Dulce veneno en oro: tentación y poción en fray Luis de León y Góngora

Sweet Poison in Gold: Temptation and Potion in Fray Luis de León
and Góngora

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel

Antonio.sanchez@unine.ch

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0017-9077>

RESUMEN: Este trabajo muestra cómo un célebre soneto de Góngora combina tópicos presentes en Tasso y Virgilio (la serpiente entre la hierba, *Églogas*, III, 93) con la imagen del vaso dorado, símbolo de la tentación que procede del Apocalipsis y que nuestras letras relacionan con el veneno y la víbora desde la oda IX de fray Luis de León (“Las Serenas”). Tras examinar el texto luisiano, su inspiración clásica y los usos del estilema en Lope de Vega, Barrionuevo y Calderón, lo estudiamos en la *Fábula de Polifemo y Galatea* (vv. 281-288) y en tres sonetos de Góngora: “La dulce boca que a gustar combida”, “¡Oh, niebla del estado más sereno!” y “En el cristal de tu divina mano”.

Palabras clave: fray Luis de León; Luis de Góngora; tentación; imágenes; Lope de Vega; imitación.

ABSTRACT: This article examines how a famous sonnet by Góngora combines topics present in Tasso and Virgil (the snake in the grass, *Eclogues*, III, 93) with the image of the golden cup, symbol of temptation that stems from the Apocalypsis and that our letters relate to poison since fray Luis de León’s “Oda IX” (“Las Serenas”). After examining fray Luis’ poem, its classical inspiration, and uses of the topic in Lope de Vega, Barrionuevo, and Calderón, we study it in the *Fábula de Polifemo y Galatea* (vv. 281-288) and three sonnets by Góngora: “La dulce boca que a gustar combida”, “¡Oh, niebla del estado más sereno!”, and “En el cristal de tu divina mano”.

Keywords: fray Luis de León; Luis de Góngora; temptation; imagery; Lope de Vega; imitation.

Recibido: 10-07-2023. Aceptado: 29-11-2023. Publicado online: 12/03/2025

Cómo citar este artículo / Citation: Sánchez Jiménez, Antonio (2024): “Dulce veneno en oro: tentación y poción en fray Luis de León y Góngora”, *Revista de Filología Española*, 104 (2), 1342, <https://doi.org/10.3989/rfe.2024.1342>

En sus trabajos sobre las odas de fray Luis de León (2006)¹, Emilio Alarcos Llorach subrayó el carácter imitativo de la poesía del Siglo de Oro en general y de la obra luisiana en particular. Estos textos, explica Alarcos, recogen influencias de Garcilaso, Petrarca, Tasso, Píndaro, Lucrecio, Virgilio, Horacio y la Biblia, así como diversos materiales “mostrencos” que el agustino procesó larga y cuidadosamente hasta destilarlos, hechos suyos, en sus versos

¹ La mayor parte de estos estudios de Alarcos se imprimió previamente. En particular, nos referiremos a “Las Serenas de fray Luis de León” (1980), pero lo citaremos por el reciente texto que edita Martínez Mata (Alarcos Llorach, 2006).

(Alarcos Llorach, 2006: 31, 47, 48). Alarcos detecta este proceso en poemas como la oda IX, donde fray Luis funde referencias bíblicas y clásicas de modo personal, pero siempre por medio de lo que Lázaro Carreter (1981) llama “imitación de diversos” o “imitación compuesta”, esto es, la que opera

sujetándose a normas modélicas heredadas, [y] cifrando su originalidad más bien en la hábil o inspirada combinación de elementos preexistentes y en la precisa intensidad de las formas de contenido y de expresión, es decir, en la configuración lingüística, que es donde propiamente reside el mérito literario (Alarcos Llorach, 2006: 76)².

Un ejemplo señero de esta combinación feliz lo ofrece el otro gran Luis de la poesía del Siglo de Oro, Luis de Góngora, en cuyo soneto “La dulce boca que a gustar convida” (1584) los críticos han observado una imitación compuesta de textos de Bernardo y, sobre todo, Torquato Tasso, cuyo “Quel labbro che le rose han colorito” el cordobés seguiría de cerca. Es lo que señalaba ya Salcedo Coronel (1644: 315-317), para quien el soneto de Góngora era “imitación expresa” de Tasso hijo, aunque con un eco de Tasso padre. Los críticos modernos han subrayado la importancia de estas fuentes (Crawford, 1929: 127; Fucilla, 1960: 102; Orozco Díaz, 2002: 97-98), matizando que Góngora también toma de Tasso un recuerdo virgiliano (Ciplijauskaitė, 1969: 128; 1981: 259; Carreira, 2015: 112; Matas Caballero, 2019: 406) y ponderando que el cordobés sigue siendo original aun en el contexto de la imitación (Gross, 1962)³. En ello han incidido estudiosos entre los que cabe citar a Milner (1934: 251-252), Millé y Giménez (1972: 1139), Jammes (1987: 310) o Matas Caballero (2019: 405), quienes resaltan cómo Góngora supera el original de Tasso.

El presente trabajo desarrolla esta línea al mostrar cómo el soneto de Góngora combina tópicos presentes en Tasso y Virgilio (la serpiente entre la hierba, 1969: Églogas, III, 93) con la imagen del vaso dorado, símbolo de la tentación que procede del Apocalipsis y que nuestras letras relacionan con el veneno y la víbora desde la oda IX de fray Luis de León (“Las Serenas”). Tras examinar primeramente el texto luisiano, su inspiración clásica y su sentido, la segunda parte del artículo rastreará la fortuna posterior de esta doble imagen (vaso y serpiente). Posteriormente, en la tercera parte señalaremos cómo se adentró en el campo de lo amoroso con Lope de Vega (desde la *Arcadia* hasta *La Circe*), Barrionuevo y Calderón, algunos de cuyos versos estudiaremos. Tras ello, en la cuarta parte de nuestro trabajo regresaremos al corpus gongorino para analizar un pasaje paralelo en la *Fábula de Polifemo y Galatea* (2010: vv. 281-288). Su estudio nos permitirá examinar el soneto que nos interesa y otros semejantes (“¡Oh, niebla del estado más sereno!” y “En el cristal de tu divina mano”), en los que mostraremos cómo Góngora emplea la imagen del vaso para procesar sus modelos italianos y dar una expresión nueva y eficaz al tema de la tentación.

² Una opinión semejante expresa Senabre: “Lo que singulariza la poesía de fray Luis de León no es la utilización de estas desgastadas equivalencias metafóricas ni, por tanto, la originalidad de su mundo imaginativo, sino el tono de autenticidad que recuperan las viejas fórmulas al ser despojadas de su tradicional función ejemplificadora y retórica y adquirir la gravidez de un sincero y profundo sentimiento personal” (1998: 51-52).

³ Para Gross (1962) Góngora adopta parte de la estructura e imaginería del poema italiano, pero introduce elementos que no estaban en Tasso (Ganimedes) y, sobre todo, tiñe los versos de un espíritu que difiere del original, pues denuncia los peligros de la sexualidad en un soneto de sutil contenido erótico: “If the imagery is inspected closely, [...] it reveals a sensuality quite distinct from a simple and pure delight in the physical universe: a dangerous, inebriating, deceiving, insatiable, unholy sexuality emerges as the subject of the sonnet” (Gross, 1962: 184).

“LAS SERENAS” DE FRAY LUIS DE LEÓN

La crítica sitúa la oda IX entre las iniciales del corpus luisiano, esto es, las escritas antes de 1569 (Alarcos Llorach, 2006: 12, 75-76) o, incluso, 1572 (Vega, 1955: 37; Macrí, 1982: 45; Ramajo Caño, 2012: 59). Alarcos y Vega determinan estas fechas según criterios estilísticos: los hipérbatos y ciertas coincidencias con la oda VI, para el primero; las referencias mitológicas, para el segundo⁴. En cuanto a la temática, Alarcos considera que la oda tiene contenido mostrenco:

una apóstrofe moral, vieja como el mundo, ejemplificada con los materiales reiterados por la tradición (y puestos de relieve por los críticos), combinando y fundiendo referencias bíblicas (Proverbios, Eclesiastés) y clásicas (Lucrecio, Virgilio, Horacio, Marcial y, naturalmente, Homero [Alarcos Llorach, 2006: 76])⁵.

El mensaje moral del poema es clásico: es preciso huir de las apariencias y rechazar la tentación del placer fácil. En su lugar conviene buscar una calma equilibrada y una virtud prudente como la que mostró Ulises ante la tentación de las sirenas. Ese célebre episodio del canto XII de la *Odisea* constituye el centro de la oda: la *sermocinatio* de la sirena (2012: vv. 42-60)⁶. Antes y después, el poema se ve puntuado por una insistente serie de imperativos con los que el poeta amonesta a su interlocutor, Querinto (2012: vv. 1, 5, 6, 11, 19, 31, 36, 67, 70), (Macrí, 1982: 52; Alarcos Llorach, 2006: 78-79)⁷. Si obviamos la alocución de la sirena, la estructura de la oda es bipartita: la primera parte propone a Querinto abstenerse de la tentación; la segunda, imitar a los que la evitaron (entre ellos, Ulises y el casto José)⁸. Inserta en la segunda parte se encuentra el tentador y engañoso discurso de la sirena. Ahí, el imperativo “imita” (2012: v. 36) propone el ejemplo de Ulises, que la voz lírica desarrolla exponiendo la aventura de las sirenas.

Para analizar la imagen que nos interesa basta centrarnos en las cinco primeras liras, cuya admonición resume el mensaje del poema: no dejes que te engañe la tentación. En la primera estrofa, fray Luis representa esa tentación con una imagen doble, en parte tomada de Lucrecio. En efecto, en el *De rerum natura* el poeta latino recuerda la costumbre de endulzar con miel los bordes de los vasos para que los niños apuraran una medicina amarga:

La alusión a la miel, utilizada para enmascarar el amargor de las medicinas dadas a los niños, procede de Lucrecio, según se ha señalado (*De rerum natura*, I, 396 y sigs.: “sed ueluti pueris absinthia taetra medentes / cum dare conantur, prius oras pocula circum / contingunt mellis dulce flauoque liquore...”) (Alarcos Llorach, 2006: 71).

⁴ Vega (1980: xl) añade razonamientos psicológicos: “Es de un tono sombrío, melancólico y pesimista, como de quien ve cernirse sobre sí la tormenta de un encarcelamiento y proceso”. Por su parte, Bell (1927: 266) se muestra escéptico acerca de la posibilidad de datar el poema. En cuanto a los editores posteriores, ni Blecua (1990) ni Alcina (2016) se pronuncian acerca de su fecha de composición. Sí Ramajo Caño (2012: 59), quien lo considera “acaso anterior a 1572”.

⁵ Llobera (1931: 174) y Macrí (1982: 312) notaban reminiscencias de los Proverbios (7; 23), Jueces (16) y Génesis (39), así como de Lucrecio (I, 936 y ss.; IV, 11 y ss.), Horacio (*Epistulae*, I, 2, 23-26), Virgilio (*Églogas*, 3, 92-93; *Geórgicas*, IV, 457-459) y Homero (XII, 184-191).

⁶ Para la tradición acerca de la sirena tentadora, véase Ramajo Caño (2012: 693-695).

⁷ Las ediciones traen “Cherinto”, sin modernizar la grafía. Sin embargo, ya Rico (1981: 246-247) recuerda que este Querinto es heredero del “Cerintus” (o “Cherintus”) tibuliano, y Ramajo Caño (2012: 59) advierte “léase *Querinto*”.

⁸ “Simplificando, se diría que la primera parte señala lo negativo de que hay que abstenerse, y la segunda lo positivo que hay que imitar” (Alarcos Llorach, 2006: 78).

Además de a Lucrecio, conviene añadir que fray Luis debía de tener en mente otras fuentes. No solo los Proverbios (5, 3-4), como señala Ramajo Caño (2012: 59), o la *Odisea* traducida por Gonzalo Pérez (Marasso, 1955: 55) —“y luego tuvo / a punto la bebida en un gran vaso / de oro para dármele, y en ella / mezcló aquellos hechizos venenosos”—. Asimismo, proponemos que fray Luis imitó un pasaje del Apocalipsis donde la meretriz de Babilonia trae un vaso dorado:

Et mulier erat circumdata purpura, et coccino, et inaurata auro, et lapide pretioso, et margaritis, habens poculum aureum in manu sua, plenum abominatione, et immunditia fornicationis eius⁹ (1977: Apocalipsis, 17, 4).

En la oda de fray Luis, ese “dorado vaso” tiene el borde endulzado con miel, todo expresado con recursos literarios que subrayan tentación atractiva, por una parte, insidia y doblez, por otra:

No te engañe el dorado
vaso ni, de la puesta al bebedero
sabrosa miel, cebado;
dentro al pecho ligero,
Cherinto, no traspases el postrero
asensio; (2012: vv. 1-6)

En primer lugar, el encabalgamiento “dorado / vaso” deja la palabra “dorado” en una posición eminente que enfatiza su atractivo. Además, por analogía con el encabalgamiento de los vv. 5-6 (“postrero / asensio”), este sugiere que tras ceder a la tentación vendrá una revelación desagradable. En segundo lugar, el “retorcido hipérbaton” de la miel y el ajeno (Alarcos Llorach, 2006: 71)¹⁰ apunta a la presencia de un retorcimiento moral, esto es, de un engaño que acecha tras el brillo y la belleza del oro, tras la dulzura de la miel.

Luego, ya en la segunda lira, fray Luis insiste en subrayar el encanto de la tentación, ahora con unas flores de sabor garcilasiano (1995: soneto XXIII):

ten dudosa
la mano liberal, que esa azucena,
esa purpúrea rosa,
que el sentido enajena,
tocada, pasa al alma y la envenena (2012: vv. 6-10).

El esquema repite parcialmente el de la lira anterior, intensificando su sentido: al imperativo sigue la descripción tentadora; a continuación, la explicación de sus efectos, en este caso no ligados al amargor de una medicina, sino al veneno. Este vuelve de manera más violenta en la tercera lira, donde adopta la forma de una serpiente cuyos ecos virgilianos han señalado los críticos:

Retira el pie; que asconde
sierpe mortal el prado, aunque florido
los ojos roba; adonde

⁹ ‘Y la mujer estaba rodeada de púrpura y escarlata, y adornada de oro, pedrería y perlas, y tenía un vaso dorado en su mano lleno de abominaciones y de la inmundicia de su fornicación’.

¹⁰ Vega (1980: 32) señala que se advierte en estos versos un “hipérbaton constante algo difícil, que hace lenta la lectura”. Macrí (1982: 312) habla de “violento hipérbaton”. Lapesa (1973; 1977: 128-145) los ha estudiado subrayando la influencia de la sintaxis latina.

aplace más, metido
el peligroso lazo está, y tendido (2012: vv. 11-15).

De nuevo, un imperativo inicial (si antes se refería a la “mano”, ahora al “pie”), seguido esta vez del peligro (la “sierpe mortal”) y la tentación, otra vez florida. Luego, una explicación general en la que la serpiente se transforma en una trampa oculta: un “lazo” escondido en el lugar más placentero (“adonde / aplace más”). Finalmente, las liras cuarta y quinta desarrollan la imagen del veneno. Allí, una constatación (ha llegado el momento de rendir cuentas) y un consejo (hay que alejarse del engañoso cieno y buscar lugar firme) dan lugar a otra figura de la *Odisea*, la maga Circe con su vaso insidioso:

Pasó tu primavera;
ya la madura edad te pide el fruto
de gloria verdadera;
¡ay! pon del cieno bruto
los pasos en lugar firme y enjuto,

antes que la engañosa
Circe, del corazón apoderada,
con copa ponzoñosa
el alma trasformada,
te ajunte nueva fiera a su manada (2012: vv. 16-25).

De este modo, y con nuevos ecos del soneto XXIII de Garcilaso (“antes que”), fray Luis conecta el “dorado / vaso” que abre la oda con las imágenes tentadoras de la miel, las flores y la copa de Circe. Asimismo, enlaza el ajeno con el cieno y, sobre todo, con el veneno de la copa, la serpiente y Circe. Por tanto, la oda sugiere que el dorado y atractivo vaso del Apocalipsis contiene tanta ponzoña como los colmillos de la víbora o los venenos de Circe y que es tan insidioso como la serpiente y la maga.

La crítica difiere acerca del peligro preciso contra el que advierte fray Luis con estas imágenes. Para Alarcos, la admonición del agustino en la oda IX es amplia:

alude a los peligros de la sensualidad en general y no solo de la sexualidad; las sirenas, que dan título a la oda, personifican todo aquello que desvía al hombre del camino recto de la virtud y lo despeña en la perdición por el barranco de las pasiones. En definitiva, lo que aconseja el poeta es la huida de las luminosas y atractivas apariencias (que conducen a triste fin) y la búsqueda y consecución de la calma por la senda oscura y segura de la virtud prudente: rechazar las fáciles tentaciones y mantenerse en el equilibrio de la moderada razón (Alarcos Llorach, 2006: 77).

Sin embargo, estudiosos como Dámaso Alonso (1973: 798), el padre Vega (1980: 479) y Macrí (1982: 46) consideran que fray Luis alude más concretamente a “la sensualidad y los amoríos”, a “los engañosos encantos de las mujeres”, o los “encantos mujeriles”. Estos estarían encarnados por las diversas figuras femeninas que pueblan la oda: Circe, las mujeres gentiles, Dalila, la sirena, la mujer de Putifar (2012: vv. 22, 32, 34-35, 91-61 y 69-70). Aunque los argumentos de Alarcos parecen sólidos, los poetas de las generaciones siguientes usaron el símbolo referido al amor, comenzando por Lope de Vega, como comprobaremos enseguida. El modelo del Apocalipsis, con el vaso “plenum abominatione, et immunditia fornicationis eius”, sugeriría este desarrollo.

LOPE DE VEGA, O EL AMOR

Antes de mostrarlo, conviene señalar que el corpus del Fénix presenta dos excepciones a esa regla: *Pastores de Belén* y *Amarilis*. En la primera, Alfesibeo explica al grupo de pastores que María se ha marchado, y lo hace refiriéndose a ella con una especie de letanía alusiva al fruto de su vientre:

No bien había Damón cantado cuando por el camino de Jerusalén vieron venir a Alfesibeo los pastores, tan poco a poco, aunque los había visto, que en sus pies conocieron entonces lo que después de su lengua; porque las cosas que se esperan, o prósperas o adversas, se conocen de los semblantes de quien trae las nuevas. “Seguro estoy, dijo en llegando, que no me daréis albricias”. “¿Cómo, dijo Aminadab, diligente pastor?”. “Como ya es ida aquella Alba divina con su Sol, aquella Vid con su Racimo fértil, aquella gloriosa Ciudad de Dios con aquel divino ciudadano suyo, aquel levantado cedro con su flor cándida, aquel Faro del mar del mundo con su indeficiente lumbre, aquel dorado vaso con su antídoto, y aquel archivo precioso de tan altos Sacramentos, no con dos Serafines, como la de Moisés de blanca oliva, sino con toda la celestial milicia que la acompaña” (2010: 567).

Para centrarnos solo en la imagen que nos interesa (“aquel dorado vaso con su antídoto”), Lope invierte en ella el texto del Apocalipsis que resuena bajo la frase: como la prostituta de Babilonia, María es un dorado vaso, pero no es uno engañoso que esconde veneno, sino un cáliz salutífero. Obviamente, este cáliz alude al de la última cena y sacrificio de la misa, pues contiene el “antídoto” contra el pecado original: Jesucristo.

Muchos años después, en *Amarilis*, Lope regresa a la imagen de la copa dorada y el veneno. Ahí no la incluye en un contexto a lo divino, sino de un *beatus ille*:

Canta, y darás envidia
a los pájaros nuevos, que fastidia
el canto de los dulces ruiseñores;
canta a las soledades,
arquitectura viva
de verdes edificios,
donde forman las hiedras frontispicios
y las opuestas sierras perspectiva,
y vivan los engaños las ciudades:
que no hay dorados techos
ni pavimentos hechos
de mármoles lustrosos,
como estos verdes árboles frondosos
y estos arroyos puros,
que por estas pizarras van seguros,
aljofarando arena,
más que la taza de oro y ámbar llena,
que no darán a Césares veneno:
que riéndose el agua, luego avisa
de que a nadie se dio veneno en risa (2015: vv. 76-95).

El pasaje es un *excursus* moral en la elegía, y también un vivero de tópicos e imágenes de sabor horaciano o incluso luisiano (la *aurea mediocritas*, los “dorados techos”)¹¹. Sin em-

¹¹ Sobre los “dorados techos” comenta Pedraza Jiménez que “Lope tendría muy presente” en este punto “la oda que encabeza la edición de las *Obras propias y traducciones...* de fray Luis de León” (2015: 664).

bargo, en Lope esas fórmulas cobran tintes más bien neoestoicos, como es típico del Fénix y del Barroco. Concretamente, dentro de este menosprecio de corte y alabanza de aldea nos interesa la imagen final, que contrasta el agua de los “arroyos puros” (simple pero segura) con las doradas copas de los “Césares”, atractivas pero engañosas, pues pueden contener veneno. Estamos muy cerca del “dorado vaso” de fray Luis y de *Pastores de Belén*.

Pese a estas dos excepciones donde la imagen del vaso y el veneno se inscribe en el orden de lo teológico y neoestoico, lo más habitual era que Lope la asociara con una tentación concreta: la del amor. Lo percibimos ya en un pasaje de la *Arcadia* que trae a colación Ramajo Caño (2012: 695) precisamente para ilustrar el “dorado vaso” luisiano. En la novela lopesca, Olimpio interpela a Belisarda enfatizando su atractiva belleza, que según el pastor esconde veneno por el daño que hace la dama al rechazar a quienes enamora:

¿Qué haces, hermosa pastora, descuido de todo mi cuidado, veneno en vaso de oro, codrilo de Egipto que al margen de este arroyo atraes con fingido llanto a los peregrinos inocentes? (pág. 422).

Esta idea aparece unos años después en las *Rimas*, aunque referida a un hombre. Concretamente, Alcina le explica a Rugero que su hermosura es tan atractiva como ponzoñosa, pues la joven se envenenó metafóricamente al beberse las lágrimas del caballero:

Ese tu rostro, que aun ingrato adoro,
hermoso y lleno de tu falso llanto,
veneno parecía en vaso de oro (2022: núm. 205, vv. 82-84).

Nótese que en ambos casos Lope liga la imagen con la del llanto, lo que sugiere que las lágrimas de la persona amada son el dulce pero venenoso licor que bebe el amante. De hecho, a la luz de esta idea podemos interpretar que el “beber veneno por licor süave” del célebre soneto 126 de las *Rimas* —una definición de amor— es una variación de esa imagen de la tentación amorosa (2022: v. 10). Un soneto del acto II de *La ventura sin buscalla* refuerza esta hipótesis, pues trae el vaso envenenado en el contexto de otra definición de amor, la que declama Carlos:

Un áspid truje dentro de mi pecho,
o entre las hierbas escondido acaso;
probé, ignorante, de veneno el vaso,
que ya pone mi vida en tal estrecho.
A la contraria espada fui derecho
y al vivo incendio con ligero paso,
donde apenas le digo que me abraso
a quien entre sus llamas me ha deshecho.
Alvíase la pena cuando es dicha,
porque suele la queja socorrella
y poderse quejar del mal es dicha;
mas ni tan poco bien me dio mi estrella,
que siendo por mi causa mi desdicha,
¿cómo puedo quejarme de tenella? (2021: vv. 1019-1032).

Carlos presenta el amor como un mal al que se acude voluntariamente. En primer lugar, lo expresa con la imagen de la víbora de la fábula 176 de Esopo (1985)¹², animal que enseguida

¹² La fábula estaba muy difundida: dio pie al adagio de Erasmo *Colubrum in sino fovere* (2005: núm. IV, ii, 40) y a un emblema de Juan de Orozco y Covarrubias (“Ingratis servire nefas”, 1589: libro II, núm.

se transforma en la serpiente oculta en la hierba de Virgilio (*latet anguis in herba*, 1969: égloga III, v. 93)¹³. En segundo lugar, Carlos conecta la víbora entre la hierba con la imagen del “veneno en vaso” (v. 3). Finalmente, enlaza otra serie de imágenes que nos interesan menos (espada e incendio) para acabar con una sentencia (hablar del mal lo alivia) y un concepto (el que ha buscado su mal no puede quejarse). Refiriéndose al soneto 126 de las *Rimas*, Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego (2022: 729-730) señalan que producir definiciones de amor mediante contrarios y paradojas es un procedimiento absolutamente tópico, y Ponce Cárdenas (2014: 358-359) incide en lo mismo al indicar los modelos clásicos e italianos de una de las primeras versiones de ese tópico en castellano: “Ponzoña que se bebe por los ojos”, de Gutierre de Cetina (2014). En el soneto que nos ocupa, en la *Arcadia* (2012) y en las *Rimas* (2022), Lope hizo suyo este esquema. Como fray Luis, mezcló el motivo apocalíptico del vaso dorado y el virgiliano de la víbora entre la hierba, obteniendo un conglomerado que usó para definir el amor y sus tentaciones: bajo una apariencia atractiva se esconde una ponzoña.

La asociación de vaso dorado y veneno aparece igualmente en el poema narrativo que Lope le dedicó a la maga Circe, “La Circe” (*La Circe*, 1624). En él, el Fénix recurre desde el principio a la imagen de la tentación como veneno en vaso dorado:

Yo cantaré tu engaño y tu hermosura
con alma pitagórica ovidiana,
dulce veneno en oro, en nieve pura,
transformaciones de la vida humana,
y cómo pasa la virtud segura,
la ciencia ilustre y la prudencia cana:
que no puede oprimir violencia de arte
del sabio Ulises la celeste parte (2003: I, 4, p. 362).

Unas octavas después, Lope sigue tildando a Circe de “venenosa” y calificando su “hermosura y gracia” de “veneno” (2003: I, 11, p. 363), aunque el pasaje que más nos interesa aparece mucho más adelante, cuando relaciona la imagen del vaso atractivo con la del áspid oculto. Se trata de una octava en la que Circe toma la mano de Ulises, tratando de seducirle:

Con blanca nieve, cuyo efeto es fuego,
tierna le ciñe la robusta mano,
por ver si fácil de la vista el griego
le entrega el pecho que conquista en vano;
discreto Ulises, con mayor sosiego
defiende el alma del primer tirano.
¡Ay de quien, necio, por la mano bebe
veneno ardiente en áspides de nieve! (2003: I, 96, p. 383)

En suma, Lope tendía a usar las imágenes combinadas y en contextos muy concretos: le servían para referirse a la tentación amorosa y, muy a menudo, para definir el amor.

14, fols. 27r-28v), (D’Onofrio, 2021: 114-115). Recordemos que el áspid es un tipo de víbora (Gesner, 1551-1587: vol. V., fol. 85r).

¹³ Véase, sobre ese tópico virgiliano, Izquierdo (1993), así como su célebre aparición en la égloga III de Garcilaso (1995: vv. 129-132).

BARRIONUEVO Y CALDERÓN

Además de aparecer en las definiciones lopescas, la asociación consabida se encuentra en algunos escritores contemporáneos del Fénix. Es el caso de Jerónimo de Barrionuevo, célebre autor de *Avisos*, de algunas malhadadas comedias y de poco conocidas poesías. Entre ellas se cuentan estas redondillas diciendo “Lo que es amor”, texto que no citaremos *in extenso* para poder centrarnos en el comienzo del poema y las imágenes que nos interesan:

Es amor una pasión
que arrebató los sentidos,
y una casa de dormidos
sin concierto ni razón.

Una enfermedad secreta
que no se puede decir,
y un no llegar a salir
del laberinto de Creta.

Una locura que está
sujeta a un inconveniente,
pues matando de repente,
por donde viene se va.

Un hechizo tan valiente
que nadie se escapa de él,
y una rama de laurel
del vencedor solamente.

Víbora que está escondida
en la más hermosa flor,
que mata sin dar dolor
ni conocerse la herida.

Veneno en vaso dorado
que mirado causa asombro,
y a mí, que ahora le nombro,
parece que me ha turbado (1892: lxii).

Estas redondillas se inscriben en la tradición de las definiciones de amor, y bien podrían beber de las lopescas, ya fuera de las muchas otras que produjo el Fénix (Fernández, 2001), ya de las que hemos citado de *La ventura sin buscalla*. El caso es que también en las de Barrionuevo encontramos las dos imágenes que estamos estudiando: en primer lugar, la serpiente escondida entre las flores, de estirpe virgiliana; en segundo lugar, el vaso dorado que contiene veneno, cuyo origen está en el Apocalipsis.

De modo semejante, Calderón define el amor combinando estos dos lugares en unas décimas de su comedia *Saber del bien y del mal*:

¡Ay amor, veneno vil,
que viene en vaso dorado!
¡Ay amor, áspid pisado
entre las flores de abril!
¡Mal haya una vez y mil

quien tus engaños consiente!
 Miente tu lisonja, miente
 tu halago, tu voz, tu pena;
 porque eres, amor, sirena,
 áspid, veneno y serpiente (2019: vv. 1578-1587).

Calderón define el amor con una diseminación recolectiva: el lamento de la despechada Laura, a quien Jacinta, Licia e Hipólita han hecho creer que don Álvaro está cortejando mentirosamente. En primer lugar, y en una décima que nos hemos saltado en aras de la brevedad, pinta el amor como una serpiente y como una sirena (vv. 1568 y 1573) —imagen esta, por cierto, que bien podría recordarnos las sirenas de fray Luis—. En segundo lugar, lo describe como nuestro ya conocidísimo veneno en vaso de oro (vv. 1578-1579), que Calderón conecta con la igualmente consabida imagen del áspid entre las flores (vv. 1580-1581). Finalmente, corona la secuencia con un lamento acerca del modo reiterado en que los humanos caen en la tentación. Como veremos, este detalle también es esencial para ayudar a entender “La dulce boca que a gustar convida”, poema al que regresaremos enseguida.

GÓNGORA

Antes, conviene recordar que Góngora emplea las imágenes que nos interesan en la octava xxxvi del *Polifemo*:

En la rústica greña yace oculto
 el áspid, del intonso prado ameno,
 antes que del peinado jardín culto
 en el lascivo, regalado seno;
 en lo viril desata de su vulto
 lo más dulce el Amor, de su veneno;
 bébelo Galatea y da otro paso
 por apurarle la ponzoña al vaso (2010: vv. 282-288).

Como señalan acertadamente los comentaristas, la octava recoge entre otros modelos el célebre pasaje virgiliano de la serpiente entre la hierba (*Églogas*, III, 93), al que Góngora era muy aficionado¹⁴. A este detalle Ponce Cárdenas (2014: 292-293) añade que la *iunctura* “dulce veneno” es de estirpe petrarquista y que la formulación de la octava recuerda la del soneto “La dulce boca que a gustar convida”¹⁵. Como en ella, en el *Polifemo* Góngora presenta la belleza de la persona amada como una tentación muy atractiva que esconde un fondo ponzoñoso simbolizado por áspid y veneno.

Además, hay otros textos gongorinos que debemos traer a colación antes de centrarnos en “La dulce boca que a gustar convida”: los sonetos “¡Oh niebla del estado más sereno!” y

¹⁴ Matas Caballero (2019: 329) trae a colación los casos de los sonetos “La dulce boca que a gustar convida”, “No destrozada nave en roca dura”, “Si Amor entre las plumas de su nido”, “Entre las hojas cinco generosa”, “No entre las flores, no, señor don Diego” y “¡Oh niebla del estado más sereno!”, así como el romance “Moriste, ninfa bella”.

¹⁵ Ponce Cárdenas (2014: 292-293) añade, siguiendo a Salcedo Coronel, que la idea de apurar el vaso del veneno del amor está en Virgilio (1969: *Eneida*, I, v. 749).

“En el cristal de tu divina mano”¹⁶. El primero es un poema a los celos que reescribe uno de Sannazaro (“Oh gelosia, d’amanti orribil freno”), del que nos interesa el segundo cuarteto:

Oh serpente nascosto in dolce seno
 Di lieti fior, che mie speranze hai morte;
 Tra prosperi successi avversa sorte;
 Tra soavi vivande aspro veneno (Matas Caballero, 2019: 325, vv. 5-8).

Aquí, el poeta napolitano toma la imagen de los celos como serpiente escondida entre las flores, a la que añade la del v. 8, que compara los celos con veneno oculto entre apetitosos alimentos. Pues bien, como ya cabría esperar a la luz de lo arriba expuesto, Góngora reescribe estos versos combinando la imagen de la víbora con la del veneno en vaso, esta vez de cristal:

¡Oh niebla del estado más sereno,
 furia infernal, serpiente mal nacida!
 ¡Oh ponzoñosa víbora escondida
 de verde prado en oloroso seno!
 ¡Oh entre el néctar de Amor mortal veneno
 que en vaso de cristal quitas la vida! (2019: 328, vv. 1-6).

En una progresión que avanza desde lo aparente a lo oculto, Góngora pasa de la “serpiente” inicial a la “víbora” en el prado, para llegar finalmente al peligro destilado, el veneno oculto en atractivo “vaso de cristal” y mezclado con un vino digno de los dioses: “el néctar de Amor”.

Estos elementos lujosos y tentadores, néctar y cristal, reaparecen en el primer cuarteto de “En el cristal de tu divina mano”:

En el cristal de tu divina mano
 de Amor bebí el dulcísimo veneno,
 néctar ardiente que me abrasa el seno,
 y templar con la ausencia pensé en vano (2019: 908, vv. 1-4).

Falta aquí la víbora virgiliana, pero no el hipébaton que expresa a un mismo tiempo atractivo e insidia: el veneno de amor (“entre el néctar de Amor mortal veneno”; “de Amor bebí el dulcísimo veneno”). Asimismo, destaca el vocabulario que usa Góngora para resaltar los encantos de la tentación (“cristal”, “divina”, “dulcísimo”, “néctar”), que contrastan con el fuego del dolor que el amor provoca luego (“ardiente”, “abrasa”, “templar...en vano”).

Es un soneto que Matas Caballero (2019: 906) relaciona con “La dulce boca que a gustar convida”. Por su parte, Wagschal (2002: 175) lo conecta con el arriba analizado “¡Oh niebla del estado más sereno!”, que a su vez Ramajo Caño (2012: 695) relaciona con la “Oda IX” de fray Luis. En efecto, la isotopía es la misma, como podemos comprobar con mayor detenimiento al analizar “La dulce boca que a gustar convida”.

Este soneto se centra en un clásico erótico, la boca (Ramajo Caño, 2022: 230), para desarrollar la imagen de la tentación que esconde un peligro mortal. El resultado es particularmente afortunado por cómo Góngora combina las imágenes, tópicas pero brillantes, y por cómo las organiza en la estructura del soneto. Adelantemos que esta estructura es simétrica y reiterativa,

¹⁶ Obviaremos un pasaje de la “Soledad primera” que según Alonso (1970: 103-104; 1980: 147-148) evoca el *latet anguis in herba*, pero que no convoca la imaginería que nos interesa: “Y en la sombra no más de la azucena, / que del clavel procura acompañada / imitar en la bella labradora / el templado color de la que adora, / víbora pisa tal el pensamiento, / que el alma, por los ojos desatada, / señas diera de su arrebatamiento” (vv. 743-749).

pues el mensaje de los cuartetos se repite en los tercetos. Antes de mostrarlo, notemos que los ocho primeros versos del poema forman una sola frase de focalización peculiar:

La dulce boca que a gustar convida
 un humor entre perlas destilado
 y a no invidiar aquel licor sagrado
 que a Júpiter ministra el garzón de Ida,
 amantes, no toquéis, si queréis vida,
 porque entre un labio y otro colorado
 Amor está, de su veneno armado,
 cual entre flor y flor sierpe escondida (2019: 409, vv. 1-8).

Góngora toma este esquema de Tasso hijo, quien también comienza describiendo minuciosamente un atractivo labio (en Góngora, “boca”) en el primer cuarteto, para luego situar a comienzos del verso la apelación a los amantes. El cordobés adopta esta disposición, pero condensa la perífrasis que usaba Tasso en un solo imperativo (“no toquéis”), verbo que sigue inmediatamente al vocativo y que va acompañado de una severa admonición y amenaza: “si queréis vida”. La impresión es fortísima: el primer cuarteto expresa muy sensualmente la tentación mediante un vocabulario sensorial y lujoso: nótese el epíteto inicial (“dulce”), nótese la metáfora suntuaria (“humor entre perlas destilado”), nótese finalmente la comparación mitológica con perífrasis incluida: equipara la saliva con que la boca baña los dientes (“perlas”) al néctar que Ganimedes (“el garzón de Ida”) le sirve a Júpiter. Tras esa imagen encantadora, encontramos la amonestación del poeta, seguida de una explicación (“porque”). Esta nos devuelve al mundo tentador de los cuatro primeros versos con la atractiva visión de la boca, aquí percibida desde fuera y con una anástrofe (“entre un labio y otro colorado”) que subraya precisamente la disposición entre dos elementos (los labios) de algo que esperaríamos que fuera la lengua y que resulta ser, a comienzos del verso siguiente, “Amor”. El último verso del cuarteto desvela la peligrosidad de este dios, pintándolo armado con el “veneno” de sus flechas y comparándolo con la víbora virgiliana que tan familiar nos es ya. En suma, un esquema claro: tentación sensual y maravillosa primero, advertencia y razones luego.

Los tercetos repiten parcialmente esta estructura:

No os engañen las rosas que a la Aurora
 diréis que aljofaradas y olorosas
 se le cayeron del purpúreo seno:
 manzanas son de Tántalo y no rosas,
 que después huyen del que incitan ahora
 y solo del Amor queda el veneno (2019: 409, vv. 9-14).

La repetición es solamente parcial porque esta vez Góngora comienza con la admonición, tras lo que regresa a la estructura de tentación-desengaño que vimos arriba. En efecto, la primera imagen que nos presenta el cordobés son unas tentadoras rosas (posiblemente las mejillas de la dama) que remiten a las rosas de fray Luis (2012: “Oda IX”, v. 8) y, probablemente, Garcilaso (1995: soneto XXIII). En cualquier caso, están suntuosamente adjetivadas (“aljofaradas”, “olorosas”, “purpúreo”) y acompañadas de una referencia mitológica: si en la boca del primer cuarteto era como la copa de Ganimedes, el rostro del primer terceto se asemeja a las rosas de la Aurora. La segunda imagen presenta ya la revelación, mediante una metamorfosis: lo que parecía una boca deliciosa lleva al veneno de Amor y a una víbora; lo que parecen rosas resultan ser “manzanas” “de Tántalo”, transformación que explican los dos versos finales. Como se puede observar, la estructura es estricta: a la imagen tentadora con

figura mitológica del primer cuarteto corresponde una imagen tentadora con figura mitológica en el primer terceto; al desengaño con nuevo referente mitológico en el segundo cuarteto le sigue el desengaño con referente mitológico en el segundo terceto, referente que ahora es doble (Tántalo y Amor), para poder recoger un elemento antes expuesto y cerrar así el poema con un regusto pesimista (Alonso, 1982: 379; Orozco Díaz, 2002: 98): “Amor está, de su veneno armado” (v. 8) “y solo del Amor queda el veneno” (v. 14).

Mediante este esquema, Góngora le da la vuelta a la *dispositio* que fray Luis usaba en su oda IX para distribuir unos elementos muy semejantes en Góngora, la tentación viene primero, el desengaño, después, y por partida doble (tentación-desengaño, tentación-desengaño), como queriendo mostrar no solo que en el amor sentimos primero el deseo y luego el arrepentimiento, sino que esta dinámica se repite una y otra vez. La focalización contribuye a comunicar eficazmente esta experiencia: en el primer cuarteto “la dulce boca” nos fascina, nos hechiza, como ocurriría en un proceso de deseo sexual. Del mismo modo, la *elocutio* del poema (adjetivación suntuaria, comparaciones mitológicas, campo semántico de los sentidos) imita esta experiencia con la enorme sensualidad que ya han notado los críticos (Fernández Rodríguez, 2009: 80). Esencial en este sentido es la imagen inicial de la “dulce boca”, pues con ella Góngora retoma la tradición de fray Luis: la boca deseable es una copa dorada (un “dorado / vaso”) que resulta tan apetecible como la de Ganimedes, pero que está llena de veneno como el áspid entre la hierba o la copa de Circe.

CONCLUSIÓN

En suma, hemos examinado algunos casos de imitación compuesta para trazar una línea que parte de fray Luis de León y llega los grandes autores del siglo XVII: Góngora, Lope, Calderón. Desde la “Oda IX” del poeta agustino, nuestras letras combinan una imagen de Virgilio y otra del Apocalipsis para expresar la tentación: por una parte, la tónica serpiente oculta entre la hierba; por otra, el vaso dorado que esconde ponzoña. Las sirenas luisianas ensamblan estas dos metáforas de un modo sutil y sereno, característico de su autor, aunque la crítica ha dudado acerca del sentido amoroso o general de la tentación contra la que advierte el agustino. Siguiendo la vida de estas metáforas en textos posteriores, comprobamos que lo más probable es que los placeres que preocupaban a fray Luis en estos versos fueran los de Venus, pues al menos así es como se empleó esta combinación en la poesía posterior. Así, hemos recorrido ejemplos de Lope de Vega, en algunas de sus célebres definiciones de los celos y el amor para acabar en su contemporáneo y rival, Góngora, quien acude a las dos imágenes que nos interesan en otra definición de los celos imitada de Sannazaro pero actualizada y mejorada con la metáfora del veneno en vaso atractivo. Además, y sobre todo, hemos examinado cómo el cordobés emplea esta isotopía en otro soneto, en un pasaje del *Polifemo* y en el celeberrimo “La dulce boca que a gustar convida”. Ahí, sostenemos, Góngora alcanza la expresión más feliz del tópico, dándole la vuelta a la estructura que proponía fray Luis para pintar sensualmente todos los atractivos de la tentación amorosa, antes de avisar acerca del amargo fin al que estos llevan.

Esta curiosa trayectoria muestra las peculiares características de la imitación áurea, que no solo era capaz de combinar fuentes bíblicas y clásicas, como era propio del humanismo cristiano, sino de entrelazarlas hasta formar un estilema novedoso (el de fray Luis) que luego retomaban y adaptaban poetas subsiguientes (Lope, Góngora, Calderón). Estas reescrituras y reutilizaciones ponían de relieve tanto la inspiración de los poetas como sus intentos de

emulación y sus intereses. Así, en fray Luis laten los modelos del Apocalipsis, de Virgilio, de Horacio, y de Garcilaso, cuyo soneto XXIII planea sobre varias odas luisianas. En cuanto a Lope, o ha manejado fuentes semejantes o ha acudido directamente al agustino, algo que también se podría afirmar de Góngora, quien, en todo caso, se apoya en versiones previas, ya muy logradas, para construir una visión de la tentación y la experiencia amorosa que enfatiza su atractivo, el dolor que este oculta y el aspecto inevitable, eterno y circular del proceso.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Antonio Sánchez Jiménez: conceptualización, investigación, redacción – borrador original, redacción – revisión y edición.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos Llorach, Emilio (1980): “Las Serenas de fray Luis de León”, *Anuario de Estudios Filológicos*, III, pp. 7-19.
- Alarcos Llorach, Emilio (2006): *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de fray Luis de León*, ed. Emilio Martínez Mata, Madrid, Cátedra.
- Alcina, Juan Francisco (ed.) (2016): fray Luis de León, *Poesía*, Madrid, Cátedra.
- Alonso, Dámaso (1970): “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, pp. 92-113.
- Alonso, Dámaso (1973): “Vida y poesía de fray Luis de León”, en *Obras completas, II*, Madrid, Gredos, pp. 769-842.
- Alonso, Dámaso (1980): *Góngora y el Polifemo*, I, Madrid, Gredos.
- Alonso, Dámaso (1982): “Notas sobre el italianismo de Góngora”, en *Obras completas, VI*, Madrid, Gredos, pp. 331-398.
- Barrionuevo, Jerónimo de (1892): *Avisos*, ed. Antonio Paz y Meliá, I, Madrid, M. Tello.
- Bell, Aubrey F.G. (1927): *Luis de León. Un estudio del Renacimiento español*, Barcelona, Araluce.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio* (1977): ed. Alberto Colunga y Laurencio Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Blecuá, José Manuel (ed.) (1990): fray Luis de León, *Poesía completa*, Madrid, Gredos.
- Calderón de la Barca, Pedro (2019): *Saber del bien y del mal*, ed. Victoriano Roncero, Madrid, Iberoamericana.
- Carreira, Antonio (ed.) (2015): Luis de Góngora y Argote, *Antología poética*, Madrid, Austral.
- Cetina, Gutierre de (2014): *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- Ciplijauskaitė, Biruté (ed.) (1969): Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia.
- Ciplijauskaitė, Biruté (ed.) (1981): Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*, Madison, Seminar of Medieval Studies.
- Crawford, J.P. Wickersham (1929): “Italian Sources of Góngora’s Poetry”, *Romanic Review*, XX, pp. 122-130.
- D’Onofrio, Julia (2021): “La serpiente en el seno: culpas y condenas. Una figura especular en el caso de Ortel Banedre en el *Persiles*”, *Atalanta*, IX, pp. 111-129.
- Erasmus, Desiderius (2005): *Adages III iv 1 to IV ii 100. Collected Works of Erasmus*, ed. John N. Grant, trad. Denis L. Drysdall, XXXV, Toronto, University of Toronto Press.
- Esopo (1985): *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, ed. Carlos García Gual, Madrid, Gredos.
- Fernández, Jaime (2001): “El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega”, en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster, 20-14 de julio de 1999*, Madrid, Iberoamericana, pp. 531-539.

- Fernández Rodríguez, Natalia (2009): “El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo”, *Revista de Filología*, XXVII, pp. 75-87.
- Fucilla, Joseph G. (1960): *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gesner, Konrad (1551-1587): *Historia animalium*, 5 vols., Tiguri, Christophorus Froschoverus.
- Góngora y Argote, Luis (2010): *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- Góngora y Argote, Luis (2019): *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- Gross, Nathan (1962): “Invention in an Imitated Sonnet by Góngora”, *MLN*, LXVII, pp. 182-187.
- Horozco Covarrubias, Juan de (1589): *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta.
- Izquierdo Izquierdo, José Antonio (1993): “‘Late anguis in herba’ (Virg., *BUC.* 3, 93): vehículo para la expresión del desengaño barroco”, *Helmantica: Revista de Filología Clásica y Hebrea*, CXXXIII-CXXXV, pp. 257-266.
- Jammes, Robert (1987): “Los sonetos amorosos de Góngora”, en Ángel Pariente (coord.), *En torno a Góngora*, Madrid, Júcar, pp. 283-307.
- Lapesa, Rafael (1973): “El hipérbaton en la poesía de fray Luis de León”, en Roy O. Jones (coord.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, London, Tamesis, pp. 137-148.
- Lapesa, Rafael (1977): “El cultismo en la poesía de fray Luis de León”, en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy. Veinte estudios de historia y crítica literarias*, Madrid, Gredos, pp. 110-145.
- Lázaro Carreter, Fernando (1981): “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial”, en Víctor García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 193-223.
- León, fray Luis de (2012): *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Madrid, Cátedra.
- Llobera, padre José (ed.) (1931): fray Luis de León, *Obras poéticas*, vol. I, Cuenca, Talleres tipográficos del Seminario.
- Macrí, Oreste (ed.) (1982): fray Luis de León, *Poesías*, Barcelona, Crítica.
- Marasso, Arturo (1955): *Estudios de literatura castellana*, Buenos Aires, Kapelusz.
- Matas Caballero, Juan (ed.) (2019): Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*, Madrid, Cátedra.
- Millé y Giménez, Juan e Isabel Millé y Giménez (eds.) (1972): Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- Milner, Zdzisław (1934): “La formation des figures poétiques dans l’oeuvre cultiste de Góngora”, *Archivum Neophilologum*, I-II, pp. 263-293.
- Orozco Díaz, Emilio (2002): *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, Córdoba, Diputación de Córdoba.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (ed.) (2015): Lope de Vega Carpio, *Amarilis*, en Lope de Vega Carpio, *La vega del Parnaso*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, II, pp. 637-767.
- Ponce Cárdenas, Jesús (ed.) (2014): Gutierre de Cetina, *Rimas*, Madrid, Cátedra.
- Ramajo Caño, Antonio (ed.) (2012): fray Luis de León, *Poesía*, Madrid, Real Academia Española.
- Ramajo Caño, Antonio (2022): *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Rico, Francisco (1981): “Tradición y contexto en la poesía de fray Luis”, en Víctor García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 245-248.
- Salcedo Coronel, García (1644): *Obras de don Luis de Góngora comentadas. Tomo segundo*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera / Pedro Laso.
- Sánchez Jiménez, Antonio y Fernando Rodríguez-Gallego (eds.) (2022): Lope de Vega Carpio, *Rimas*, Madrid, Real Academia Española.
- Senabre, Ricardo (1998): *Estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Vega, padre Ángel Custodio (ed.) (1955): fray Luis de León, *Poesías originales*, Madrid, Saeta.
- Vega, padre Ángel Custodio (ed.) (1980): fray Luis de León, *Poesías*, Barcelona, Planeta.
- Vega, Garcilaso de la (1995): *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.
- Vega Carpio, Lope de (2003): *La Circe, con otras rimas y prosas*, en Lope de Vega. *Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 351-747.
- Vega Carpio, Lope de (2010): *Pastores de Belén: prosas y versos divinos*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- Vega Carpio, Lope de (2011): *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española.
- Vega Carpio, Lope de (2012): *a, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra.
- Vega Carpio, Lope de (2015): *Amarilis*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, en Lope de Vega Carpio, *La vega del Parnaso*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, II, pp. 637-767.

- Vega Carpio, Lope de (2021): *La ventura sin buscalla*, ed. Daniele Crivellari, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Gredos, I, pp. 837-992.
- Vega Carpio, Lope de (2022): *Rimas*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid, Real Academia Española.
- Virgilio Marón, Publio (1969): *Opera*, ed. Roger Aubrey Baskerville Mynors, Oxford, Clarendon.
- Wagschal, Steven (2002): “Mas no cabrás allá: Góngora’s Early Modern Representation of the Modern Sublime”, *Hispanic Review*, LXX, pp. 169-189.