran las mismas ondas. Elegante metáfora, con que declara el color del cabello y la hermosura de la marquesa” (*Segunda parte*, 71); Micó (1990: 114), sin embargo, no está de acuerdo con que Góngora se refiera aquí concretamente al cabello de la marquesa. Sea como sea, lo que aquí hallamos, con mayor o menor concreción, es la pátina luminosa propia de la hermosura de doña Ana, a partir de los presupuestos neoplatónicos que venimos trazando. La marquesa repercute en la propia naturaleza, atrae al exterior a las diferentes deidades gracias a su poder de dar luz a la propia luz, merced a esa belleza inteligible manifestada al exterior en forma de resplandor, más brillante cuanto más hermosa sea el alma.

A partir de la tercera estrofa Góngora da voz a Tritón, en cuya boca no faltan las referencias solares, con interesantes matices con respecto a los poemas ya comentados. De los barcos en que viajan los marqueses nos dice que “Nubes son, y no naves, / carros de un Sol en dos ojos süaves” (vv. 17-18). Los barcos de la expedición dejan de ser naves para convertirse en el carro de Apolo que transporta, en este caso, los soles de los ojos de doña Ana, ponderados así, como en el poema anterior, en una luminosidad tan extrema que remiten a la fuente misma de esta y que de nuevo acercan a la marquesa a la figura de la Dama Sol.²⁹ La imaginería solar se despliega en las dos estrofas siguientes. Así, la cuarta:

29. En otro soneto del ciclo con el que este poema comparte motivo —“A la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte”, cuyo primer verso es “Velero bosque de árboles poblado” (783-789)— encontramos, sin llegar al extremo solar, una idea parecida, pues nos dice Góngora que, debido a la presencia de la marquesa, el barco “mañana ilustrará tu seno alado / soberana beldad, valor divino”. Si, según Salcedo Coronel, “Quiere decir que el día siguiente se había de embarcar en aquella Armada la Ilustrísima Marquesa de Ayamonte, cuya hermosura y valor alaba con dignas ponderaciones” (*Segundo tomo*, 74), tales hermosura y valor se nos presentan de nuevo en formas luminosas gracias a la presencia del término “ilustrar”, que aparece con cierta frecuencia en el ciclo.

En estos ojos bellos,
 Febo su luz, Amor su monarquía
 abrevian, y así en ellos
 parte a llevar al Occidente el día,
 con naval pompa extraña,
 la gloria de los Zúñigas de España (vv. 19-24).

Los ojos de doña Ana son, como escribió Ficino, ventanas a su alma. La expresión de estos es tan luminosa que en ellos Febo, esto es, el propio Sol, *abrevia* su luz, la compendia, la concentra en ellos. La segunda parte de la estrofa es un ejemplo perfecto del petrarquismo político del que hablaba Walters (1988: 97) y que caracteriza sus apariciones dentro del conjunto. El Sol de la marquesa reproduce el mismo movimiento —aparente en este segundo— que el Sol del firmamento, pues se desplaza hacia el Occidente como consorte del supuesto nuevo virrey de la Nueva España, llevando así hasta allí el día que para esas tierras supondrá la presencia de “la gloria de los Zúñigas de España”.

La quinta estrofa ofrece una interesante vuelta de tuerca al simbolismo solar:

Si a un sol los caracoles
 dejan su casa, dejan su vestido,
 a estos divinos soles
 el fondo es bien dejar más escondido,
 y coronar su popa
 cuernos del toro que traslada a Europa (vv. 25-30).

Para Salcedo Coronel estamos ante una “Humilde comparación y no digna de la grandeza y espíritu de don Luis: dice, pues, que si a los rayos de un sol dejan su casa los caracoles, esto es, la torcida concha que los cubre y sirve de casa y vestido [...] Por gozar de estos dos soles divinos, bien se debe dejar el más escondido fondo, esto es, el centro más profundo del mar” (*Segunda parte*, 73). Doña Ana se nos revela, así, como superior al propio astro en su faceta de Dama Sol, pues sus efectos son mayores que los de aquel, en lo que se refiere a su capacidad vivificadora, en su capacidad de operar sobre el *anima mundi*, sobre la naturaleza, merced al “vínculo del mundo” que es su luz. Lo comprobamos en la segunda parte de la estrofa, donde Góngora ejecuta una “hipérbole galante”, según la cual, ya no serán los caracoles quienes saquen sus cuernos ante el Sol de la marquesa, “sino que el mismísimo toro celestial ostentará sus armas para rendir pleitesía a la bella (bajo las formas de la constelación de Tauro, que conmemora entre los astros el robo de la princesa sidonia y anuncia el advenimiento de la primavera)” (Ponce Cárdenas 2008: 122-123).³⁰

30. Anota Micó (1990: 116) al respecto de estos versos: “Solían los antiguos pintar en las proas o popas de sus naves las imágenes de los dioses y a éstos llamaban tutelares” (SC, *Soledades*, f. 13r;

Doña Brianda Sarmiento de la Cerda, hija de los marqueses de Ayamonte

Doña Brianda Sarmiento de la Cerda, hija de los marqueses, protagonizará también algunos de los poemas del ciclo. Serán estos teselas de luz en el mosaico solar que hemos visto constituye el ciclo de poemas dedicado a los Ayamonte, repitiéndose en ellos motivos y metáforas que deben entenderse desde las coordenadas de la representación del personaje público en la lírica áurea. No en vano, cuando Salcedo Coronel se refiera a ella por vez primera lo hará en términos muy semejantes a los que hemos estudiado para su padre: “Fue esta ilustrísima señora no menos famosa por su admirable hermosura que por su virtud y generosa sangre” (*Segundo tomo*, 298). Madre e hija son protagonistas del romance “Donde esclarecidamente”, que lleva por título, “De la marquesa de Ayamonte y su hija” (*Romances*, ed. Carreira, II, 165-169). La composición canta la belleza de las dos mujeres, de modo que en ella “los temas venatorios y piscatorios se entremezclan” (Jammes 1987: 342); temas que, para el mismo Jammes, serán propios, en este y otros poemas, del “ambiente en el que Góngora vivió algún tiempo en Lepe (la pesca, la caza y la alquería)” (496). Dos aspectos interesan a nuestro propósito en este romance. En primer lugar, la ya expuesta metáfora de los ojos como soles, que funciona con plena autonomía dentro del políptico al repetirse con frecuencia en el mismo como marca distintiva de las dos mujeres de la familia. Los ojos solares son un atributo que comparten doña Ana y doña Brianda, Nais y Cloris respectivamente (Carreño 2020: 433-434), quienes son “dos términos de belidad” (v. 5), “el uno es la blanca Nais, / el otro la rubia Cloris, / cuyas frentes de jazmines / son auroras de sus soles” (vv. 9-12). Merece la pena detenerse, en segundo lugar, en el siguiente pasaje:

Si al campo el cristal calzado
viste de varios colores,
el nácar desnudo al mar
perlas da que lo coronen,
cuando requieren las nasas,
o cuando los velos cogen,
ilustrando con dos lunas
las tinieblas de la noche,
a cuyos rayos lucientes
vieras las ondas entonces
negar las blancas espumas

cf. Silio Itálico, XIV, 567 y ss.). Tritón sentencia agudamente que a la nave de los marqueses le cuadra la tutela del ‘mentido robador de Europa’ (es ‘justo que los asista Júpiter’, resume Angulo y Pulgar), porque se lleva a la hermosa doña Ana de Zúñiga como Zeus a la ninfa de la fábula”.

a sus resacas y golpes,
 por no dejallas vencidas
 en aquella playa noble
 a manos de la blancura
 que hoy la nieve reconoce (vv. 41-56).

La luminosidad de las dos damas se vuelca aquí del lado de la blancura de la piel de ambas. De esta nos interesa particularmente la posibilidad que las dos Damas Sol puedan también convertirse en Damas Luna —conviene anotar que en el romance se celebran las dotes venatorias de las dos mujeres (“Ellas, en vano seguidas / de suspiros y de voces, / el ciervo hacen, ligero, / aljaba de sus arpones” (vv. 33-36)); así como el amor que los cazadores les profesan (“Deidades ambas divinas, / veneradas, en los bosques, / en tantos templos de Amor / cuantos son los cazadores” (vv. 13-16))— que ilustren “las tinieblas de la noche” usando, de nuevo, la luz que de ambas irradian sus “rayos lucientes”. Se trata de una luz que triunfa sobre cualquier otra blancura de la naturaleza. Tan blanca es, nos explica Góngora, que las olas del mar renuncian a la espuma que forman al romper, para que esta no quede vencida en las playas onubenses ante una blancura a la que se somete hasta la misma nieve.³¹

La faceta cazadora de doña Brianda no se limita a esta composición, en un nuevo ejemplo de la autonomía que Góngora otorga al conjunto del ciclo a través de determinadas metáforas, todas ellas relacionadas con la representación lírica del poder, con el homenaje a los Ayamonte. Reaparece en un soneto del ciclo, “Volvió al mar Alción, volvió a las redes”, cuyo epígrafe reza “Al marqués de Ayamonte, determinado a no ir a México” (790-795), fechado por Jammes en marzo de 1607, una vez ha renunciado al virreinato de la Nueva España, y en el que Góngora “felicitó al marqués por esta decisión en la que ve una gran prudencia” (1987: 231-232). Del soneto nos interesa la dedicación a la caza de sus dos hijos, don Francisco³² y doña Ana: “gallardo hijo suyo que, los remos / menospreciando, con su bella hermana, / la montería siguen importuna”. La caracterización de doña Brianda en su recreo venatorio vuelve a conocer di-

31. Así lo explica el *Diccionario de Autoridades*: “RECONOCER. Vale asimismo sujetarse, subordinarse y someterse al dominio o jurisdicción de otro”.

32. A él dedicará Góngora en 1612, ya fallecido el marqués, una silva recogida por Micó (207-213), “A los poetas que asistían en Ayamonte”, cuyo primer verso reza “Por este culto bien nacido prado”. Son frecuentes en ella las alusiones a Apolo como patrocinador de las artes, en la misma línea que algunas de las dedicadas a su padre: “Por este culto bien nacido prado, / que torres lo coronan eminentes, / que guarnece el cristal de Guadiana, / su monte deja Apolo de dos frentes / con una y otra Musa soberana” (vv. 1-5); “Incultas se criaron y difusas / en lo que España encierra, / pero ya poca tierra / alimento las hace de las Musas; / que en este prado solo / las ha querido recoger Apolo” (vv. 32-37); “El rubio dios recuerda, / y pulsando una dulce y otra cuerda, / la métrica armonía / que en Delfos algún día / al tiempo le hurtó cosas futuras, / de suavidad ahora el prado baña. / Erudición de España; / goza lo que te ofrece / este jardín de Febo, / dulce Helicon nuevo / que torres honran y cristal guarnece” (vv. 48-58).

mención solar: “donde la ninfa es Febo y es Diana, / que en sus ojos del sol los rayos vemos, / y en su arco los cuernos de la luna”. Este terceto, que cierra la composición, sirve a Góngora para aunar dos dimensiones que ya hemos tenido oportunidad de tratar más arriba. Por una parte estamos ante una Dama Sol, que viene a identificarse plenamente con Apolo en su nombre de Febo y que, una vez más, encuentra expresión luminosa en unos ojos que concentran la luz de los rayos del Sol. De otro lado, la hija del marqués es también Diana, sincretizando las dos manifestaciones de la deidad: “*Diana*: la diosa cazadora, pero también la luna: en v. 14 junta las dos en una imagen: el arco que tiene la forma de la luna creciente” (Ciplijauskaité 1992: 70). A la advocación venatoria se suma, por tanto, la astronómica y con ella doña Brianda queda asociada a la luz blanca de la Luna, tal y como tuvimos oportunidad de señalar a raíz de la composición anterior.³³

El último poema del que nos ocuparemos en este trabajo condensa y lleva a su grado máximo la mayor parte de las cuestiones que hemos tenido la oportunidad de exponer. Es un ejemplo perfecto de la autonomía que el conjunto de metáforas solares adquieren en estos poemas dedicados a los marqueses de Ayamonte, de la correspondencia que encontramos entre unos y otros en a partir de los diferentes elementos en ellos presentes, al servicio del homenaje que Góngora les realiza. Se trata de un soneto dedicado “A doña Brianda de la Cerda” (843-850). Merece la pena consignarlo entero:

Al sol peinaba Clori sus cabellos
con peine de marfil, con mano bella;
mas no se parecía el peine en ella
como se obscurecía el sol en ellos.

Cogió sus lazos de oro y, al cogellos,
segunda mayor luz descubrió, aquella
delante quien el sol es una estrella,
y esfera España de sus rayos bellos:

divinos ojos, que en su dulce oriente
dan luz al mundo, quitan luz al cielo,
y espera idolatrallos occidente.

33. Cf., de otro lado, la sugestiva lectura que una variante textual del verso 12 —“y el Dīana” en lugar de “y es Dīana”, atestiguada por Matas (2019: 794) hasta en seis manuscritos: 22 de la Biblioteca de la Real Academia Española, 4118 BNE (M-392), E 16 TB del Archivo-Biblioteca Menéndez Pidal, B2361 y B2465 de la Biblioteca de The Hispanic Society of America en New York y Ms. 7 de la Biblioteca Arosiana de Ventimiglia— abre para Poggi (1997: 41): “il verso potrebbe introdurre un’identità fra i due nobili fratelli e la mitica coppia Febo-Diana laddove, con uno scambio di attributi tipicamente gongorino, la ninfa sarebbe Febo (il sole) per lo splendore de suoi occhi e il cacciatore la sorella Diana (la luna) per la mezzaluna formata dal suo arco (il paragone è di ascendenza ovidiana: *Met.*, I II)”.

Esto Amor solicita con su vuelo,
que en tanto mar será un arpón luciente
de la Cerda inmortal mortal anzuelo.

Clori, que es el nombre que adopta doña Brianda³⁴ en el poema, es tan hermosa que al peinarse con un peine de marfil oscurece los rayos del Sol con su cabello. Cuando lo recoge muestra el brillo de sus ojos, que hacen del Sol una estrella más y son esperados en la Nueva España a que estaba destinado su padre. Tanto es así que el viaje por mar que la llevará a México es saludado por el propio Amor, de quien un arpón de doña Brianda será poderoso anzuelo. El poema está atravesado de arriba abajo por los motivos solares que nos ocupan. La crítica ha hecho hincapié en ello. Explica Poggi (1997: 223) que “dà luogo a una dialettica luminosa che esaspera prima il *topos* manierista della ‘bella mano’ e poi quello, barocco, della donna-sole”, si bien convendría matizar que el motivo de la Dama Sol tiene más de renacentista que de barroco en su lógica productiva. Jorge Guillén (2002: 31) escribía que no hay “Nada más refulgente que ese mundo de Clori, con sus cabellos rubios, y el peine de marfil, y los lazos de oro, y el sol, y la estrella y los rayos bellos”; mientras que Matas (2019: 844) explica que “El poeta recrea la belleza de la dama utilizando el fondo ideológico o imaginístico del neoplatonismo”. Veamos uno a uno los diferentes puntos del poema que nos interesan.

El primer cuarteto parte de la anécdota del peinado. No creemos, como Salcedo Coronel, que el primer verso tenga su explicación “o porque los peinaba a sus rayos, o porque quiso significar que los cabellos de Clori eran los mismos del Sol” (*Segundo tomo*, 298), pues la lógica del poema conduce a quedarnos en exclusiva con la segunda de las opciones. Góngora establece un doble paralelo entre, por un lado, la mano blanda de la joven y el marfil del peine; y, por otro, entre su cabello rubio y los rayos del Sol. Como en otros casos ya estudiados, los atributos luminosos de la protagonista sobrepujan a los del astro gracias a su fulgente hermosura, haciendo que doña Brianda quede en el soneto por encima del Sol en la luminosa competición establecida entre ambos, quedando incluso el astro oscurecido, impotente ante el brillo de la chica. Frente a su cabello, la propia mano de doña Brianda poco puede hacer en lo que se refiere al esplendor, pues, explica Salcedo Coronel, “no se manifestaba el marfil tanto en su mano, como el Sol se oscurecía en sus cabellos” (*Segundo tomo*, 298); nos encontramos así ante los tintes luminosos y solares de una “Iperbole incrociata per significare che l’avorio del pettine era inferiore a quello della mano, così come il sole si oscurava dinanzi alla luminosità dei capelli” (Poggi 1997: 223).

34. Cf. Mercedes Blanco (2012: 31-32): “De donde resulta que Clori no es Clori sino Doña Brianda de la Cerda. Clori no es inasequible por lo que tiene de gongorina, de inventada. Sí por lo que tiene de histórica, de nominal. Clori, nombre poético, no aprehende lo situado más allá de su significación común: el nombre único. Buena parte de la obra de Góngora acarrea ese peso muerto de la circunstancia no desbastada: comentario anecdótico de la actualidad”.

Esta preeminencia de la dama con respecto al Sol, al que deja en un inferior escalón de luz, conocerá varios niveles. Cuando se recoge el pelo la luz va a intensificarse con la de sus “divinos ojos”: “Cogió sus lazos de oro y, al cogellos, / segunda mayor luz descubrió”. La imagen es espléndida, pues a través del cotidiano acto del recogido del pelo tras el peinado Góngora gradúa en un *crescendo* la luminosidad del poema, del dorado del cabello al fulgor de los ojos. La majestad de la “segunda mayor luz” de estos tiene varias expresiones, todas ellas de lógica naturaleza hiperbólica compartida con la que se encuentra en las composiciones referidas a su madre. Una primera es de carácter astronómico. Ante los ojos de doña Brianda el Sol queda reducido a ser “una estrella” más, pues sus ojos son los que lo sustituyen en sus funciones. Lo comprobamos en el primer terceto, cuando son ellos los que “en su dulce Oriente, esto es, al descubrirse ilustran el mundo” (Salcedo Coronel, *Segundo tomo*, 299). La lógica luminosa del poema, en sintonía con el desarrollo de la filosofía neoplatónica de la luz, es absoluta. Los ojos de doña Brianda, sustituyendo al Sol, serán ahora los que nutran al mundo de la benéfica luz de su hermosura, arrebatándosela al cielo, pues “oscurecen con la suya la del Sol” (Salcedo Coronel, *Segundo tomo*, 299), del mismo modo que, recordemos, hacía su cabello rubio.

Es de esperar que en un soneto tan rico en implicaciones solares y luminosas, dedicado a la hija de doña Ana, encontremos elementos relacionados con el *petrarquismo político* al que hicimos alusión con motivo de los poemas dedicados a la marquesa. A su base se encuentra, de nuevo, el viaje de los Ayamonte a la Nueva España, frustrado según ya sabemos. Como bien ha señalado Giulia Poggi (1997: 223), “Frequente in Gongora nella definizione della bellezza muliebre, la dialettica oriente-occidente allude qui, da un lato allo splendore tipico di Clori, dall’altro al suo prossimo viaggio nell’estremo occidente (dove peraltro, come sappiamo dai restanti sonetti ad Ayamonte, non si recò mai)”. También el recorrido de doña Brianda de España a las Indias es leído por Góngora en clave solar. En el segundo cuarteto don Luis afirma que es “esfera España de sus rayos bellos”, de modo que “L’intera Spagna viene illuminata dagli occhi di Clori, come un corpo celeste illuminato dal sole” (Poggi 1997: 223). Pero sucede que además, gracias al viaje finalmente malogrado, esos ojos “espera idolatrallos occidente”. Ya Salcedo Coronel percibió que el poeta cordobés hacía aquí referencia a la fe de los pueblos precolombinos: “Dice que espera idolatrarlos el occidente como a Soles más hermosos, aludiendo al ciego error de los Indios Occidentales, adonde iba, que adoraban por su Dios al Sol” (*Segundo tomo*, 299). El viaje de doña Brianda adquiere así también profunda connotación solar, fusionando la luz de la dama con la adoración al astro de los pueblos de las Indias, explicada por Mercedes Blanco (2012: 76) con una precisión que justifica la extensión de la cita: “los pueblos del Occidente americano son idólatras del sol y por lo tanto [...] de todo cuando pueda llamarse sol, incluyendo los ojos de doña Brianda [...] podemos concluir que Occidente idolatraría esos ojos, si llegara a verlos. Pero, prosigue el razonamiento, doña Brianda va a viajar a América, como sabe todo el mundo, hasta en el Nuevo Mundo, y, dado que la fama de su hermosura se extiende tanto como la de la su

ilustre familia, nadie ignora, aunque viva en los antípodas, que tamaña belleza vive en España, que *España es esfera de sus rayos bellos*. Por lo tanto, América aguarda con impaciencia que doña Brianda, con el sol que lleva en sus ojos, abandone su esfera oriental y emprenda su natural camino hacia un occidente que *espera idolatrallos*. De hecho, el viaje del marqués y de su familia a América, transportando en su comitiva los soles de su bella mujer y sus bellos hijos, viene a confirmar oportunamente que el sol viaja de oriente a occidente”.

El último aspecto que querríamos comentar también tiene que ver con el abortado viaje. Lo encontramos en el terceto final, donde, nos dice Salcedo Coronel, “Concluye, diciendo que en tanto mar como se interpone de España a las Indias, será mortal anzuelo, con que aprisione las almas un luciente arpón de la Cerda inmortal. Alude al apellido de esta señora, y al modo en que la mar se suele pescar” (*Segundo tomo*, 299). El apellido de la joven provoca que el terceto se sostenga, explica Matas (2019: 850), en “el juego conceptual a partir del apellido de la dama, *Cerda*, que el poeta identifica con su significado de ‘cabello’ y, metafóricamente, con el *arpón* en que transforma su divina belleza; de un modo paronímico y sinecdóquico, tal vez el apellido *Cerda* se identifica más exactamente con la *cuerda* [...] a la que va atado el arpón para poder recogerlo junto con el pez en el que se haya clavado, lo que lo convierte en *mortal anzuelo*”. Según comenta Ciplijauskaitė (1992: 154), “El arpón como arma de Amor aparece con frecuencia, aquí muy apropiadamente por tratarse del mar”, de modo que este puede quedar asociado a “Il volo dei Capelli (suggerente un immaginario movimento dell’amo) ma anche quello di Cupido” (Poggi 1997: 224-225). La idea del cabello de doña Brianda como “arpón luciente”, como anzuelo, no solo encaja muy bien con los presupuestos luminosos que venimos estudiando en el presente trabajo, sino que encuentra también asiento en un texto clave del neoplatonismo, como es el caso del *De amore*. Allí Marsilio Ficino utiliza la imagen del anzuelo para explicar la atracción del amante hacia el brillo de la belleza, en términos semejantes a los utilizados por Góngora en el soneto: “La figura del hombre, muchas veces muy bella a la vista por la bondad interior felizmente concedida por Dios, transmite al espíritu, a través de los ojos que la contemplan, el rayo de su esplendor. El espíritu, atraído por esa chispa como por un anzuelo se dirige hacia el que le atrae. A esta atracción, que es el amor, puesto que dependiendo de lo bueno, bello y feliz se vuelve hacia lo mismo, sin ninguna duda lo llamamos bello bueno, feliz y dios” (*Sobre el amor*, 123-124).

El marqués, la marquesa, su hija son protagonistas, como hemos podido comprobar, de un grupo de composiciones que, si bien en primera instancia pueden comprenderse bajo la inmediatez del homenaje cortesano o del poema de circunstancias, una vez analizados en profundidad nos muestran que, en su base, hay una profunda huella de la filosofía neoplatónica renacentista, algunos de cuyos símbolos centrales, como la luz y el Sol, adquieren un papel central que va más allá del lugar común o la metáfora fosilizada, para convertirse en uno de los ejes en torno a los que gira el ciclo de poemas dedicado a los marqueses de Ayamonte.

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1997².
- ALONSO, Dámaso, “Entre Góngora y el marqués de Ayamonte: poesía y economía”, en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, ed. R. O. Jones, Londres, Tamesis, 1973, pp. 9-23.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*, Madrid, Revista de Archivos, 1925.
- BERMEJO, Virgilio, “Princeps ut Apolo. Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 473-487.
- BLANCO, Mercedes, “Góngora et la peinture”, *Locus amoenus*, núm. 7 (2004), pp. 197-208.
- , *Góngora o La invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.
- , *Góngora et les querelles littéraires de la Renaissance*, 2016, en línea, <<https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/gongora-et-les-querelles-litteraires-de-la-rennaissance>> [consulta del 16 de junio de 2021].
- CANONE, Eugenio, “Il ‘senso’ nei trattati d’amore. Ficino e la fortuna del modello platonico nel Cinquecento”, en *Sensus, sensatio: 8. Colloquio internazionale, Roma, 6-8 gennaio 1995*, ed. Massimo Bianchi, Florencia, L. S. Olschki, 1996, pp. 177-198.
- CARREIRA, Antonio (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- CARREÑO, Antonio (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Madrid, Cátedra, 2020⁹.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El Cortesano*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 2009.
- CHASTEL, André, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo El Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982.
- , *Marsile Ficin et l’art*, Ginebra, Droz, 1996.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre la República*, ed. Álvaro d’Ors, Madrid, Gredos, 1984.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Birutė (ed.), Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1992.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Cristiandad, 1974.

- ERASMO DE ROTTERDAM, *Educación del príncipe cristiano*, ed. P. Jiménez Guijarro, Madrid, Tecnos, 2012.
- FICINO, Marsilio, *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardua, Madrid, Tecnos, 1986.
- , "De raptu Pauli", en *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. Eugenio Garin, Milán, Ricciardi, 1952, pp. 931-969.
- , *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana da Felice Figliucci senese*, ed. Sebastiano Gentile (ed. facsímil de la de 1548), Roma, Storia e Letteratura, 2001.
- , *Platonic Theology*, I, ed. Michael J. B. Allen y James Hankins, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001.
- , *Platonic Theology*, II, ed. Michael J. B. Allen y James Hankins, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002.
- , "Sobre el Lumen", en *Sobre el Sol. Sobre el lumen (Liber de sole et lumine)*, ed. Alejandro Flórez Jiménez, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores (Edición electrónica), 2013, pos. 2248-2865.
- , "Sobre el Sol", en *Sobre el Sol. Sobre el lumen (Liber de sole et lumine)*, ed. Alejandro Flórez Jiménez, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores (Edición electrónica), 2013, pos. 1783-2225.
- , "The Commentary of Marsilio Ficino to Plato's Republic", en *When Philosophers Rule: Ficino on Plato's Republic, Laws & Epinomis*, ed. Arthur Farn-dell, Londres, Shepard-Walwyn, 2009, pp. 1-69.
- , *Tres libros sobre la vida*, ed. Mauricio Jalón, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006.
- GALERA, Pedro, "Un emblema solar para Felipe II", en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 457-467.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra, 2020.
- GARGANO, Antonio, "La 'doppia gloria' di Alfonso d'Avalos e i poeti soldati spagnoli (Garcilaso, Cetina, Acuña)", en *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, ed. M. Rizzo y G. Mazzocchi, Viareggio-Lucca, M. Baroni, 2000, pp. 347-360.
- , "«L'ombra ignuda entro 'l pensier figura'». La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI", *Criticón*, núm. 114 (2012), pp. 33-69.
- GARIN, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1981.
- , (ed.), *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel, 1986.
- GARROTE PÉREZ, Francisco, "La belleza del retrato en Herrera", *Ínsula*, núm. 610 (1997), pp. 21-23.

- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1951³.
- , *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- , *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- , *Obras completas. I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
- , *Poesía*, ed. Antonio Carreira, en Blanco, Mercedes, *Góngora et les querelles littéraires de la Renaissance*, 2016, en línea, <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica> [consulta del 16 de junio de 2021].
- , *Sonetos*, ed. Juan Matas, Madrid, Cátedra, 2019.
- GUILLÉN, Jorge, *Notas para una edición comentada de Góngora*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2002.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- JONES, R. O., “Neoplatonism and the ‘Soledades’”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 1-16.
- , “Góngora and Neoplatonism again”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), pp. 117-120.
- KLEIN, Robert, *La forma y lo inteligible: escritos sobre el renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus, 1982.
- LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 2002.
- LEÓN, Luis de, *La perfecta casada*, ed. Mercedes Etreros, Madrid, Taurus, 1987.
- , *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2006.
- LIGOTA, C., “L’influence de Macrobe pendant la Renaissance”, en *Le Soleil à la Renaissance, sciences et mythes: colloque international tenu en avril 1963 sous les auspices de la Fédération internationale des instituts et sociétés pour l’étude de la renaissance et du Ministère de l’éducation nationale et de la culture de Belgique*, Bruselas, Presses Universitaires de Bruxelles, 1965, pp. 465-482.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARGOLIN, Jean-Claude, “Du ‘De amore’ à la ‘Delie’ de Scève”, en *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti*, ed. Giancarlo Garfagnini, Florencia, L.S. Olschki, 1986, pp. 587-614.
- MATAS, Juan (ed.), Luis de Góngora, *Sonetos*, Madrid, Cátedra, 2019.
- MICÓ, José María (ed.), Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- (coord.), *Todo Góngora*, 2015, en línea, <<https://www.upf.edu/todogongora/>> [consulta del 16 de junio de 2021].
- MÍNGUEZ, Victor, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, Universidad Jaime I, 2001.

- MORREALE, Margherita, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Silverio Aguirre Torre, 1959.
- PARKER, Alexander A. (ed.), Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2002⁸.
- PICO DELLA MIRANDOLA, “Discurso de la dignidad del hombre”, en *Manifestos del humanismo: Petrarca, Bruni, Pico della Mirandola, Alberti*, ed. María Morrás, Barcelona, Península, 2000, pp. 97-133.
- PLATÓN, *Diálogos: República. Tomo IV*, ed. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992.
- POGGI, Giulia (ed.), Luis de Góngora y Argote, *I sonetti*, Roma, Salerno, 1997.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “El ciclo a los marqueses de Ayamonte: laus naturae y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora”, en *XII jornadas de Historia de Ayamonte*, ed. Enrique Arroyo Berrones, Ayamonte, Ayuntamiento, 2008, pp. 107-132.
- , “Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte”, *Romanische Forschungen*, CXXII (2010), pp. 183-219.
- , “*Cebado los ojos de pintura*: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino”, en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, ed. Juan Matas, José María Micó y Jesús Ponce, Madrid-Fránfort del Meno, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 143-166.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI (Vol. II: Aquel valor que respetó el olvido)*, Madrid, Cátedra, 1987.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, 1739, en línea, <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [consulta del 16 de junio de 2021].
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1990².
- ROSES, Joaquín, “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *Criticón*, núm. 49 (1990), pp. 31-49.
- SAITTA, Giuseppe, *La filosofía di Marsilio Ficino*, Messina, Principato, 1923.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Segundo tomo de las Obras de Don Luis de Gongora comentadas por D. Garcia de Salcedo Coronel, cavallero de la Orden de Santiago. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.
- , *Segunda parte del tomo segundo de las Obras de Don Luis de Gongora comentadas por D. Garcia de Salcedo Coronel, cavallero de la Orden de Santiago. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- SEZNEC, Jean, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- SMITH, Colin, “An Approach to Góngora’s ‘Polifemo’”, *Bulletin of Hispanic studies*, XLII (1965), pp. 217-238.
- SMITH, Paul Julian, *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- TORRES SALINAS, Ginés, *El corazón del mundo. La cultura del Sol y la poesía del siglo XVI*, Granada, Comares, 2019.

VÉLEZ, Julio, *El rey planeta. Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2017.

WALTERS, D. G., *The Poetry of Francisco de Aldana*, Londres, Tamesis, 1988.

