

«EL PIE CALZA EN LAZOS DE ORO».
SOBRE UN PASAJE DEL ROMANCE GONGORINO
«EN UN PASTORAL ALBERGUE»



GINÉS TORRES SALINAS
UNIVERSIDAD DE GRANADA
ginestorres@ugr.es

RESUMEN:

El romance de Luis de Góngora «En un pastoral albergue», basado en el episodio ariostesco de los amores entre Angélica y Medoro, ha sido ampliamente estudiado por la crítica gongorina. Uno de los pasajes más comentados es el que hace referencia a los «lazos de oro» con que queda atada la joven. Es nuestro propósito el contribuir al análisis del mismo, proponiendo que dichos «lazos de oro» no solamente pueden entenderse como una manera de resaltar la blanca piel de Angélica, sino que, según se deriva del análisis de determinados tratados de amor del periodo, de algunos ejemplos de la lírica áurea y de ciertos textos del propio Góngora, dichos lazos sirven a Góngora para encuadrar el fragmento en la dimensión epitalámica que caracteriza buena parte del romance.

Palabras claves: Góngora, epitalamio, romance, «En un pastoral albergue», Angélica y Medoro, «lazos de oro».

«EL PIE CALZA EN LAZOS DE ORO». ABOUT A PASSAGE FROM THE
GONGORIAN ROMANCE «EN UN PASTORAL ALBERGUE»

ABSTRACT:

Luis de Góngora's ballad «En un pastoral albergue», based on the Ariostean episode of the love between Angélica and Medoro, has been one widely studied by the gongorist critic. One of the most commented passages is the one that refers to the «lazos de oro» with which the young woman is tied. It is our purpose to contribute to the analysis of it, proposing that these «golden ties» can not only be understood as a way to emphasise Angélica's white skin, but, as can be derived from the analysis of certain love treaties of the period, of some examples of the spanish Golden Age lyric and of certain texts by Góngora himself, these bounds serve Góngora to fit the fragment in the epitalamic dimension that largely characterizes the ballad.

Keywords: Góngora, Epithalamium, Ballad, «En un pastoral albergue», Angélica y Medoro, «Lazos de oro».

ISSN: 2340-1176



ATALANTA 2023, 11/1: 99-127



El romance de 1602 «En un pastoral albergue», conocido también como «Romance de Angélica y Medoro»¹, ha sido considerado una de las más felices composiciones de Góngora ya desde el siglo XIX, cuando Manuel José Quintana escribió que «Este es sin duda el mejor romance de Góngora y no sé si diga también que de nuestra poesía antigua»². El poema se basa en un episodio del *Orlando furioso* de Ariosto, el de los amores entre Angélica, princesa de Catay, y el apuesto sarraceno Medoro³; episodio que, si bien ya se había tratado en nuestras letras con profusión⁴, conoció particular proyección a partir del romance que aquí nos ocupa⁵. La historia es bien conocida, de modo que trataremos aquí de sintetizarla en unas pocas líneas: la joven y hermosa Angélica, princesa de Catay, inmune a los efectos del amor, ha desdeñado y huido de todos aquellos hombres que han tratado de obtenerlo, incluido el conde Orlando. Angélica encuentra malherido a un apuesto sarraceno, Medoro, a quien atiende y cura gracias a unas hierbas medicinales. Ambos caen enamorados uno del otro y encuentran refugio en la cabaña de un pastor que los socorre y les ofrece cobijo. Los cuidados amorosos de Angélica contribuyen a la recuperación de Medoro, convertidos desde entonces en apasionados amantes. Tanto es así que la mujer del pastor oficia una ceremonia nupcial por la que quedan casados.

¹ Luis de GÓNGORA, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, II, pp. 81-102. Citaremos el romance siempre según esta edición.

² Manuel José QUINTANA, *Poesías selectas castellanas: desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1861, I, p. 328.

³ Para Dámaso Alonso, «procede del canto XIX, estrofas 16-37» (Dámaso ALONSO, *Góngora y el Polifemo. II. Antología de Góngora comentada y anotada*, Madrid, Gredos, 1967, p. 40). José Lara Garrido matiza dicha opinión y afirma que «una simple ojeada al poema mostraría que todas las operaciones sobre la intertextualidad del romance han de conducirse con igual intensidad al menos hacia los episodios que trabadamente anteceden y siguen (*grosso modo*, desde los cantos XVIII a XXIV)». Véase José LARA GARRIDO, «Prolegómenos para una relectura desde el *Furioso* del *Romance de Angélica y Medoro* de Góngora», en *La tela de Ariosto: El “Furioso” en España: Traducción y recepción*, ed. Paolo Tanganelli, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, p. 55. Véanse también, para la influencia del *Orlando furioso* en el romance gongorino y las cuestiones intertextuales asociadas a la misma, Gwynne EDWARDS, «On Gongora’s “Angélica y Medoro”», en *Studies of the Spanish and Portuguese Ballads*, ed. Norman D. Shergold, London, Tamesis-University of Wales Press, 1972, pp. 73-78; y Robert BALL, «Poetic imitation in Góngora’s *Romance de Angélica y Medoro*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57, 1980, pp. 33-54.

⁴ Véanse Maxime CHEVALIER, *L’Arioste en Espagne (1530-1650): recherches sur l’influence du “Roland furieux”*, Burdeos, Institut d’études ibériques et ibéro-américaines de l’Université de Bordeaux, 1966; Maxime CHEVALIER, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 235-321; y Dámaso ALONSO, «Suplemento de los comentarios al “Romance de Angélica y Medoro”», en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1998, III.3, pp. 846-851. Para «la estela del *Furioso*» en la obra de Góngora, véase José Lara GARRIDO, *op. cit.*, pp. 75-82.

⁵ Véanse Ernest HALL TEMPLIN, «A Gloss of a Ballad by Góngora», *Romanic Review*, 21, 1930, pp. 34-42; Juan Bautista AVALLE-ARCE, «Tirso y el romance de Angélica y Medoro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, pp. 275-281; Maxime CHEVALIER, *op. cit.*, 1968, pp. 307-309; y Antonio CARREIRA, ed., Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, I, pp. 83-85.



Cuando el conde Orlando advierte lo sucedido, enloquece y arrasa con todo lo que encuentra a su paso.

I. «EL PIE CALZA EN LAZOS DE ORO». LOS PROBLEMAS DE UN PASAJE GONGORINO

Este es el punto de partida de un romance en el que, como ha indicado la crítica⁶, Góngora somete al original ariostesco a un particular juego de ecos y reelaboraciones, de intensificaciones, que nos ayudará a situarnos ante los versos de los que aquí nos ocuparemos. Una vez curado Medoro de sus heridas, los dos amantes se entregan al goce corporal. Góngora ofrece entonces hermosas descripciones de la intimidad entre los dos jóvenes y, tras mostrar, en reminiscencia virgiliana según Ball⁷, que «Desnuda el pecho anda ella, / vuela el cabello sin orden» (vv. 101-102), escribe que Angélica

el pie calza en lazos de oro
 por que la nieve se goce,
 y no se vaya por pies
 la hermosura del orbe⁸.

Para Dámaso Alonso este «Es quizá el pasaje más difícil del romance»⁹, mientras que Wilson estima que «The stanza, if this be its only meaning, is rather disconcerting»¹⁰

⁶ Véanse Dámaso ALONSO, *op. cit.*, 1998, p. 857; Robert JAMMES, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987, p. 381; Gwynne EDWARDS, *op. cit.*, pp. 75-76; Colin THOMPSON, «Luis de Góngora, “En un pastoral albergue” (1602)», en *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*, eds. Nigel Griffin et al., New York, Tamesis, 2008, p. 60; Robert BALL, *art. cit.*, pp. 33-34; y José LARA GARRIDO, *op. cit.*

⁷ Robert BALL, *art. cit.*, p. 43: «In an unforgettable passage of Virgil, Venus comes to Aeneas disguised as a huntress: “venatrix dederatque comam diffundere ventis, / nuda genu nodoque sinus collecta fluentis” (*Aen.* i. 319 f.). Just as Aeneas knows his divine mother in spite of her mortal veil —‘vera incessu patuit dea’ (i. 405)— so must the reader recognize Venus in Góngora’s image of Angélica, by her loosened hair flowing in the breeze and by the refined verbal reminiscence of Virgil’s Hellenism ‘nuda genu’ in l. 101. Here again, Góngora combines happy and sad memories of Venus, for the picture also recalls in a joyful key the grief-stricken goddess in Bion’s lament, who “unbraids her tresses and goes wandering, distraught, unkempt, unslipped in the wild Wood” (i. 19 ff.). Góngora adapts these classical motifs to enhance his Venus: the bereaved Aphrodite of Bion becomes the epitome of exultant love, and the goddess appearing to Aeneas as a mortal becomes a mortal appearing as a goddess».

⁸ vv. 105-108.

⁹ Dámaso ALONSO, *op. cit.*, 1967, p. 44.

¹⁰ Edward M. WILSON, «On Góngora’s “Angélica y Medoro”», *Bulletin of Hispanic Studies*, 30, 1953, p. 90.



y Thompson entiende que «The final two lines of the section are very difficult»¹¹, lo que bien reflejaría los esfuerzos de la crítica por desentrañar tanto el sentido como ciertas peculiaridades del fragmento.

Así se pronunciaba Quintana al respecto en su compilación de las *Poesías selectas castellanas*:

allí en fin está aquella copla impertinente y pueril: *El pie calza en lazos de oro, / porque la nieve se goce, / y no se vaya por pies / la hermosura del orbe* que se ha suprimido en el texto, para no estropear con ella el más bello pasaje de la composición. Pero estos defectos, suponiéndolos todo lo grandes que se quiera, son tan poco esenciales en ella, que con una raya de tinta que se les eche encima están desvanecidos los más, sin que el todo de la obra, ni parte ninguna padezca por su falta¹².

El «irse por pies» de Angélica parece ser el motivo de una censura en Quintana, que llega en Agustín Durán a la supresión del pasaje con un oportuno etcétera: «El pie calza en lazos de oro / Por que la nieve se goce / Y no se huya &c.»¹³. La expresión, con el sentido de huir, de desaparecer, que Carreira documenta en la segunda parte de la *General Estoria* de Alfonso X¹⁴, es entendida por Dámaso Alonso como un «chocarrero juego de palabras» de «plebeyo sonido», en un «tipo de concepto [que] predomina en sus romances burlescos»¹⁵. Buena parte de los comentaristas modernos de don Luis coinciden en entender el uso de la expresión desde un punto de vista humorístico¹⁶ que podemos sintetizar en sendos apuntes de Carreira: «Nuevo rasgo de humor, que alude a la condición huidiza de Angélica»¹⁷; «Chiste de Góngora: *irse por pies* era frase familiar que significa

¹¹ Colin THOMPSON, *op. cit.*, p. 74.

¹² Manuel José QUINTANA, *op. cit.*, p. 328.

¹³ Agustín DURÁN, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1828, p. 121.

¹⁴ Antonio CARREIRA, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵ Dámaso ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1950, p. 29.

¹⁶ «Is almost burlesque» para Wilson (Edward M. WILSON, *art. cit.*, p. 90); de una «incongruous joke» nos habla Ball (Robert BALL, *art. cit.*, p. 43); se trata de «a slang phrase» que «seems to be no more than a joke», según Jones (Royston Oscar JONES, ed., Luis de Góngora, *Poems of Góngora*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, pp. 107-108).

¹⁷ Antonio CARREIRA, *op. cit.*, p. 99.

“huir”, lo que ha solido hacer Angélica durante todo el *Orlando*, gracias a su anillo mágico»¹⁸.

Dámaso Alonso propuso una lectura sobre cuya base podemos comenzar a trabajar para la interpretación del pasaje:

El pie se calza con lazos de oro, porque la nieve de Angélica se goce en su amor; lazos para que Angélica, la hermosura del mundo, no se fugue, para que ahora no se vaya por pies, según su costumbre antigua. Alude a la condición hasta entonces fugitiva de Angélica, que en Ariosto huye constantemente de sus enamorados. El pie, pues, se calza en «lazos» para que ahora, encontrado el Amor, la mayor hermosura del orbe — Angélica— se quede prisionera en su dicha¹⁹.

Lectura que expresa de manera muy parecida en *Góngora y el Polifemo*:

Yo había interpretado que los «lazos» de oro tenían dos fines: el resaltar, en cuanto «de oro», la blancura de la nieve de Angélica; y el impedir, en cuanto «lazos», que la «hermosura del orbe», Angélica, pudiera huirse (hay que recordar la índole huidiza y trotamundos que en la obra de Ariosto tiene la asendereada muchacha)²⁰.

Sobre esta base se han realizado las diferentes lecturas del dificultoso pasaje, más o menos matizadas, con aportaciones que amplían el campo establecido por el maestro gongorista. Wilson —quien suma a la de Dámaso Alonso una particular interpretación según la cual los pies de Angélica se caracterizarían, como los del pavo real, por su fealdad, de modo que los lazos evitarían, de algún modo, que se arruinara tanta belleza²¹—, señala que «Angélica’s yellow sandals are the golden nooses, and the set off

¹⁸ Antonio CARREIRA, ed., Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Austral, 2015, p. 243.

¹⁹ Dámaso ALONSO, *op. cit.*, 1998, p. 866.

²⁰ Dámaso ALONSO, *op. cit.*, 1967, p. 44.

²¹ Edward M. WILSON, *art. cit.*, pp. 90-91: «May there not be, combined with it, another more subtle idea? At least, another image recurs as I read this lines. The peacock when it unfurls its tail is a seplendid sight, but for its ugly feet. The contrast between its magnificecen and this ugliness was a commonplace image of pride in sixteenth-century literatura: “Deshaz la rueda y mírate los pies” was the Spanish form of the international proverb. In the poem we have the idea *hermosura-orbe* in contrast with *pies*; in the proverb an implication of *hermosura* and the contrast *rueda-pies*. *Orbe* and *rueda* both connote roundness and, if used of a peacock, mithe describe the brilliant semi-circle of plumaje. Can the last two lines also be traslated: “so that the sight of her bare feet should not cause the beauty of her unfurled tail to dissappear?” My associations might be thus represented: *Pie*: Angélica’s foot, the horny claw of the peacock; *lazo*: noose, hobble, sandal; *irse*: run away, spoil the sight of, disappear; *hermosura*: Angélica’s beauty, the world’s, the peacock’s; *orbe*: the world, the semicircle of the unfurled peacock’s tail. I cannot help thinking that the commonplace about the peacock played some part in the elaboration of this daring conceit». Alonso expresa



the snowy whiteness of her feet [...] The noose is also a hobble which, conceptually at least, prevents the scape of Angélica, who personifies the beauty of the world»²². Ball entiende el pasaje en la dialéctica de la *emulatio* respecto a Ariosto y al Lope de Vega de *La hermosura de Angélica*, en cuyo canto XI encontraríamos una descripción de la muchacha²³ de la que Góngora vendría a burlarse en sus versos:

The coincidence is striking, especially where Góngora converts the trite verbal clause «Angélica desnuda el blanco pecho» into the cultured adjectival accusative «desnuda el pecho» derived from Virgil. The sarcastic «que no se vaya por pies» of 1.107 ridicules at one malicious stroke both the grotesque repetition of «pies» and «huir» in Lope and, by extensión, the interminable «feet» of the whole phantasmagoric verse-travelogue- Góngora's allusive joke activates Lope's imitation of Ariosto in order to show off at his rival's expense. At the same time, it invites the reader to compare the Angélicas both Lope and Ariosto, a mere plot element run through her paces in an endless series of adventures, with Góngora's radiant love-godess, whose narrative movement has been arrested «porque la nieve se goce», and who has been transferred to a higher plane as the mythical paradigm of beauty itself²⁴.

Jones sigue esta línea y propone el siguiente sentido: «“So that the snowy-whiteness of her skin may be set off” [...] “So that the beauty of the world (personified in Angelica) may not disappear” —because she is hobbled by the *lazos de oro*»²⁵. En parecidos términos a los que venimos viendo se expresa Colin Thompson:

The final two lines of this section are very difficult, but seem to mean something like this: she walks virtually barefooted so that the whiteness of the skin of her feet

sus dudas sobre tal interpretación: «Me parece arriesgado pensar en una alusión a los feos pies del pavo real: porque atribuirselos a Angélica implicaría una contradicción» (Dámaso ALONSO, *op. cit.*, 1967, p. 45; y lo mismo hace Carreira, quien la encuentra «curiosa»: «Sin embargo, hay que evitar la tentación, para no atribuir pies feos a Angélica, lo que estaría fuera de lugar» (Antonio CARREIRA, *op. cit.*, 2015, p. 99).

²² Edward M. WILSON, *art. cit.*, p. 90.

²³ Lope de VEGA, *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1776, II, p. 164: «Ya la gentil Angélica desnuda / el blanco pecho, que al amor se atreve, / aquel que algunos ojos puso en duda, / que fuese vivo fuego, siendo nieve; / no descubrir los bellos miembros duda, / que al lecho conyugal todo se debe; / ya el blanco brazo a su pesar descubre / del envidioso velo que le cubre. // Ya muestra el pie gentil, que fuera solo / la raíz del laurel de Dafne bella / si huyendo al Conde Orlando, huyera a Apolo, / pues el la siguió más, y huyó mas ella: / huyo el ligero pie, mas alcanzólo / quien ahora le pisa y atropella, / porque la libertad que al tiempo obliga, / tarda a las veces, pero al fin castiga» (XI, 27-28).

²⁴ Robert BALL, *art. cit.*, p. 44.

²⁵ Royston Oscar JONES, *op. cit.*, p. 155.



(depicted by the Petrarchan metaphor of *nieve*) can be appreciated; she has wrapped some golden *lazos* around her feet, and because these are in some sense an impediment, they prevent Angélica (periphrastically and hyperbolically described as *la hermosura del orbe*) from running away (one of the meanings of *irse por pies*)²⁶.

A este mosaico de interpretaciones querríamos sumarle la tesela de nuestra hipótesis, la cual, sin desmentir la línea marcada por Dámaso Alonso, propone una nueva posibilidad de lectura del pasaje, no anotada por la literatura dedicada al romance, que entendería la aparición de los «lazos de oro»²⁷ y la sujeción de Angélica a través de los mismos no solo como un mero adorno propio del calzado, sino también en relación con determinados aspectos de la poesía amorosa áurea que se concretan en la naturaleza epitalámica del pasaje, compartida con el original del *Orlando furioso* y que encontrará importante antecedente, tampoco señalado hasta ahora en relación con el romance que nos ocupa, en la segunda égloga de Garcilaso. Trataremos de justificar nuestra hipótesis con detalle en las páginas siguientes.

II. LOS LAZOS DE ORO Y EL VÍNCULO AMOROSO

Es cierto que, en una primera instancia, los lazos de oro de Angélica hacen referencia al adorno en el calzado y al hermoso contraste entre el blanco de la piel y el dorado del cordón que lo ata. Así en parte lo vio Dámaso Alonso en un pasaje que ya ha sido citado, en el que hace referencia a que uno de los fines de los lazos era «resaltar, en cuanto “de oro”, la blancura de la nieve de Angélica»²⁸. Carreira también aporta la posibilidad de que «La nieve del pie se goza más engastada en oro»²⁹ y Thompson, incluso, recurre a Covarrubias para justificar la pertinencia y posibilidad de que la imagen se refiera, al menos en un primer nivel, al calzado de Angélica: «Cov. gives the relevant meaning of

²⁶ Colin THOMPSON, *op. cit.*, p. 74.

²⁷ Presentes también, por cierto, en un romance de naturaleza ariostesca recogido en la primera parte de la *Flor de varios y nuevos romances* (véase Agustín DURÁN, ed., *Flor de varios y nuevos romances*, Madrid, Rivadeneira, 1851, p. 271: «Entre los dulces testigos / de la sombra de Medoro, / fuentes, árboles, jazmines, / de las ninfas bello coro / donde el moro bienandante / gozó del dulce tesoro / de aquella bella hermosura / enlazada en lazos de oro / está el valeroso Orlando / vuelto en fuente de lloro»).

²⁸ Dámaso ALONSO, *op. cit.*, 1967, p. 44.

²⁹ Antonio CARREIRA, *op. cit.*, 2015, p. 243.



lazo as “Zapato de lazo, calçado de villano”, suggesting conformity with the simple peasant world in which the lovers find themselves»³⁰.

Efectivamente, en varios pasajes del propio Góngora nos encontramos con el sintagma utilizado con este sentido. Ya en una canción de 1582, «Corcilla temerosa»³¹, leemos que, a través del movimiento de la falda de la muchacha, «por brújula, aunque breve, / muestra la blanca nieve / entre los lazos del coturno de oro» (vv. 20-22)³². Los coturnos son un tipo de calzado³³ que, como señala Micó, «se ataban con cordones dorados, y la poesía de aquellos años aprovechó con frecuencia su contraste con la blanca piel de la ninfa»³⁴. Veinte años después, en 1602, volvemos a encontrar una imagen que puede ser enmarcada en la dirección apuntada por Micó, en este caso en el soneto «Verdes juncos del Duero a mi pastora»³⁵. En él escribe don Luis que «De un blanco armiño el esplendor vestida, / los blancos pies distinguen de la nieve / los coturnos que calza esta homicida» (vv. 9-11), siendo que la blancura de la piel de la protagonista se representa a través del armiño y «de la imagen de la nieve, de cuya blancura pueden distinguirse los “blancos pies” gracias al color dorado de sus “coturnos”»³⁶. En 1604 la imagen reaparece de manera muy semejante en el soneto «Montaña inaccesible, opuesta en vano»³⁷, en el cual dice a dicha montaña que «[...] la pastora / yugo te pone de cristal, calzada / coturnos de oro el pie, armiños vestida» (vv. 9-11). Un romance de 1609, «Los montes que el pie

³⁰ Colin SMITH, *op. cit.*, p. 74.

³¹ Luis de GÓNGORA, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 54-58.

³² Son muchos los ejemplos que en la lírica áurea podemos encontrar de sintagmas como «lazos de oro» o «coturnos de oro». Para no saturar el trabajo con dichos testimonios, remitimos aquí al lector a una búsqueda de los mismos en CORDE, así como a los ejemplos recopilados del segundo de los sintagmas por Antonio VILANOVA, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1957, pp. 300-301 (existe edición facsímil, acaso más fácilmente localizable, del trabajo de Vilanova, publicada en Barcelona por las Promociones y Publicaciones Universitarias en 1992).

³³ García de Salcedo Coronel explica que «Coturno era un género de calçado como borzeguí, común a los Héroeos, y a las Ninfas, y caçadoras, este a lo que he podido alcançar, er, como he dicho, al modo de borzeguí, el qual se ataba en lo alto, de la suerte que oy atamos con ligas las medias» y realiza un extenso y erudito recorrido por el uso de los mismos en las tragedias, indicando que «Llamó dorado al coturno nuestro Poeta, siguiendo el uso de su patria, donde son más estimados los borzeguíes desta manera, o por significar la riqueza de Italia» (véase García de SALCEDO CORONEL, *El “Polifemo” de Don Luis de Góngora comentado*, Madrid, Imprenta Real, 1636, ff. 377r-379r).

³⁴ José María MICÓ, ed., Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 55.

³⁵ Luis de GÓNGORA, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 649-653.

³⁶ Juan MATAS CABALLERO, ed., Luis de Góngora, *Sonetos*, Madrid, Cátedra, 2019, p. 652.

³⁷ Luis de GÓNGORA, *op. cit.*, 2019, pp. 755-765.



se lavan»³⁸, nos ofrece la imagen de una hermosa ninfa huyendo del cazador que la persigue, calzando ella también coturnos de oro:

A las malezas perdona
mal su fugitivo vuelo;
ellas sí, al coturno de oro,
engastes del cristal tierno³⁹.

Aceptando la pertinencia de esta primera lectura en la que los lazos y los coturnos de oro sean un hermoso adorno con que resaltar la belleza de la piel de Angélica y que precisamente por eso la nieve se goce, como indican los versos, el hecho de que en el romance que nos ocupa tengan la función de evitar que huya nos puede servir para profundizar más en la imagen y establecer la relación de esta con el imaginario de la poesía amorosa del periodo y, en concreto, con el género del epitalamio. No en vano, Dámaso Alonso advirtió que «toda la poesía no es más que una sucesión de ingeniosidades, conceptos, antítesis, hipérboles, alusiones a adagios, alusiones mitológicas, cultismos, notas de humor, etc., y toda ella está expresada en un lenguaje casi exclusivamente metafórico»⁴⁰; así como que en ella «El ámbito alusivo puede ampliarse y apurarse más o menos, y aun matizarse de diferentes modos»⁴¹. Por eso, y para seguir con nuestro análisis del romance gongorino, nos gustaría rescatar una idea formulada por Francisco Marcos Marín —a partir de una puntualización sobre el uso en nuestro poema del término «piedad» por parte de Ramos Orea⁴²—, según la cual los versos en que utiliza dicho término son «buena muestra del cultismo de Góngora, quien en este caso juega con los dos sentidos de la palabra *piedad*», de manera que «Lo que Góngora hace, con característica habilidad, es presentarnos tres sentidos de piedad con solo dos realizaciones de esa palabra en el texto»⁴³. Si aplicamos esta idea a nuestro romance, a nuestros «lazos», obtendremos algo más de luz que arrojar sobre el pasaje.

³⁸ Luis de GÓNGORA, *op. cit.*, 1998, II, pp. 177-182.

³⁹ vv. 45-48.

⁴⁰ Dámaso ALONSO, *op. cit.*, 1950, p. 21.

⁴¹ Dámaso ALONSO, *op. cit.*, 1998, p. 860.

⁴² Véase Tomás RAMOS OREA, «La noción de piedad en el romance “Angélica y Medoro” de Góngora», *Revista de Literatura*, 36:71-72, 1969, pp. 113-123.

⁴³ Francisco MARCOS MARÍN, «Un calco semántico latino en el romance de Angélica y Medoro de Góngora», *Revista de Literatura*, 37:73-74, 1970, p. 128.



Creemos que Góngora trabaja aquí, como comentaba Marcos Marín, con diferentes posibilidades etimológicas del lazo. Lo comprobamos si recurrimos a la tercera acepción del término «lazo» en el *Diccionario de Autoridades*, donde podemos leer:

LAZO. Vale assimismo unión, vínculo y estrechez. Latín. *Laqueus*. *Vinculum*. TEJAD. León Prodig. part. 2. pl. 13. Porque si este amoroso lazo se rompe, perdiéndose, nos perderá a todos por una eternidad. MORET. Com. El parecido. Jorn. 1. *Uno ha de ser nuestro amor, / que el parentesco más fino / es el que la voluntad / obliga a lazos unidos*⁴⁴.

Esa idea del lazo como vínculo, particularmente amoroso, la encontramos en otros pasajes gongorinos. Es el caso de un romance de 1586, «Críábase el albanés»⁴⁵, en cuyo final, para ponderar el ardor amoroso del protagonista, Góngora escribe que

Amor, pues para enlazalle
(por tener sujeto, Amor
al que sujetó al dios Marte),
un lazo vio que era poco,
y quiso con dos vendalle⁴⁶.

En una décima de 1622, «Esta hermosa prisión»⁴⁷, Góngora recurre a la imagen del amante como un ave que, atrapada en la red que la ha capturado, más se anuda cuanto más intenta escapar, teniendo ambos en común, amante y ave, el estar prisioneros, precisamente, por un lazo:

Esta hermosa prisión,
que tan dulce me lastima,
limarla deseo, y la lima
nuevo acrecienta eslabón.
Indignada, la razón
mi libertad solicita,

⁴⁴ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, 1739 [versión 1.0, en línea].

⁴⁵ Luis de GÓNGORA, *op. cit.*, 1998, I, pp. 335-344.

⁴⁶ vv. 52-56.

⁴⁷ Luis de GÓNGORA, *Obras completas I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, p. 574.



y los medios que ejercita
 (cual hizo, aleando, el ave
 el sutil lazo, más grave)
 más los imposibilita.

Parecidos casos encontramos en los coturnos, entendidos como lazos que simbolizan la relación amorosa. En unas décimas burlescas de 1606, «Musas, si la pluma mía»⁴⁸, el poeta invoca a unas musas que, vistiendo coturnos dorados, son requeridas por Venus para que este cante a ciertos y particulares amores madrileños:

Venid, musas, que una res
 adondequiera se mata,
 y el que en Indias menos trata,
 ese mayor Corzo es;
 vuestros numerosos pies
 calcen coturnos dorados,
 que de las selvas cansados
 los cónsules están ya,
 y Venus mandado os ha
 parecer en sus estrados⁴⁹.

No es casualidad que los lazos o los coturnos, además de un adorno para los pies, encuentren en Góngora relación con la poética amorosa, pues, en realidad, suponen una pervivencia de ciertos elementos propios de la filosofía neoplatónica, que se extenderá «sur un plus d'un siècle de poésie, de littérature et d'art européens»⁵⁰ y que «aura une si grande importance dans la conception de l'amour au XVIe siècle»⁵¹. Pensemos que, en su *De amore*, Marsilio Ficino escribe en un momento determinado que el amor «está en todas las cosas», que para Orfeo era «portador de las llaves de todo», «que tiene las llaves del mundo»⁵² y que «es mago»⁵³. Ioan Culianu estudió esta idea en una clásica

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 247-250.

⁴⁹ vv. 11-20.

⁵⁰ André CHASTEL, *Marsile Ficino et l'art*, Genève, Droz, 1996, p. 49.

⁵¹ Jean FESTUGIERE, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficino et son influence sur la littérature française au XVIe siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1941, p. 30.

⁵² Marsilio FICINO, *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986, p. 59.

⁵³ *Ibid.*, p. 153.



monografía, en la cual indicaba que «el grado cero de la magia está representado por el Eros»⁵⁴. De sus tesis no nos interesan aquí tanto las que tienen que ver con la magia en el Renacimiento como una consecuencia de las mismas: el hecho de que para el neoplatonismo sea clave una noción como la de *vinculum*. El amante, en cuanto forma particular de «mago» renacentista, «debe acumular el conocimiento de las redes y los cebos que tiende para alcanzar el efecto deseado. Esta operación se llama, según Giordano Bruno, «"vincular" (*vincire*), y sus procedimientos reciben el nombre genérico de "vínculos" (*vincula*)»⁵⁵. De ahí que el amor, sintetiza Culianu remitiéndose a Giordano Bruno, sea para el neoplatonismo renacentista «vínculo de los vínculos», «*vinculum vinculorum*»⁵⁶. Lo podemos comprobar en algunos tratados de amor de la época. En el ya citado *De amore*, Ficino escribe que «con razón se puede llamar al amor nudo perpetuo y cópula del mundo, sostén inmóvil de sus partes y fundamento firme de toda la máquina [del mundo]»⁵⁷. En los *Diálogos de amor* de León Hebreo, Sofía concluye que «el amor es un espíritu vivificante que penetra el mundo entero y es un vínculo que une a todo el universo»⁵⁸, de manera que para Abravanel «El amor no solo se perfila netamente como lazo universal, sino incluso como causa de toda la creación»⁵⁹. El lazo de Angélica, por tanto, puede comprenderse no solo, que también, como un adorno que resalte con su esplendor la hermosa blancura de sus pies, sino como un signo que inscribe el pasaje en la fenomenología áurea de la poesía amorosa, como una manifestación de ese vínculo que, para aquella, supone el amor. Si Angélica es «la hermosura del orbe», esos «lazos de oro» que calza, con los que Medoro pretende atarla para que no huya, pueden interpretarse también como una representación de ese gran lazo o vínculo que vertebra la creación y que es el amor.

Cabe incluso la posibilidad de afinar más en ese sentido, pues los lazos son, ya se ha señalado, de oro, color llamativo y propio de los coturnos o del calzado de la propia Angélica. Sin embargo, existen testimonios con que relacionar el oro de estos lazos con la filosofía amorosa áurea. En unas octavas de Francisco de Aldana, de las que solo se

⁵⁴ Ioan P. CULIANU, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999, p. 153.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁷ Marsilio FICINO, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁸ León HEBREO, *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 2002, p. 166.

⁵⁹ Andrés SORIA OLMEDO, *Los "Dialogui d'amore" de León Hebreo. Aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada, 1984, p. 118.



conserva un fragmento, «[...] Marte, dios del furor, de quien la fama»⁶⁰, donde se ocupa «largamente, y con ejemplos ovidianos, de los efectos universales del amor erótico»⁶¹, el Divino Capitán, a raíz de las flechas de oro que Cupido utiliza para que los enamorados caigan en su jurisdicción, ofrece esta digresión sobre las características del metal:

Dicen también que el oro al hombre inclina
a amar, y es porque el Sol, con luz serena,
en los veneros de oro predomina,
do engendra la estimada y rubia vena;
y más de que a la complexión sanguina,
sujeta estando al Sol, Cupido ordena
herir con oro, por mostrar que luego
arde el sanguino en amoroso fuego⁶².

Íntimamente relacionado con el oro, el amor encuentra en el metal una suerte de origen, de raigambre neoplatónica, como podemos leer unos versos más adelante:

Después amor, cual de su tronco rama,
del amado metal su ser produce,
cuya vital cesando alta influencia
luego se muere amor de vil dolencia⁶³.

Estrechando el cerco sobre los lazos que aquí nos ocupan, pensemos en la canción IV de Garcilaso⁶⁴, donde el toledano confiesa que su razón ha quedado «en público adulterio» (v. 106) por sus amores. El origen de su lamento queda sintetizado en dos versos: «De los cabellos de oro fue tejida / la red que fabricó mi sentimiento» (vv. 101-102). De origen petrarquesco⁶⁵, nos encontramos con una imagen en la que a Garcilaso «la bella red de los cabellos de oro envolvía y sujetaba su razón»⁶⁶, siendo un «símbolo

⁶⁰ Francisco de ALDANA, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 251-274.

⁶¹ Elías L. RIVERS, ed., Francisco de Aldana, *Poesías*, Madrid, Espasa Calpe, 1957, p. 16.

⁶² vv. 465-472.

⁶³ vv. 477-480.

⁶⁴ Garcilaso de la VEGA, *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra, 2020, pp. 272-282.

⁶⁵ Rafael LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985, p. 75.

⁶⁶ Tomás NAVARRO TOMÁS, ed., Garcilaso de la Vega, *Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1970, p. 23.



del apresamiento amoroso»⁶⁷. Como Angélica en los lazos que calza, Garcilaso queda aquí atrapado en la red que forma el cabello de su amada, compartiendo ambos su origen en el metal que, según escribía Aldana, «el amor su ser produce».

Creemos, así pues, que el hecho de que en el romance de 1602 Angélica calce «lazos de oro» sitúa el pasaje en el ámbito pleno de la imaginaria amorosa áurea, trascendiendo el mero adorno que contrasta con la piel de la muchacha. Podemos aducir algunos ejemplos en la poesía de Góngora que justifiquen este paso de nuestra propuesta. Es el caso de un soneto escrito en 1585: «Aunque a rocas de fe ligada vea»⁶⁸. En él Góngora utiliza una serie de alusiones a la navegación para ilustrar el desdichado fin de aquellos «que el mar de amor tuvieron por seguro» (v. 11), lo que le hace decir «que de él no fío, si su flujos gruesos / con el timón o con la voz no enfrenas, / ¡oh dulce Arión, os sabio Palinuro!» (vv. 12-14). La primera de las imágenes que utiliza don Luis se sirve, precisamente, de los lazos que venimos rastreando, siendo que la nave del amor quedaría unida a la fe en el mismo con ellos: «Aunque a rocas de fe ligada vea / con lazos de oro la hermosa nave» (vv. 1-2). En el mismo 1585 escribe un romance, «Entre los sueltos caballos»⁶⁹, en el cual «un moro captivo» (v. 10) cuenta su historia de amor al capitán cristiano que lo ha capturado. En el relato, el momento en que el cautivo quedó enamorado de su amada es descrito por Góngora en términos que, con el horizonte de las flechas de oro y plomo de Cupido, recuerdan lo expuesto por Aldana en sus octavas:

Juntos así nos críamos,
y Amor, en nuestras niñeces,
hirió nuestros corazones
con arpones diferentes:
labró el oro en mis entrañas
dulces lazos, tiernas redes,
mientras el plomo, en las suyas,
libertades y desdenes⁷⁰.

⁶⁷ Margherita MORREALE, «La oda VI de Fr. Luis de León: “De la Magdalena”. Entre poesía humanística y tradición medieval», *Revista de Filología Española*, 65:3, 1985, p. 214.

⁶⁸ Luis de GÓNGORA, *op. cit.*, 2019, pp. 471-475.

⁶⁹ Luis de GÓNGORA, *op. cit.*, 1998, I, pp. 315-334.

⁷⁰ vv. 61-68.



III. LOS «LAZOS DE ORO» Y LA DIMENSIÓN EPITALÁMICA

Hasta aquí hemos visto cómo los «lazos de oro» que sujetan a Angélica para que no huya, además de un indudable efecto estético constatable en la obra de Góngora, pueden entenderse también como una manera de representar el *vinculum* que para la filosofía neoplatónica suponía la relación amorosa. Sin embargo, en esa misma dirección, podemos dar un paso más y llegar hasta el final de nuestra propuesta, para indicar que los «lazos de oro» presentes en el romance «En un pastoral albergue» sirven también a Góngora para adscribir el pasaje en que se halla al género epitalámico. Veamos en qué razones, sumadas a las hasta ahora expuestas, puede sostenerse tal afirmación.

No será de extrañar la presencia de testimonios en la obra lírica de Góngora en que los lazos aparezcan en el contexto del epitalamio⁷¹, pues como ha señalado Mercedes Blanco, entre los «detalles, motivos, adornos característicos» del mismo encontramos, entre otros muchos, la lógica presencia de Himeneo y de «símbolos de unión y concordia como el yugo, las guirnaldas, los lazos y los nudos»⁷².

La canción de 1600 «¡Qué de invidiosos montes levantados»⁷³, cuya dimensión epitalámica ha sido muy bien estudiada por Micó⁷⁴ y Ponce Cárdenas⁷⁵, nos presenta a una voz poética que, en un momento determinado se dirige así a los amantes que protagonizan el poema: «Dormid, copia gentil de amantes nobles, / en los dichosos nudos / que a los lazos de amor os dio Himeneo» (vv. 46-48). En el pasaje de la primera de las *Soledades*⁷⁶ dedicado por Góngora a las bodas⁷⁷ de los dos jóvenes novios de la aldea, justo en el momento en que «El numeroso al fin de labradores / concurso impaciente los novios saca» (v. 755-766), nos encontramos con que el poeta nos indica que «El lazo de

⁷¹ Para una puesta al día en lo que al epitalamio en nuestras letras se refiere, remitimos al muy reciente monográfico dedicado a la cuestión en el número 122:2 de *Bulletin Hispanique*, bajo la dirección de Jesús Ponce Cárdenas. Para lo que respecta a nuestro artículo, y como puesta al día de la cuestión, véase Jesús PONCE CÁRDENAS, «“Nuptialia”: hacia una cartografía de la escritura epitalámica en España. Presentación», *Bulletin Hispanique*, 122:2, 2020, pp. 399-406. Para el caso de Góngora, véase Mercedes BLANCO, «Góngora y la poética del epitalamio», *Bulletin Hispanique*, 122:2, 2020, pp. 479-516.

⁷² Mercedes BLANCO, *art. cit.*, p. 8.

⁷³ Luis de GÓNGORA, *op. cit.*, 1990, pp. 84-91.

⁷⁴ José María MICÓ, *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 2015, pp. 150-179.

⁷⁵ Jesús PONCE CÁRDENAS, *Evaporar contempla un fuego helado: género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.

⁷⁶ Luis de GÓNGORA, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2016.

⁷⁷ Véase, ahora, el análisis de la «veta epitalámica de las “Soledades”» a cargo de Mercedes Blanco (véase Mercedes BLANCO, *art. cit.*, pp. 504-513).



ambos cuellos / entre un lascivo enjambre iba de amores / Himeneo añudando» (vv. 761-763). En la canción de 1616 «En el sepulcro de Garcilaso de la Vega»⁷⁸, para hacer notar al lector de que el poeta y su esposa comparten el sepulcro, Góngora escribe que el toledano «parte la dura huesa / con la que en dulce lazo el blanco lecho» (vv. 27-28). Imagen, la de los lazos propios del matrimonio, que encontramos también en el *Panegírico al duque de Lerma*, cuando en la octava XIV⁷⁹ celebra la boda del duque con doña Catalina de la Cerda, hija del duque de Medinaceli⁸⁰:

No después mucho lazos tejió iguales
de Calíope el hijo intonso al bello
garzón agosto, que a coyundas tales
rindió no solo, mas expuso el cuello:
abeja de los tres lilios reales,
dándole Amor sus alas para ello,
dulce aquella libó, aquella divina
del cielo flor, estrella de Medina⁸¹.

Un romance fechado en 1622, «La cítara que pendiente»⁸², relata el amor entre dos pastores, Danteo y Amarilis. En un momento determinado, ella le dedica un canto a su amado. El modo en que unos «golosos cupidillos» (v. 25) —los cuales, como anota Carreira⁸³, también se encuentran en el romance dedicado a Angélica y Medoro— se detienen ante la voz de Amarilis nos ofrece otro ejemplo de la imagen del nudo aplicada al amor de los esposos:

asistir quisieron todos
a esta lisonja que hace
al que anudaron esposo
los mismos lazos que amante⁸⁴.

⁷⁸ Luis de GÓNGORA, *op. cit.*, 1990, pp. 155-160.

⁷⁹ Luis de GÓNGORA, *op. cit.*, 2016, núm. 313.

⁸⁰ Véase, para toda la octava, José Manuel MARTOS, *El panegírico al duque de Lerma de Luis de Góngora. Estudio y edición crítica*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1997, tesis doctoral inédita, pp. 296-298 y Jesús PONCE CÁRDENAS, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010a, pp. 102-103.

⁸¹ vv. 105-112.

⁸² Luis de GÓNGORA, *op. cit.*, 1998, II, 527-531.

⁸³ Antonio CARREIRA, *op. cit.*, 2015, p. 627.

⁸⁴ vv. 29-32.



No será ajeno «En un pastoral albergue» a esta imagería, pues, según indica Ponce Cárdenas, Góngora recurrirá «a determinados códigos de la poesía epitalámica para exaltar la belleza de la unión amorosa del paladín moro y la renuente princesa de Catay»⁸⁵. El primero de ellos es explícito. Cuando el labrador da cobijo en su casa a los dos jóvenes para que puedan sanar las heridas de Medoro, su esposa les prepara así la cama:

Blando heno, en vez de pluma,
para lecho les compone,
que será tálamo luego
do el garzón sus dichas logre⁸⁶.

La clave es el paso del lecho al tálamo⁸⁷, con el que Góngora nos introduce en la materia epitalámica propia del pasaje, pues «The bed is firstly the scene of his physical recovery, but secondly a “tálamo”, the setting for this physical pleasure with Angélica»⁸⁸. Como ha explicado Ponce Cárdenas, «podría afirmarse que la irrupción de una voz del tenor de “tálamo” va a ocasionar el consiguiente encadenamiento de lugares comunes e imágenes que enlazan la materia amorosa con el género de la literatura nupcial»⁸⁹. En efecto, un poco más adelante aparecen unos «cupidillos» semejantes a los que aparecían en el romance de 1622 citado justo arriba, los cuales, además de «symbolise a love-force

⁸⁵ Jesús PONCE CÁRDENAS, ed., Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010b, p. 51.

⁸⁶ vv. 69-72.

⁸⁷ Para la cuestión, véanse Colin THOMPSON, *op. cit.*, p. 71: «Whereas *lecho* is a normal Golden-Age word for “bed”, the word *tálamo* is of Greek origin, and adds a *culto* touch to the text (Góngora’s evocations of the simple pastoral idyll are often expressed, paradoxically, in highly elaborate language, most notably in his most controversial poem, the *Soledades*). *Cov.* defines it as “el lugar eminente, en el aposento donde los novios celebran sus bodas y reciben las visitas y parabienes; significa algunas veces la cama de los mismos novios”»; y Robert BALL, *art. cit.*, pp. 40-41: «“Lecho” = “tálamo” is a doublé reversal, trading the feather-beds of the court for the humble Straw of the country —a trite pastoral conceit— but compensating for the supposed loss in confort by converting the Straw-bed into a “tálamo”. This latinism echoes classical usage, where it is usually reserved for dignifyin the bed or bedchamber of gods and héroes. The promotion of “lecho” to “tálamo” implies that these lovers transcend the purely courtly level of pastoral, in which love is, after all, technically chaste. The “pastoral” refuge from a mere idealization of its courtly counterpart into a dream of fulfilled love in magical harmony with nature and therefore motivates the mythological assimilation of the couple to Venus and Adonis. The future verb “será” marks this change of poetic register, so that the lovers’ names are disclosed at the same time that the mythological allusion betrays what the poem is really about».

⁸⁸ Gwynne EDWARDS, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁹ Jesús PONCE CÁRDENAS, *op. cit.*, 2010a, p. 77.



which will be uninhibited in an unrestricted natural setting»⁹⁰, quedan identificados, además, en este caso, con las abejas, en lo que es otro aspecto más que caracteriza al discurso epitalámico, como ha analizado Ponce Cárdenas⁹¹:

Corona, un lascivo enjambre
de cupidillos menores,
la choza, bien como abejas,
hueco tronco de alcornoque⁹².

Del mismo modo, aparecen «aves ejemplares» propias de la «poesía nupcial»⁹³ como son las palomas y las tórtolas:

¡Qué de nudos le está dando
a un áspid la Invidia torpe,
contando de las palomas
los arrullos gemidores!⁹⁴
[...]
tórtolas enamoradas
son sus roncós atambores,
y los volantes de Venus,
sus bien seguidos pendones⁹⁵.

No será casualidad que sea en este marco de elementos epitalámicos cuando aparezca la referencia a los «lazos de oro» que aquí nos preocupan. En primer lugar, queremos señalar la pertinencia de entenderlos como otro elemento más, propio del género epitalámico. Lo podemos corroborar si pensamos en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, con la que Robert Jammes ha emparentado nuestro romance⁹⁶, entre otras cosas, por la «sensualidad y libertad»⁹⁷ presentes en la faceta epitalámica de ambos poemas.

⁹⁰ Gwynne EDWARDS, *op. cit.*, p. 88.

⁹¹ Jesús PONCE CÁRDENAS, *op. cit.*, 2010a, pp. 94-111.

⁹² vv. 81-84.

⁹³ *Ibíd.*, p. 84.

⁹⁴ vv. 85-88.

⁹⁵ vv. 97-100.

⁹⁶ Robert JAMMES, *op. cit.*, pp. 391, 457-460.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 460.

Jesús Ponce Cárdenas ha estudiado a fondo la cuestión⁹⁸, indicando que puede pensarse «que la configuración del erotismo en el relato gongorino [de la *Fábula*] no llegue a entenderse del todo si no se contempla a la luz de aquellos importantes vínculos que llegó a asumir lo bucólico con otro tipo de géneros, principalmente con el *epitalamio*»⁹⁹, hasta el punto de que la ambientación del romance «en cierta manera resulta extrapolable a la marcada sensualidad de la recreación de los personajes de Acis y Galatea en el epilio que compusiera una década más tarde», compartiendo ambos textos una serie de elementos propios de «aquella tópica anclada en determinados micro-géneros de la poesía nupcial»¹⁰⁰. A los que con minuciosidad Ponce Cárdenas asocia a esta dimensión epitalámica compartida entre las dos composiciones, podemos sumar otro que hallamos en el momento inicial de la misma en el *Polifemo*. En la octava XXXVIII¹⁰¹, Acis finge despertar ante el interés de Galatea en su figura. Es entonces cuando tiene lugar el primer conato de contacto físico entre ambos. Un contacto que Góngora nos describe en unos términos que, a estas alturas, no nos resultan sorprendentes:

El sueño de sus miembros sacudido,
gallardo el joven la persona ostenta,
y al marfil luego de sus pies rendido,
el coturno besar dorado intenta¹⁰².

En el inicio de un galanteo que acabará con los dos amantes compartiendo tálamo, Góngora resalta los cordones dorados de los coturnos que calza la ninfa, exactamente iguales a aquellos lazos de oro en que Angélica calzaba sus pies de nieve.

Los lazos de oro del romance, por tanto, contribuyen a la lectura del pasaje en que se encuentran bajo los parámetros del género epitalámico por la concurrencia de otros elementos propios del mismo, por los diferentes pasajes gongorinos traídos a colación — especialmente el que acabamos de citar de la *Fábula de Polifemo y Galatea*— y por la particular simbología que los lazos y el oro presentaban, por vía del neoplatonismo

⁹⁸ Véase Jesús PONCE CÁRDENAS, *op. cit.*, 2010a, pp. 117-132.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 82-93.

¹⁰¹ Luis de GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, p. 167.

¹⁰² vv. 297-300.



renacentista, para el imaginario de la poesía amorosa áurea. Así las cosas, propondremos el último nivel en nuestra lectura del pasaje, según el cual si Angélica no huye al calzarle los «lazos de oro» se debe a que estos podrían asociarse en el romance gongorino a un amor que se cifra en su unión matrimonial con Medoro, siendo aquellos una marca, una alusión a esta. Nos apoyaremos para justificarlo en dos textos con los que dialoga el romance.

El primero de ellos es su antecedente directo, el *Orlando furioso*. Los pasajes en que está inspirado el romance ya presentan, en el original ariostesco, una serie de componentes de los que aquí nos hemos ocupado. Es el caso de los nudos que encontramos ya en la octava XXXVI del canto XIX, los cuales unen los nombres de los dos amantes por dondequiera que vayan, en una imagen de los que a ellos mismos ataban, amorosos e incluso físicos:

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
ed era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in varii modi
legati insieme di diversi nodi¹⁰³.

Traducido por Jerónimo de Urrea como

Y entre tanto placer, do un árbol vían
alto, hojoso, fuente o río puro,
con cuchillo o punzón fijo hacían
en ellos o en el mármol liso y duro,
en talles y en mil cabos imprimían,
por casa, por los postes, por el muro,
Angélica y Medor con lazos ciento
asidos y con nudos que no hay cuento¹⁰⁴.

¹⁰³ En Dámaso ALONSO, *op. cit.*, 1998, p. 875.

¹⁰⁴ Ludovico ARIOSTO, *La primera parte de Orlando furioso dirigido al Príncipe Don Phelipe Nuestro Señor: traducido en Romance Castellano por Don Jerónimo de Urrea*, Amberes, Viuda de Martín Nuncio, 1578, p. 96. Un traductor moderno como Micó, en su excelente versión del *Orlando furioso*, traduce el



Pero lo que nos interesa del episodio del *Orlando Furioso* es que la atención de la labradora a los dos protagonistas adquiere una función más con respecto al romance gongorino, pues acaba siendo madrina de la boda entre los dos jóvenes enamorados; esto, es, en el texto de Ariosto se celebran de manera explícita las nupcias entre Angélica y Medoro, a quien la princesa del Catay entrega su virginidad, como puede leerse en la octava XXXIII:

Angelica a Medor la prima rosa
 coglier lasciò, non ancor tocca inante:
 né persona fu mai sí avventurosa,
 ch'in quel giardin potesse por le piante.
 Per adombrar, per onestar la cosa,
 si celebrò con cerimonie sante
 il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore,
 e pronuba la moglie del pastore¹⁰⁵.

Consumada la «ceremonia», en la octava XXXIV Ariosto nos muestra a los desposados en un espacio y actitud muy semejantes a los del romance gongorino:

Fèrsi le nozze sotto all'umil tetto
 le più solenni che vi potean farsi;
 e più d'un mese poi stero a diletto
 i duo tranquilli amanti a ricrearsi¹⁰⁶.

pasaje con términos semejantes: «Era tanto el placer, que en cualquier tronco / de árbol umbrío junto a fuente o río, / o en roca no muy dura, al punto hacía / con cuchillo o punzón mil inscripciones, / y aun dentro y fuera de la casa estaban / escritos en los muros con mil lazos / sus dos nombres, Angélica y Medoro / entrelazados de diversos modos» (Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa, 2010, p. 402).

¹⁰⁵ En Dámaso ALONSO, *op. cit.*, p. 874. Traduce Jerónimo de Urrea (véase Ludovico ARIOSTO, *op. cit.*, 1578, p. 96): «Angélica a Medor la primer rosa / coger dejó, nunca de antes tocada; / ni persona jamás fue tan dichosa / que en tal jardín pudiese dar pisada. / Por dar color, por dar sombra a la cosa, / con ceremonia santa celebrada / la boda fue, y Amor padrino humano, / madrina, la mujer del buen villano».

¹⁰⁶ En Dámaso ALONSO, *ibíd.* Traduce Jerónimo de Urrea (*ibíd.*): «Las bodas so muy pobre techo fueron, / cual pudieron solemnes celebrarse; / y más de un mes en goces estuvieron / los ledos amadores por holgarse».



La cuestión, por tanto, es que el pasaje ariostesco remite a una boda que, como indica Edwards¹⁰⁷, a primera vista no parecemos encontrar en el romance gongorino; con todo, no compartimos la postura de Ball, según la cual «In Góngora's pastoral idyll, perfect love is indeed fully sensual, in cheerful disregard of the scruples which move even Ariosto to supply a wedding ceremony "per onestar la cosa" (XIX, 33)»¹⁰⁸. No podemos olvidar que don Luis, explica Lara Garrido, «tuvo la osadía de alejar aún más el modelo de su *Angélica* y *Medoro* adelgazando hasta hacerlos casi imperceptibles muchos hilos conectores con él y apropiándose hasta connaturalizarlas de algunas fórmulas y técnicas poéticas de particular eficacia»¹⁰⁹. Desde nuestro punto de vista, los «lazos de oro» calzados por Angélica pueden entenderse como uno de esos «imperceptibles hilos conectores» que sirven a Góngora para indicarnos que su versión del episodio lleva implícito el componente nupcial, como ya adelantara el hecho de que la labradora una cama de heno «para lecho les compone, / que será tálamo luego». Lo lleva porque, como hemos señalado antes, el matrimonio quedará representado en el «lazo de oro» que por fin consigue sujetar a la esquiva princesa de Catay.

Tal posibilidad nos la confirma un pasaje fundamental de la lírica española del Siglo de Oro y que sin duda Góngora debió tener en el horizonte al escribir esta parte de su romance, a pesar de que la literatura sobre este no haya hecho referencia a aquel¹¹⁰, pues es fundamental recordar, con Robert Ball, que «Góngora's technique engages the reader's literary memory more than his visual imagination for construing the text»¹¹¹. Es muy difícil pensar que Góngora y sus lectores no tuvieran en mente el fragmento epitalámico que Garcilaso de la Vega, «a quien Góngora tenía literalmente en la uña»¹¹², dedica en su segunda égloga¹¹³ (vv. 1401-1418) al enlace entre don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, y doña María Enríquez, recientemente estudiado con minuciosidad por

¹⁰⁷ Gwynne EDWARDS, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁸ Robert BALL, *art. cit.*, p. 39.

¹⁰⁹ José LARA GARRIDO, *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁰ Sí lo hicieron, en relación con el coturno dorado de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, José PELLICER, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote, Píndaro Andaluz, Príncipe de los Poetas Líricos de España*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630, pp. 186-187 (cols. 262-263) y Antonio VILANOVA, *op. cit.*, p. 300.

¹¹¹ Robert BALL, *art. cit.*, p. 36.

¹¹² José FERNÁNDEZ MONTESINOS, *Entre Renacimiento y Barroco. Cuatro estudios inéditos*, ed. Pedro Álvarez de Miranda, Granada, Fundación Federico García Lorca-Universidad de Granada, 1997, p. 20.

¹¹³ Garcilaso de la VEGA, *op. cit.*, pp. 339-408.



Roland Béhar¹¹⁴. Dicho pasaje comienza, precisamente, con los siguientes versos: «Estaba el Himeneo allí pintado, / el diestro pie calzado en lazos de oro». De nuevo Himeneo, de nuevo los lazos de oro que ocupan estas páginas. Si atendemos a los comentaristas clásicos de Garcilaso comprobaremos que nuestro objeto de interés guarda profunda relación con la simbología nupcial. Herrera no se detiene en estos versos, probablemente porque haya comentado ya en la Elegía I¹¹⁵ el «recíproco lazo» (v. 179), si bien su anotación se orienta en la línea que venimos desarrollando: «*recíproco lazo*. [v. 179] Es el amor que responde al amor»¹¹⁶. Comentando los versos de la segunda égloga, El Brocense señala que «el diestro pie calzado significa buen agujero para que el casamiento dure, porque la reina Dido, para desatar el casamiento de Eneas, tenía un pie descalzo»¹¹⁷. Tamayo de Vargas lo confirma y añade que

Añadió nuestro Poeta *en lazos de oro*, en que parece que expresó gráficamente a Petronio en el calzado de Circe, folio 172 de la edición de todos: iam pedum candor intra auri gracile vinculum positus Parium marmor extinxerat. Donde se ve ser lo mismo *lazos de oro* y *auri vinculum*, así Manilio: Et pedibus niveis fulserunt aurea vincla. Por ser entre los Antiguos lo mismo *vinculum* que aquel género de calzado¹¹⁸.

Doña María, en su noche de bodas, calza su pie en lazos de oro, exactamente igual que Angélica, en una reminiscencia clásica que los comentaristas de Garcilaso nos emparentan con una noción, la de *vinculum*, que, además de lo meramente relacionado con la cuestión del calzado, ya hemos comprobado que se encuentra estrechamente relacionada con la fenomenología amorosa renacentista. De los versos de Garcilaso a los de Góngora se tiende el puente que va de las bodas del duque de Alba y doña María Enríquez a la escena epitalámica de Angélica y Medoro, en un amor que en ambos casos queda sellado, atado, vinculado con unos hermosos «lazos de oro».

¹¹⁴ Roland BÉHAR, «Garcilaso de la Vega y la cuestión epitalámica: reflexiones sobre la “Égloga II”, vv. 1401-1418», *Bulletin Hispanique*, 122:2, 2020, pp. 423-462.

¹¹⁵ Garcilaso de la VEGA, *op. cit.*, pp. 292-305.

¹¹⁶ Fernando de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 594.

¹¹⁷ En Antonio GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 296.

¹¹⁸ En Antonio GALLEGO MORELL, *op. cit.*, p. 648.



IV. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos tratado de ofrecer una posibilidad más para entender mejor uno de los pasajes del «Romance de Medoro y Angélica» que mayor interés ha suscitado en los estudiosos de Góngora. Creemos que los «lazos de oro» que «el diamante de Catay» se calza en el poema son, además de un modo de resaltar la belleza nívea de la muchacha, el modo en que Góngora establece en el poema el compromiso nupcial entre Angélica y Medoro. Nuestra propuesta se ha basado en la posibilidad de que el término «lazo» se pueda entender también en el sentido de «vínculo», lo que encaja perfectamente no solo con la temática del poema, sino con una serie de símbolos que el neoplatonismo renacentista utiliza para formular su filosofía del amor. La propia poesía de Góngora demuestra cómo la imagen de los lazos va asociada con frecuencia, no solo al amor sin más, sino también al género epitalámico al que se adscribe el pasaje que nos ha ocupado en estas páginas. Siendo así —y teniendo en el horizonte tanto el hecho de que en el original ariostesco aparezca una boda que se encuentra ausente de manera explícita en el romance gongorino como que el Garcilaso de la segunda égloga principie a celebrar el matrimonio del duque de Alba precisamente a través de otros lazos de oro— creemos que pueden interpretarse los versos analizados en el poema como la manera con que Góngora nos indica que Angélica y Medoro han quedado nupcialmente unidos y, por tanto, ella no emprenderá la huida a que está acostumbrada. Como indicara Dámaso Alonso, se trata de un pasaje que presenta ciertas dificultades. No es nuestra intención, por supuesto, resolverlas de manera definitiva, sino añadir una línea más al diálogo que desde hace casi cuatrocientos cincuenta años don Luis de Góngora viene manteniendo con todos aquellos que se entregan al escrutinio de sus versos «con la pasión que da el conocimiento».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1997.

ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1950.



- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el “Polifemo”. II. Antología de Góngora comentada y anotada*, Madrid, Gredos, 1967.
- ALONSO, Dámaso, «Suplemento de los comentarios al “Romance de Angélica y Medoro”», en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1998, III.3, pp. 841-878.
- ARIOSTO, Ludovico, *La primera parte de Orlando furioso dirigido al Príncipe Don Phelipe Nuestro Señor: traduzido en Romance Castellano por Don Jerónimo de Urrea*, Amberes, Viuda de Martín Nuncio, 1578.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa, 2010.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Tirso y el romance de Angélica y Medoro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, pp. 275-281.
- BALL, Robert, «Poetic imitation in Góngora’s *Romance de Angélica y Medoro*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57, 1980, pp. 33-54.
- BÉHAR, Roland, «Garcilaso de la Vega y la cuestión epitalámica: reflexiones sobre la “Égloga II”, vv. 1401-1418», *Bulletin Hispanique*, 122:2, 2020, pp. 423-462.
- BLANCO, Mercedes, «Góngora y la poética del epitalamio», *Bulletin Hispanique*, 122:2, 2020, pp. 479-516.
- CARREIRA, Antonio, ed., Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, I.
- CARREIRA, Antonio, ed., Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Austral, 2015.
- CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l’art*, Genève, Droz, 1996.
- CHEVALIER, Maxime, *L’Arioste en Espagne (1530-1650): recherches sur l’influence du “Roland furieux”*, Burdeos, Institut d’études ibériques et ibéro-américaines de l’Université de Bordeaux, 1966.
- CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.
- CULIANU, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999.
- DURÁN, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1828.
- DURÁN, Agustín, ed., *Flor de varios y nuevos romances*, Madrid, Rivadeneira, 1851.



- EDWARDS, Gwynne, «On Gongora's "Angélica y Medoro"», en *Studies of the Spanish and Portuguese Ballads*, ed. Norman D. Shergold, London, Tamesis-University of Wales Press, 1972, pp. 73-94.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Entre Renacimiento y Barroco. Cuatro estudios inéditos*, ed. Pedro Álvarez de Miranda, Granada, Fundación Federico García Lorca-Universidad de Granada, 1997.
- FESTUGIERE, Jean, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVIIe siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1941.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.
- GALLEGO MORELL, Antonio, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra, 2020.
- GÓNGORA, Luis de, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2016.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987.
- JONES, Royston Oscar, ed., Luis de Góngora, *Poems of Góngora*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985.
- LARA GARRIDO, José, «Prolegómenos para una relectura desde el *Furioso* del *Romance de Angélica y Medoro* de Góngora», en *La tela de Ariosto: El "Furioso" en España: Traducción y recepción*, ed. Paolo Tanganelli, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 51-99.



- LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 2002.
- LOPE DE VEGA, *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1776, II.
- MARCOS MARÍN, Francisco, «Un calco semántico latino en el romance de Angélica y Medoro de Góngora», *Revista de Literatura*, 37: 73-74, 1970, pp. 127-129.
- MARTOS, José Manuel, *El panegírico al duque de Lerma de Luis de Góngora. Estudio y edición crítica*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1997, tesis doctoral inédita.
- MATAS CABALLERO, 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.
- MICÓ, José María, *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 2015.
- MORREALE, Margherita, «La oda VI de Fr. Luis de León: “De la Magdalena”. Entre poesía humanística y tradición medieval», *Revista de Filología Española*, 65:3, 1985, pp. 181-271.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, ed., Garcilaso de la Vega, *Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- PELLICER, José, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote, Píndaro Andaluz, Príncipe de los Poetas Líricos de España*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Evaporar contempla un fuego helado: género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010a.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010b.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «“Nuptialia”: hacia una cartografía de la escritura epitalámica en España. Presentación», *Bulletin Hispanique*, 122:2, 2020, pp. 399-406.
- QUINTANA, Manuel José, *Poesías selectas castellanas: desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1861, I.
- RAMOS OREA, Tomás, «La noción de piedad en el romance “Angélica y Medoro” de Góngora», *Revista de Literatura*, 36:71-72, 1969, pp. 113-123.



- RIVERS, Elias L., ed., Francisco de Aldana, *Poesías*, Madrid, Espasa Calpe, 1957.
- SALCEDO CORONEL, García de, *El “Polifemo” de Don Luis de Góngora comentado*, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Los “Dialoghi d’amore” de León Hebreo. Aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada, 1984.
- TEMPLIN, Ernest Hall, «A Gloss of a Ballad by Góngora», *Romanic Review*, 21, 1930, pp. 34-42.
- THOMPSON, Colin, «Luis de Góngora, “En un pastoral albergue” (1602)», en *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*, eds. Nigel Griffin et al., New York, Tamesis, 2008, pp. 58-78.
- VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1957.
- WILSON, Edward M., «On Góngora’s “Angélica y Medoro”», *Bulletin of Hispanic Studies*, 30, 1953, pp. 85-124.



<https://doi.org/10.14643/111D>

RECIBIDO: SEPTIEMBRE 2021
APROBADO: ENERO 2022

