



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULDADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN ESPAÑOL: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERARIOS

**Metáfora y elementos naturales en la *Soledad***  
***primera* de Luis de Góngora**

Vo. e Pe. da titora:

Estudiante: Isabel Pumeda Cabanas

Titora: María José Martínez López

Ano 2022/2023

<b>Código Seguro De Verificación</b>	e8PC1qkKAelidj6f9OWjhg==	<b>Estado</b>	<b>Data e hora</b>	
<b>Asinado Por</b>	María Josefa Martínez López	Asinado	21/06/2023 12:26:56	
<b>Observacións</b>		<b>Páxina</b>	1/1	
<b>Url De Verificación</b>	<a href="https://sede.udc.gal/services/validation/e8PC1qkKAelidj6f9OWjhg==">https://sede.udc.gal/services/validation/e8PC1qkKAelidj6f9OWjhg==</a>			
<b>Normativa</b>	Este informe ten o carácter de copia electrónica auténtica con validez e eficacia administrativa de ORIGINAL (art. 27 Lei 39/2015).			

## Tabla de contenidos

Resumen .....	ii
Introducción.....	1
1. Cuestiones teóricas: definición de <i>metáfora</i> y <i>elementos naturales</i> . .....	3
2. Marco literario: la polémica gongorina.....	6
3. La naturaleza, los cuatro elementos y las <i>Soledades</i> .....	12
3.1. Metáforas de la tierra .....	13
3.2. Metáforas del agua.....	16
3.3. Metáforas del fuego .....	19
3.4. Metáforas del aire .....	20
4. Hibridaciones metafóricas.....	22
4.1. Tierra y agua .....	22
4.2. Tierra y fuego.....	25
4.3. Aire y agua.....	26
4.4. Agua y fuego.....	27
5. Sinécdoque de materia .....	29
Conclusión.....	31
Lista de referencias bibliográficas.....	33
Anexo .....	36

## Resumen

El objeto de estudio de mi Trabajo de Fin de Grado consiste en analizar las metáforas de los cuatro elementos naturales en la *Soledad* primera de Góngora para observar cómo el poeta construye su mundo poético a partir de las mismas.

La metodología que he utilizado en la elaboración de este trabajo ha consistido, primordialmente, en la lectura crítica y analítica de las *Soledades*. Tras una primera lectura, seleccioné las metáforas más relevantes para el objetivo de mi estudio y las clasifiqué en diferentes tablas según el elemento natural al que se correspondiese, como se puede averiguar en el anexo. Por la magnitud y dificultad de la obra, fue necesario llevar a cabo una extensa revisión bibliográfica para ampliar mi conocimiento y mi capacidad de discusión. Para ello me apoyé esencialmente en estudiosos renombrados como Dámaso Alonso, Mercedes Blanco, Robert Jammes, José María Micó y Joaquín Roses.

Este TFG comprende cinco partes. En la primera, hago un breve repaso de los conceptos teóricos esenciales—*metáfora* y *elementos naturales*—como punto de partida para asegurar el fundamento de la explicación que sigue. A continuación, trazo el marco histórico-literario en el que se inscriben las *Soledades*, refiriéndome a la gran controversia que desataron. En la tercera sección, pondero la presencia de los cuatro elementos en la literatura y estudio su relevancia en la obra. A partir de ahí analizo las diferentes metáforas, agrupadas en función del elemento natural al que se refieran. Paso, después, al estudio de las hibridaciones metafóricas, es decir, al análisis de la unión de dos o más elementos naturales para construir la imagen poética. Por último, estudio la noción de materia natural o artificial, presente en metáfora y sinécdoques. Para finalizar, recojo en conclusión las ideas más importantes que se han analizado a lo largo del trabajo y constato que los cuatro elementos naturales y su construcción metafórica sostienen la creación del mundo poético gongorino.

## Introducción

Las *Soledades* (1613) de Luis de Góngora conforman una obra magistral de la poesía barroca española que cautiva por su belleza y su complejidad. En este poema, Góngora despliega un virtuosismo lingüístico sin igual, tejiendo un entramado de metáforas deslumbrantes y una imagería sensorialmente intensa. A través de su estilo enrevesado y su profunda exploración de la naturaleza, el autor nos sumerge en un mundo laberíntico, donde la belleza se entrelaza con la fugacidad de la existencia. Las *Soledades* de Góngora son un testimonio perdurable de la maestría poética y una invitación a adentrarse en los misterios de la palabra y de la emoción. En este Trabajo de Fin de Grado tomaremos la *opus magnum* del poeta cordobés como objeto de estudio para analizar diferentes metáforas de los cuatro elementos naturales y, así, demostrar su relevancia como pilares para la creación del mundo poético gongorino y para la unidad de la obra. José María Micó sugiere que «sería bueno intentar un estudio independiente de cada uno de los cuatro elementos y de sus atributos en las *Soledades*» (2015, p. 50). En efecto, una sucinta y humilde aproximación a dicho estudio, centrado en la metáfora, será mi objetivo principal a lo largo de las siguientes páginas.

Respecto a la metodología, he llevado a cabo una lectura crítica de las *Soledades*, prestando especial atención a las diferentes metáforas propuestas. He utilizado la loada edición del estudioso francés Robert Jammes (2016), que incluye magníficas notas aclaratorias además de una adaptación en prosa del texto. Tras este proceso, clasifiqué aquellas metáforas previamente seleccionadas en tres tablas, que se encuentran en el anexo: *metáforas de los elementos naturales*, *hibridaciones metafóricas* y *metáforas a partir de los cuatro elementos*. A su vez, en estas tablas las metáforas se encuentran divididas según el elemento al que se refieran (tierra, agua, fuego o aire). La complejidad del trabajo me llevó a realizar una exhaustiva revisión bibliográfica de capítulos de libros o artículos para ampliar mi conocimiento. Entre los

estudiosos que cito en mi trabajo se encuentran Dámaso Alonso, Mercedes Blanco, Robert Jammes, José María Micó o Joaquín Roses.

Mi Trabajo de Fin de Grado está constituido por cinco partes diferenciadas. En la primera de estas, esclarezco que *metáfora* se entenderá en sentido lato, como se hacía en el siglo XVII, por mantener la coherencia de mi análisis con las decisiones estilísticas de Góngora. También elementos naturales se entenderá de esta manera: no limito mi estudio a las metáforas que refieran estrictamente a la tierra, el agua, el fuego y el aire, sino también a las partes de la naturaleza que se inscriban en ellos (los animales o la riqueza natural, por ejemplo). A continuación, llevo a cabo una revisión de las dos voces más importantes de la polémica gongorina para contextualizar la obra en su marco histórico-literario, ya que, en alguna medida, también guardan relación una determinada visión del mundo. Con esto, se revisan las opiniones coetáneas sobre el estilo gongorino y su inagotable búsqueda de la innovación.

Tras estos dos apartados, pasamos al estudio de la metáfora de los elementos naturales. A partir de los estudios de Joaquín Roses, quien propuso la teoría de que los cuatro elementos son los que otorgan el sentido de unidad a las *Soledades*. Esta tercera sección cuenta con cuatro subdivisiones, una por cada elemento. En cada una de estas, analizo las metáforas más relevantes y de mayor complejidad. El siguiente apartado abarca el análisis de las hibridaciones metafóricas; esto es, metáforas que imbrican dos o más elementos. En esta sección se estudiarán las combinaciones siguientes: tierra-agua, tierra-fuego, agua-aire y agua-fuego. Por último, en la quinta sección examino cómo Góngora utiliza los cuatro elementos como vehículo para metaforizar la materia artificial, específicamente, las sinécdoques de materia referidas al barco y sus variantes, pues esto también forma parte de su complejo mundo poético.

## 1. Cuestiones teóricas: definición de *metáfora* y *elementos naturales*.

El lingüista francés Le Guern considera que «el lenguaje de todo hombre razonable pretende ser lógico; la metáfora, en cambio, no lo es» (1973, p. 76). Precisamente la complejidad intrínseca al propio concepto de *metáfora* constituye el motivo por el que resulta pertinente dedicar un primer apartado en este trabajo a su definición. La delimitación del concepto se entenderá, en este trabajo, de modo amplio; bajo este término, se consideran los tres tropos tradicionales: metáfora, sinécdoque y metonimia. Este enfoque se basa en la definición que refleja Covarrubias, fuente de conocimiento esencial coetánea a Góngora, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611):

[METÁFORA]. Metáphora. Graece μεταφορά, lat. translatio, es un tropo con el cual significamos alguna cosa con palabras impropias, por alguna semejanza, como dar riendas a la nave, Virgil., 6 Aeneid.: «Classique immittit habenas», tomada de la semejanza del caballo. (2006, p. 548)

En el procedimiento retórico destaca la operación de sustitución de unas palabras por otras impropias y la conexión entre ellas: esta semejanza será la que haga común este mecanismo a otros como la sinécdoque y la metonimia.

En el capítulo 21 de la *Poética*, Aristóteles explica la metáfora como «la trasposición del nombre de una cosa a otra»; es una «relación de analogía» que se da «cuando un segundo término es al primero lo que el cuarto es al tercero», como en los ejemplos que facilita: «hay la misma relación entre la copa y Dionisio que entre el escudo y Ares; el poeta dirá, pues, que la copa es ‘el escudo de Dionisio’, y dirá que el escudo es ‘la copa de Ares’» (1977, pp. 97-98).

El mismo autor precisa en su *Retórica* cómo la metáfora «posee, como ninguna otra cosa, la claridad, lo agradable y el giro extraño» y cómo debe «partir de cosas hermosas (1977, p. 189). Añade, también, que el objetivo esencial de la metáfora es «sensibilizar los objetos», es decir,

poner las cosas ante los ojos con el menor número de palabras de la manera más contrapuesta posible (1977, pp. 200-202).

Los estudios actuales han dejado de lado la definición de la metáfora como comparación abreviada, *similitudo brevior*, y proponen centrarse en el origen lingüístico de la traslación entre el mensaje y el destinatario (Marchese y Forradellas, 1991, p. 256). Le Guern, a propósito de lo ilógico de la metáfora, explica que, gracias a la ruptura con la lógica, el destinatario puede descifrar el mensaje (1973, p. 76). Al romper los presupuestos referenciales, se produce el extrañamiento metafórico en el destinatario, que H. Weinrich bautizó como «contradeterminación», ya que la determinación efectiva del contexto se produce de manera opuesta a lo esperado en términos de la determinación de la palabra (Marchese y Forradellas, 1991, p. 260).

Carmen Bobes trata la metáfora en el discurso literario como un «recurso artístico de ambigüedad, de ornato, de claridad, etc.» y remite su génesis a la creación directa del artista con el objetivo de expresar una analogía preexistente o novedosa (2004, pp. 10-11). Esta «hija directa de la imaginación», en palabras lorquianas, se distingue, principalmente, de los dos otros tipos mencionados por Bobes—metáfora lingüística y metáfora del habla cotidiana—en los que no existe una convención anterior a un código de la lengua o con la memoria del hablante (Bobes, 2004, p. 12). Según Bobes, la metáfora se caracteriza por la originalidad, que la refiere a un/a autor/a; la ambigüedad y polivalencia dentro de un texto; y el efecto de sorpresa en el/la lector/a (2004, p. 30). El efecto de sorpresa está provocado por la alteración de la convencionalidad y su consecuente introducción de una relación nueva entre dos términos que son las razones originarias de este efecto de sorpresa.

El siguiente concepto que debemos explicar corresponde al segundo término de nuestro trabajo: elementos naturales. Por elementos naturales, entenderemos aquellos cuatro que componen, según los clásicos, el universo: tierra, agua, aire y fuego. Englobaremos también en esta

definición las materias primas, sustancias puras y elementos primarios aptos para ser moldeados por la mano humana. Esta clasificación se interpreta, por tanto, en sentido lato: la tierra incluye lo vegetal («émulos vividores de las peñas», por *pinos*), los animales terrestres («animal tenebroso» por *lobo*) o los accidentes geográficos («engendradora más de fierezas que de cortesía», por *sierra*); el agua, lo marino («pabellón de espuma» por *mar*) o lo fluvial («de aquellos montes hijo», por *río*); el aire, lo aéreo («al animoso Austro, al Euro ronco»), las aves («esquilas dulces de sonora pluma»); el fuego, lo ardiente («a Vulcano tenían coronado» por *hoguera*), lo lumínico—incluyendo el amanecer y el anochecer—(«de Leda trémulos hijos» por la luz de un faro). De igual manera, la materia engloba metales, piedras preciosas, el corcho o el cristal.

## 2. Marco literario: la polémica gongorina

Para entender el alcance de la metáfora y de los elementos naturales en las *Soledades*, debe trazarse el marco histórico-literario en el que se fraguaron. Sabido es que la aparición en el año 1613 de este extenso poema levantó más de una controversia, pero son, sin duda, el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*, de Juan de Jáuregui (1614-15), y la respuesta del Abad de Rute, el *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto* (1616-17), la piedra de toque de la polémica que suscitó el poema. Recorreremos, aquí, las ideas principales que sustentan la controversia.

Cuando Góngora da a conocer las *Soledades*, ya era tenido por el mejor poeta de España (Jammes, 2016, 7-8). Por ello, la aparición y la difusión de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) y, sobre todo, las *Soledades* (1613), generaron reacciones radicales por la extrañeza que estos textos provocaron.

En el siglo XVII, están vigentes las poéticas miméticas, teorías clásicas de raíz aristotélica que Góngora conoce y trabaja. El arte copia a la naturaleza y el poeta actuará como el observador que da forma artística a lo observado, trasladándolo a signos lingüísticos. En efecto, el interés por las teorías poéticas miméticas se incrementa desde fines del siglo XV, debido que a los *studia humanitatis* y los preceptos aristotélicos se rigen en todas las producciones literarias del siglo XVII. Sin embargo, Góngora, aun ateniéndose a estas reglas, lleva a cabo una renovación estética del género poético a partir del metro empleado, de la extensión y del tema de las *Soledades*, que fueron sentidos como lo más extraño de esta composición.

### El metro

Góngora versificó las *Soledades* en silva, incorporando definitivamente esta forma métrica en la composición lírica del XVII pues, por aquel entonces, este metro solía usarse para

traducciones de textos clásicos (Rico y Gómez, 2008, p. 90) y no era una forma definida. Covarrubias, en 1611, no recoge la acepción literaria del término, y su definición remite sencillamente a la noción de ‘selva’ (2006, p. 645) y a su equivalencia con ‘montaña’ (2006, p. 641). Incluso en los textos de la polémica que aluden al metro, el término adquiere distintos valores y ninguno de ellos se refiere claramente a este nuevo modelo de combinación métrica (Rico y Gómez, 2008, p. 89). La elección de la silva respondería a su capacidad de evocar una «polifonía rica y compleja que exige, para ser percibida, [...] el silencio de la soledad» (Jammes, 2016, p. 157). El uso de la silva supone la primera novedad de esta creación.

### **La extensión**

Si un animal bello no ha de ser ni extremadamente pequeño ni extremadamente grande (Aristóteles, *Poética*, cap. VII), es fácilmente constatable que la extensión de la silva en las *Soledades* desborda con creces la mayor parte de la de los poemas que se producen en el siglo XVII. Sólo la *Soledad primera* consta de 1091 versos. Cuando el poema ve la luz, este incluye dos grandes partes diferenciadas, dos «Soledades», que después habrían de aumentarse con una tercera y una cuarta parte, aunque Góngora no llegó a escribirlas (Jammes, 2016, p. 43).

### **La temática**

En el caso de que las *Soledades* fuesen un poema épico, este debería atenerse al mandato aristotélico de una acción única en torno a un único héroe, pero Góngora desafía este precepto a ojos de sus contemporáneos porque no reconocen al peregrino como el hilo conductor de la historia. Actualmente, se considera que el tema de las *Soledades* corresponde a un argumento novelesco que encierra tal número de detalles, apenas perceptibles, que obligan a borrar la presencia del peregrino protagonista.

## **La elocutio**

Los principales argumentos de la polémica referidos en el *Antídoto* de Jáuregui, están desvirtuados por su carácter chistoso y superficial. Las acusaciones que este lanza van adornadas de expresiones de desprecio y de ironía (Jáuregui, 2002, p. 45). La argumentación de Jáuregui en contra de las *Soledades* comienza con una teorización sobre la naturaleza del poeta, declarando la ineptitud de Góngora para el oficio. Desde este primer argumento, que tiene un carácter general, Jáuregui irá desgranando, detalladamente, el porqué de su opinión.

El detractor empieza su censura por el título mismo. La palabra *soledad* tiene dos significados, ‘falta de compañía’ y ‘aislamiento o abandono’ o ‘lugar despoblado’. A juzgar por su comentario, está pensando en el primero de ellos, pues alega que el peregrino no puede estar solo, ya que está acompañado por unas «legiones serranas y de pastores [...] donde había tanta vecindad de pueblos y toda aquella caterva», y, por tanto, la elección de este título es incoherente (Jáuregui, 2002, p. 7).

El Abad de Rute pone en evidencia la voluntad de Jáuregui de restar la amplitud semántica del vocablo, incluyendo la significación metafórica de la palabra, que justifica con el apoyo de múltiples autoridades latinas e italianas. *Soledad* puede referirse a dos posibles lecturas: una, en el que el peregrino se encuentra «ausente de su patria, deudos, amigos» y de su amada; y otra, referida al paisaje, a las tierras alejadas de la ciudad: «los distantes [...] de las ciudades han tenido siempre de nombre *soledad* [...] por más que habite gente» (Fernández de Córdoba, 2019, p. 144). Jáuregui se adhiere adrede al sentido literal del título, mientras que el Abad de Rute lo hace a su dimensión metafórica y, en consecuencia, simbólica.

Jáuregui amonestará también a Góngora por no cumplir con las condiciones de la fábula, en la que encuentra «yerros» en la traza, es decir, en el plan y estructura de la obra, y destaca las

anomalías relacionadas con el quién, el dónde y el cuándo, ejes que han de articular toda fábula (Jáuregui, 2002, p. 6). Según Aristóteles, los personajes deben llevar un nombre (*Poética*, Cap. XVII), y Jáuregui observa que Góngora no le da nombre al peregrino ni se conoce su historia, y considera intolerable que se omitan estos rasgos en la caracterización del personaje. En este mismo sentido, Jáuregui critica la ausencia de coordenadas espaciales y condena el principio *in medias res* de la acción, que rompe con el *ordo naturalis*, en la disposición del poema; además, mantiene que la narración contiene saltos ilógicos de las estaciones del año, pues Góngora hace «una destemplanza de temporales» por la que a veces parece invierno y otras, verano, sin que el lector sepa en cuál se sitúa (Jáuregui, 2002, p. 9).

El Abad de Rute responde a estas cuestiones con una pulla: «en esto de decir mal, el que queda superior es inferior» (Fernández de Córdoba, 2019, p. 416). Denuncia así la manera de Jáuregui de expresar su opinión, con términos más hirientes que inteligentes. El Abad de Rute, que conoce la intención de su amigo de ampliar el poema, afirma que la magnitud de la obra justifica el anonimato del peregrino, pues, al no conformar las *Soledades* un asunto humilde, no resulta esencial desvelar todos los detalles de entrada (Fernández de Córdoba, 2019, p. 154).

Uno de los pasajes más conocidos y más elaborados de la defensa de la indeterminación de lugar del Abad consiste en acudir al tópico horaciano *ut pictura poesis* al comparar las *Soledades* con un hermoso lienzo de Flandes. El despliegue de la pintura holandesa permite que el espacio se conciba como algo visual, a lo que sigue su representación poética. Góngora vincula así un texto epigráfico con una imagen (Blanco, 1996, p. 269). La *ekphrasis* en las *Soledades* representa una «ficción inscrita al margen del cuadro» (Blanco, 1996 p. 267). Por esta razón, en el poema, las figuras aplicadas para la descripción, como la metáfora, no son descifrables por «relaciones de semejanza [...] sino por conexiones culturales y conceptuales» (Blanco, 1996, p. 265).

A lo que más peso otorga Jáuregui en su crítica es a la agudeza intelectual de las *Soledades*, es decir, a las sentencias particulares o, si se quiere, a la armazón intelectual de la obra (Jáuregui, 2002, p. 12). La más relevante de estas se refiere a lo que todos, críticos y defensores, consideran el rasgo por excelencia del estilo gongorino: la oscuridad. Jáuregui censura un lenguaje demasiado elevado aplicado a aspectos banales, como «gallos y gallinas, y pan y manzanas» (Jáuregui, 2002, p. 28), rompiendo la norma horaciana del decoro, que consiste en la adecuación del metro al asunto tratado. Advierte que no compensa la innovación a esta gran falta, pues sostiene duramente que «la novedad en tanto es loable en cuanto es grata» (Jáuregui, 2002, p. 19). El Abad remarca que no todo el poema trata «de gallos y gallinas», pero que al evocar aspectos banales de lo cotidiano, se hace lícita la oscuridad. Para demostrar que las *Soledades* son deleitables, respalda su afirmación con citas de Autoridades y explica cómo, aunque la lectura de la obra no permite que se entienda en su totalidad, el significado de su contenido se infiere. Acude también al hecho de que la intención de Góngora es dar a conocer su obra a un público selecto y, por esto mismo, busca «levantar el estilo y realzar la lengua» (Fernández de Córdoba, 2019, p. 203).

La profusión de licencias expresivas también fue denunciada por Jáuregui. De esta tacha, Jáuregui pasa a la oscuridad de cada elemento que conforma las *Soledades*: el uso del léxico, a modo de «ensalada» (Jáuregui, 2002, p. 53), la mezcla de estilos o la sonoridad de los versos. En su respuesta, el Abad de Rute abogará por la necesidad de la novedad, aunque lo clásico sea bueno y respetable. Dice que «[Góngora] le da más subido punto [a aquellas cosas banales] del que otros han dado a lo lírico» (Fernández de Córdoba, 2019, p. 168), y que en esto consiste el ingenio. Se apoya en los clásicos italianos que, desde el siglo anterior, adaptaron con soluciones diferentes los preceptos de la *Poética* a los gustos modernos. Góngora practica la *asprezza* de la que trata Tasso en su doctrina poética y ello introduce una música nueva al oído español. La variedad de voces es defendida a la par del decoro, que exige pintar cada cosa con los colores

de palabra que se le deben. El Abad retorna al concepto de *ut pictura poesis* y explica que la «ensalada» es un pincel para pintar de manera que, además de leerse, pueda verse todo aquello aludido por la palabra.

El abuso de figuras retóricas y de cultismos léxicos constituyen los fundamentos de la crítica de Jáuregui y lo ejemplifica con el empleo de «errante» o con la consideración de metáforas o hipérbolos como «disparates solemnes» que hacen los versos «negros» (Jáuregui, 2002, pp. 67-69). A esto, el defensor de Góngora replica que la repetición es una figura del ornato y, por tanto, loable (Fernández de Córdoba, 2019, p. 271). En cuanto a los neologismos, Aristóteles y Horacio los defendieron porque de esos atrevimientos se enriquece la lengua. Corrige, ante todo, que el poema no es oscuro, lo es su estilo, y que de lo extravagante nace lo admirable (Fernández de Córdoba, 2019, p. 234).

Una primera conclusión de Jáuregui será que «la poesía ha de ser tan apacible y fácil que quien la viere presuma de sí que haría lo mismo, y, al intentarlo, se canse y consuma sin provecho» (Jáuregui, 2002, p. 62). Siempre en contra de aquellos que defienden la oscuridad, Jáuregui entiende la poesía «enteramente perfecta» sin moderaciones posibles, mientras que la poesía gongorina es «oscura y ciega», basada en la desigualdad estilística y en la execrable medianía (Jáuregui, 2002, p. 55). El Abad de Rute, por su parte, acusará al detractor de haber leído las *Soledades* erróneamente y sin cuidado y afirma que, con su *Antídoto*, Jáuregui da a entender, precisamente, que no ha comprendido la obra y, por lo tanto, no ha podido apreciarla.

Por último, para destacar la magnitud de la polémica gongorina cabe añadir que esta no fue únicamente asunto del Siglo de Oro, sino que perduró el debate hasta la generación del 27, cuya existencia como tal generación se debe, como es sabido, al homenaje que reunió a una pléyade de jóvenes poetas, con motivo del tercer centenario de la muerte de Góngora. De aquel reconocimiento, sobresale la magnífica conferencia de Federico García Lorca sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora», en la que plasma aquella conocida afirmación de que, a

Góngora «no hay que leerlo, sino estudiarlo» (2010, p. 4), como ya hicieron Jáuregui y el Abad de Rute.

### 3. La naturaleza, los cuatro elementos y las *Soledades*

Los poetas de los siglos XVI y XVII recrearon con frecuencia el mundo a partir de los cuatro elementos naturales. Góngora no escapó a esta influencia, aunque el tratamiento que le da a la materia difiere del de los demás por su tendencia a combinar lo simbólico y lo real (Micó, 2015, pp. 47-53).

Hay acuerdo crítico para considerar que los cuatro elementos de la materia en las *Soledades* configuran el soporte esencial del poema y Jammes recuerda el esquema tetralógico que se esperaba para la obra y cómo Pellicer fue el primero en asociar este esquema con las etapas de la vida (I. Juventud, II. Adolescencia, III. Virilidad, IV. Senectud). La cuatripartición de la obra obedece, pues, a un planteamiento de orden filosófico que sería garante de la unidad de las *Soledades* (Roses, 1994, p. 1025).

Fue Ernst Robert Curtius uno de los primeros estudiosos que observó cómo la naturaleza y los cuatro elementos estaban presentes ya en la literatura latina, en particular, en las *Metamorfosis* de Ovidio, en los tratadistas medievales y en la Academia florentina (1955, 139-143). Si partimos del binomio poesía-filosofía cosmogónica y de su vigencia, resulta evidente que los cuatro elementos se encuentran a disposición del poeta para construir el esquema de las *Soledades*.

Una prueba del interés por lo cosmogónico se encuentra en la *Poética silva*—estudiada recientemente por López Bueno—, que representa un antecedente claro de las *Soledades* y da muestra fehaciente en su temática de la presencia de los cuatro elementos (López Bueno, 2022, p. 250). Este extenso poema pertenece a la escuela antequero-granadina y está escrito por varios poetas que elaboran poemas descriptivos de la naturaleza (López Bueno, 2022, p. 239). La

composición está escrita en silva, cada una de ellas dedicadas a uno de los cuatro elementos, y este conjunto elemental se incluye en otro más amplio que abarca composiciones dedicadas al tiempo, a las estaciones, a la Aurora y a la Noche. Todos los poemas recogidos en *la Poética silva* están dispuestos, bien a partir de la materia o bien a partir del tiempo, dos ejes que conforman los vectores fundamentales de las cosmogonías clásicas (López Bueno, 2022, p. 239). *La Poética silva* representa, pues, un modelo de poema descriptivo que ofrece a Góngora el punto de partida para la creación de nuevas realidades verbales, que culminarán en las *Soledades* (Egido, 1990, p. 25), concebidas, según la crítica, como el gran poema de la tierra, la primera, y como la soledad de las riberas, la segunda.

### 3.1. Metáforas de la tierra

La *Soledad primera* está marcada por la presencia de minuciosas descripciones de los campos, de los frutos o de los alimentos terrestres en el ambiente de una boda aldeana como si de una inmensa cornucopia se tratase. En ella, tienen su lugar las criaturas terrestres, el mundo animal y el vegetal.

La metaforización del elemento tierra se manifiesta desde la dedicatoria de Góngora al duque de Béjar, que presenta una escena de caza con los montes como escenario. Los montes son evocados mediante dos metáforas: «muros de abeto, almenas de diamante» (v. 6) y «gigantes de cristal que los teme el cielo» (v. 8). Estas imágenes resaltan la elevación del terreno y de los árboles que lo pueblan, que parecen formar una muralla por ser sus pendientes tan abruptas; y que, por estar heladas, brillan como si fuesen diamantes. De este modo, se sitúa la escena de la caza, bien de madrugada o bien cerca de la estación invernal. La segunda metáfora conserva las cualidades de la altura y del brillo, añadiendo la hipérbole y la amenaza que de ella deriva; son tan altas que el cielo mismo, que se encuentra en lo más alto, se siente amenazado por ellas.

La evocación del paisaje se completa con la de los árboles que lo componen: el álamo «peina verdes canas» (v. 591), pues sus hojas son «verdes por encima y blanquecinas por debajo»

(Jammes 314); el aliso se queda «desnudo / de su frondosa pompa» (vv. 691-694) porque los villanos cortan sus ramas y se las llevan; el chopo «papel fue de pastores» pues, ahora, ha sido talado y trasladado a la aldea, donde dejará de ocultar los amores pastoriles, grabados en su corteza (vv. 677-79). Los árboles evocados en este pasaje se transformarán al día siguiente ante la vista del peregrino en «tapiz frondoso» (vv. 716-721) que sirve de adorno en las calles de la aldea para preparar la boda. Así, siguiendo la tradición y subvirtiéndola a la vez, la hermosura inherente a la naturaleza se transforma en un canto de exaltación de la vida pastoril.

La simplicidad y la perfección de la naturaleza se plasman en el himeneo, que integra referencias al campo, a los animales y a los alimentos. En los coros quinto (vv. 819-831) y sexto (vv. 832-844) se desea a los novios un matrimonio feliz y lleno de riquezas. Les desean que engendren hijos varones robustos que hagan crecer un «rubio mar de espigas» aun en tierra árida (vv. 822-823); piden que sus ovejas sean tantas que, al alimentarse de la hierba vieja, la nueva no tarde en crecer (vv. 824-826); y, por último, que «oro le expriman líquido a Minerva» (v. 827), esto es, que sus olivos, árboles consagrados a la diosa, produzcan grandes cantidades de aceite. Y, por fin, que «los olmos casando con las vides, / mientras coronan pámpanos a Alcides, / clava empuñe Liëo» (vv. 828-830). Esta última metáfora se construye mediante una hipálage muy compleja pues, si, para referirse al aceite, basta con la alusión a Minerva, la metaforización del vino se basa en la evocación de Baco y de Hércules que intercambian sus atributos: los pámpanos para Hércules y la maza para Baco.

El interés de esta metáfora estriba en el doble juego semántico que la sostiene, la hipálage y la relación mitológica. Los nombres habituales de los dioses se obvian para remontarse a sus orígenes: Alcides por Hércules y Liëo por Baco. Como explica Curtius, la vid es un símbolo de fertilidad, presente ya en la *Odisea*; en cuanto a la «clava» y el olmo son signos de masculinidad (Egido, 1982, p. 216). Estos motivos tradicionales, cuando aparecen juntos, sugieren, precisamente, la unión marital ya desde la poesía de Catulo (Demetz, 1958, p. 521). Este motivo

se sustenta en una técnica antigua que consistía en atar la vid a un árbol, y, en especial, al olmo, para asegurar la fortaleza de la vid (Demetz, 1958, p. 522). Por tanto, lo que Góngora refiere en esta metáfora es la abundante producción de vino y también que la unión de la pareja, igual que la de los árboles, asegure la fidelidad de los amantes, entrelazando los atributos de cada uno de los dioses, Hércules en la vid y Baco en el olmo.

La idealización de la vida pastoril recurre ahora al ennoblecimiento, metáfora mediante, de las aves de corral que los serranos llevan como regalos de boda: gallinas (v. 292), gallo (vv. 294-295), pavo (vv. 309-313) y perdices (v. 316).

Todos estos seres que pertenecen al elemento tierra se describen a partir de la equivalencia corral/corte: la cresta del gallo es un turbante de púrpura, que lo transforma en sultán para quien las gallinas («negras [...] crestadas aves») son como un harén (Jammes, 2016, p. 260); el pavo y la perdiz gozan de su propio esplendor al ser caracterizados por materiales preciosos (Edwards, 1978, p. 233). El nácar de la frente y el zafiro de su cara del pavo se unen al rubí del pico de las perdices, evocando el esplendor y las riquezas de la naturaleza, pues cada criatura es hermosa por formar parte de este panorama natural. Es de observar que estas metáforas abstraen del sujeto sus propiedades físicas, el color, en este caso, para presentarse una única cualidad mediante bellos nombres y sostener la conquista de la pura belleza natural (Alonso, 1970, p. 74). Desde el momento en el que el poeta dedica unos cincuenta versos a la descripción de estas aves en forma de metáfora, no podemos dudar de su relevancia como parte del elemento tierra.

Para el estudio de la metáfora de la tierra en la *Soledad primera* nos hemos centrado en las descripciones del paisaje y de diferentes criaturas terrestres. A partir de estos análisis, se hace perceptible cómo Góngora plasma la idealización del espacio terrestre embelleciendo mediante metáforas las características del terreno, de los árboles o de las riquezas naturales que encuentran su génesis en la tierra. Además, la metaforización de las aves de corral permite

caracterizarlas como parte del elemento terrestre y también alabar su belleza por formar parte del mismo.

### **3.2. Metáforas del agua**

El agua, asociada al elemento marítimo o fluvial, ocupa un lugar relevante en la *Soledad primera* y en la *segunda*, aunque sea esta última la que Díaz de Rivas y el Abad de Rute llaman la «soledad de las riberas» (Roses, 1994, p. 1036). Es innegable que el mar conforma uno de los tópicos centrales en el ideal estético de Góngora (Tanabe, 2015, p. 3). En la *Soledad primera*, el agua representa «el mundo exterior que rodea al campo ideal para hacer contraste con él» a la vez que una parte indisociable de la naturaleza idealizada (Tanabe, 2015, p. 127). Se estudiará en estas páginas cómo Góngora establece una gradación en torno al elemento acuático.

La *Soledad primera* se inicia con la evocación de la tempestad que arrastra al naufrago a su nuevo destino. En una de las metáforas más celebradas de Góngora, el peregrino, «inconsiderado», ha confiado su suerte a una «Libia de ondas» (v. 20). El océano, agitado, se presenta como un peligro y se asocia fuertemente en la tradición occidental con la muerte (Tanabe, 2015, p. 132). Esta idea de la peligrosidad del mar y de las aguas se retomará con más detalle en el discurso de la historia de las navegaciones que pronuncia el serrano (vv. 366-502).

La asociación mar-muerte se plasma de inmediato en la imagen de «cerúlea tumba fría» (v. 391), que remite a la inmensidad del océano que conforma una «tumba» para todo aquel que confie erróneamente en él. Conviene destacar que en esta metáfora se incluye uno de los adjetivos, sentidos como cultismo excesivo en el siglo XVII, que evoca el color azul del cielo cuando está despejado. Este adjetivo es uno de los que mayor presencia tiene en la poesía gongorina. Dámaso Alonso explica que Góngora es muy «colorista» y también que este color se suele atribuir a los dioses marinos (1970, p. 78). Por ello, esta asociación «cerúlea tumba»

resulta más interesante, pues la conexión con el elemento va más allá del color (Alonso, 1994, p. 485), ya que parece estar uniendo en la muerte el cielo con el mar.

Se observa una tonalidad diferente en las metáforas referidas al agua en forma fluvial. El río que capta la mirada del peregrino desde el promontorio (vv.199-201) no presenta tanta fiereza como el océano o el mar. Aquel nace de la belleza natural, pues es «de aquellos montes hijo» (v. 199). No obstante, Góngora no le concede aún al elemento acuático una naturaleza idílica; las metáforas que lo designan oscilan entre la contraposición de lo bueno y de lo malo. El río es «luciente», mas su curso es «torcido» (v. 200); este curso también es abundante, pero, a la vez, recorre toda la superficie de los campos, tiranizándolos (v. 201), aunque esta tiranía sea útil a la fertilidad de los campos. El río no forma del todo parte de la naturaleza idílica, pero se acerca a ella. Góngora coloca deliberadamente en su descripción una serie de rasgos opuestos para evitar que esta plasmación del elemento agua se confunda con la del temible océano y a la vez alcance poco a poco su lugar en la belleza de la naturaleza. Para reforzar la prosperidad que aporta el río, compara la abundancia de los frutos de sus orillas con la cornucopia de Amaltea, la cabra que amamantó a Júpiter, que hubiera preferido convertir sus cuernos en «diáfanos cristales» (vv. 203-205). El cristal es la metáfora gongorina por excelencia para referirse al elemento acuático (Alonso, 1970, p. 72); tanto, que parece que perdiera incluso su cualidad metafórica para convertirse en el denominativo normal del elemento, según demostró Dámaso Alonso (1961, p. 137).

El encuentro del peregrino con las serranas se hace en un *locus amoenus* que integra todos los componentes del tópico. El agua, en esta ocasión, toma la forma del arroyo, en el que se refrescarán las serranas. La presencia femenina se asocia con la armonía del paisaje idealizado y el arroyo se interpreta ya como un elemento acuático venturoso y acogedor, pues se mantiene acorde con lo idílico del paisaje pastoril. Al fin y al cabo, este *topos* constituye en la poesía áurea el prototipo arcádico en contraste con las aguas marinas (Bueno López, 2022, p. 245). El

arroyo queda «mudo» y enfrenado para oír la música de las serranas (vv. 240-242); sigue corriendo, sin ruido, para dejar paso a las canciones de las pastoras. El elemento acuático se amansa, por tanto, a medida que se adentra en el campo y en su panorama natural, siguiendo el camino del náufrago. Lo más asombroso de este arroyo es que, en realidad, se trata del torrente que bajaba por la montaña con el peregrino y será el que siga mansamente hasta la aldea en donde se celebra la boda (Jammes, 2016, p. 246).

Se presenta, pues, dicho arroyo como un «cristal líquido» (v. 244), tan puro como la cara de la serrana a la que refresca; más adelante, acompañará el camino de las montañesas «lento» y «perezoso» (v. 542). Luego, volverá a deleitarse con la música de las serranas, haciendo «de blanca espuma / tantas orejas cuantas guijas lava» (vv. 559-560). Jammes comparte con Alonso la interpretación de la metáfora gráfica y precisa: «el arroyo, por oír mejor, forma alrededor de cada guijarro una oreja o semicírculo de espuma» (Jammes, 2016, p. 308). No son las montañesas, sin embargo, las únicas que producen música: el arroyo, precisamente por su dulzura y tranquilidad, se convertirá también en un «concento cristalino» (v. 585) del que disfrutaban los habitantes de la aldea. Al llegar a la aldea, el agua se inscribe por fin en esa naturaleza bella que responde y beneficia a aquellos que la habitan, enfatizando, de nuevo, la relación y el vínculo entre ambos (Edwards, 1978, p. 235).

Mediante las metáforas del agua, consideramos que Góngora establece una gradación entre las diferentes formas acuáticas (el océano, el río y el arroyo) desde lo temible hacia lo agradable. El agua en la *Soledad primera* sirve como hilo conductor de los pasos del peregrino, por lo que su análisis se interpreta desde la furia del océano que causa el naufragio del protagonista; pasando por el río que, a medio camino entre lo temible y lo favorable, sirve de camino hacia la naturaleza idílica; hacia la total mansedumbre del arroyo, forma acuática por excelencia del *locus amoenus*.

### 3.3. Metáforas del fuego

El elemento ígneo cuenta con menos representación en las *Soledades* que la tierra y el agua; no obstante, su presencia es imprescindible para la descripción del mundo que sugiere Góngora. El fuego es un símbolo de luz y de guía para el peregrino, que emprende su camino en busca de refugio por la noche, en la oscuridad, cuando divisa por fin a lo lejos la luz de la cabaña, pequeña a lo lejos (vv. 62-63). Desea, después de su naufragio, que estos fuegos no sean «hijos de Leda»—Cástor y Pólux, «los fuegos [...] que aparecen en los extremos de los mástiles después de la tempestad» (Jammes, 2016, p. 210)— y espera que sea «término luminoso» que lo conduzca a un lugar seguro. A medida que se acerca, la lucecilla que distinguía a lo lejos resulta ser, en realidad, un fuego alimentado por una encina que se funde en ceniza (vv. 88-89). Acudiendo a otro tópico de origen petrarquista el peregrino se transforma ahora en una «mariposa» atraída por esas poderosas llamas. Con una bella metáfora, cierra Góngora la llegada del peregrino a la hoguera de los cabreros, antes de ensalzar el bienaventurado albergue, acude «a Vulcano», para que el fulgor de fuego se transforme en el mismo dios de las fraguas (v. 93).

En el léxico gongorino, el vocablo «ceniza» adquiere múltiples usos metafóricos. Puede representar la noche como la expiración del día, pues cuando se pone el sol, este hace cenizas el día (v. 393). Esta metáfora construye una doble referencia al fuego, ya que, además de las cenizas, el sol es la fuente y región propia del elemento (Roses, 1994, p. 1030). Lo mismo ocurre cuando el fuego del día, es decir, el sol, muere y se convierte en ceniza (vv. 680-686).

La metáfora del anochecer cuenta con una gran presencia en la obra a partir del fuego y más allá de las cenizas. Los serranos y las serranas que van de camino a la boda tienen que detener sus bailes porque la Aurora marcha a los «Antípodas», el otro hemisferio, para que aquel disfrute de su luz sonrosada, «rosas de su frente» (vv. 636-637). La aldea anuncia también el final del día con sus chimeneas humeando (vv. 640-641). Así lo explica Salcedo:

«ordinariamente en los lugares, cuando quiere anochecer, se comienza a encender fuego, y por esta causa se ven humear las chimeneas» (Jammes, 2016, p. 324). La descripción de la caída de la noche continúa aún unos versos más (vv. 645-651): la luz solar ha sido sustituida por la artificial, mediante las lamparillas que coronan la torre de un templo, «sacro volcán de errante fuego». Por ser un «volcán», la torre «exhala luminosas de pólvoras saetas», es decir, comparte luz, como si fuera su propia sustancia.

En la *Soledad primera*, la metaforización del elemento ígneo se inscribe en el fuego como guía, noche y luz. La metáfora del fuego como luz es aquella que sirve para que el peregrino se aleje de la incertidumbre de la tempestad al calor de la hoguera de los serranos que se convertirán en sus huéspedes. La metáfora de la «ceniza» prestará al poema hermosas metáforas del anochecer, pues el sol, símbolo por excelencia del elemento fuego, expira para dar paso a la noche.

### **3.4. Metáforas del aire**

El aire es, sin duda, el elemento con menos representación en la *Soledad primera*. Quizás en la que hubiera sido la «soledad de las selvas», la *Soledad tercera*, sobre cazas y monterías (Jammes 2016, p. 47), se habría encontrado una mayor presencia del elemento aéreo, bien con imágenes del viento o bien mediante referencias a la cetrería. De cualquier modo, el aire está vagamente presente en la *Soledad primera* a través del viento y de las aves, como se examinará a continuación.

Inmaculada Osuna, en su edición de la *Silva poética*, recuerda que «la distinción entre los vientos principales, repartidos a los cuatro puntos cardinales» remite a la tradición clásica (2000, p. 122), saber que recogió Antonio Tejada en su *Silva al elemento del aire* y que volveremos a encontrar en la *Soledad primera*. El viento acompaña la llegada del peregrino a la playa, cuando el «gemido del océano» placa al «enemigo Noto» (v. 16), dios del viento del Sur, cálido y húmedo, hijo de los dioses Eos, y Astreo (Grimal, 1991, p. 383). Más adelante, el viento será un obstáculo que le impida adentrarse en el monte. Esta vez será el Austro (versión

latina de Noto), que, por su fuerza, «brama» (v. 83), y como consecuencia hace que «la arboleda cruja». En este pasaje se sitúa en una de las aliteraciones más conocidas del poema gongorino: «o el Austro brame o la arboleda cruja» (v. 83).

El elemento aire volverá a aparecer, unos 600 versos más adelante como obstáculo para el chopo, que ha de oponer resistencia al Euro, viento del Este (v. 696), también hijo de Eos y Astreo (Grimal, 1991, p. 188). En este caso, Góngora vuelve a intercambiar los atributos clásicos de los vientos, como sucede en las *Geórgicas*, pues en el poema gongorino, «animoso» designa el Austro y «ronco», el Euro (Jammes, 2016, p. 334). Por fin, las *Soledades* integran una nueva referencia a los «céfiros» (v. 592) que mueven las hojas del álamo. Céfiro también procede de la mitología clásica y, al igual que Noto y Euro, es hijo de Eos y Astreo (Falcón 136). Este es el viento que atrae las lluvias en la estación primaveral para provocar el renacimiento de la vegetación (Falcón, 1997, p. 262).

Las aves son criaturas aéreas y su metaforización partirá de la música de sus cantos, pues la música también se transmite por el aire y Góngora establece analogías entre los sonidos hermosos y los instrumentos musicales (Alonso, 1970, p. 79). Así, las aves serán «esquilas de sonora pluma» (v. 177). Siempre a partir de la hipálage, el poeta transforma el ave en campana y la campana en ave. Con esta metáfora se marca el inicio de un nuevo día y el suave despertar del peregrino. Más adelante, las aves serán «cítaras de pluma» (v. 556), utilizando nuevamente la técnica de referir la parte por el todo y remitiendo al motivo anterior; pero en este caso, el canto de las aves se une al de las serranas junto al arroyo para completar a las *Soledades* con voces, músicas y danzas (Alonso, 1970, p. 80). En ambos casos, el sonido de las aves propicia la idealización de la naturaleza.

Aunque la metáfora del aire sea escasa, su presencia es inevitable; de no ser así, resultaría incoherente la idea de que la creación del mundo está relacionada con los cuatro elementos. Por esto, se localizan en la *Soledad primera* diferentes metáforas que toman como referente a los

vientos mitológicos y también a las aves, por ser animal aéreo. Para concluir, es necesario mencionar que *pluma* es una de esas palabras que aparece con tanta frecuencia que se ha convertido en emblema lingüístico de la poesía gongorina, como se comprobará en la siguiente sección.

#### **4. Hibridaciones metafóricas**

Los «híbridos sustanciales» se inscriben como un mecanismo fundamental de la poesía gongorina y se pueden apreciar en las *Soledades*, pero también en la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* o en numerosos sonetos, tanto de juventud como de vejez (Roses, 1994, p. 1036). Ya en la *Poética silva* se localizan construcciones contrastivas en las que se asocian dos elementos naturales. Tejada, por ejemplo, no construye su «Silva al elemento del aire» únicamente en torno a este, sino que pone en práctica el cruce de lexemas relativo a otros dos elementos, la tierra y el agua: «Uno y otro cruel viento rimbomba / alzando mil montañas del agua al cielo» (Roses, 1994, p. 1033). De hecho, la crítica afirma que la agrupación de los elementos naturales en parejas o tríadas conformaba su representación más usual durante el Siglo de Oro (Micó 48). A continuación, se analizarán algunos de los ejemplos más significativos de estas metáforas para poner en valor las concatenaciones lingüístico-conceptuales de Góngora respecto al espectáculo de la naturaleza (Micó, 2015, p. 53). Los elementos naturales asociados en estas metáforas serán tierra-agua, tierra-fuego, agua-aire y agua-fuego.

##### **4.1. Tierra y agua**

La combinación de elementos naturales sirvió desde la aparición de las *Soledades* y más adelante para que la crítica censurase la mal llamada confusión del estilo gongorino. El primero en señalarlo fue Jáuregui; sin embargo, las construcciones contrastivas creadas por Góngora deben ser entendidas como combinaciones, no confusiones, pues su análisis demuestra la intencionalidad de la imagen buscada por el poeta. El inicio de las *Soledades* ofrece dos ejemplos magníficos de ello, cuando se construye un breve y asombroso panorama de una

tempestad al atardecer. Estudiaremos dos ejemplos de estas metáforas que corresponden al momento en que el náufrago sale del mar y busca refugio en la cabaña.

La primera metáfora une el mar y la tierra en una «Libia de ondas» (v. 20). La imagen interrelaciona la referencia geográfica «Libia», que representa la tierra, con «ondas», que figura el agua. Se trata de una metáfora de raigambre clásica, que encontramos en Séneca y Ariosto (Jammes, 2016, p. 200). Góngora, además de comparar las arenas del desierto con las olas del mar, renueva la imagen invirtiendo los términos de la metáfora clásica, pues su referente no es la tierra, sino el mar. Libia ya no es mar; es el mar el que se convierte en Libia (Jammes, 2016, p. 200). Mediante esta alteración de los términos, la corriente marina recuerda el movimiento de las arenas del desierto, y no al revés, pues el centro semántico de la metáfora es el elemento acuático. El resultado de esta interacción es que, además de revitalizar la metáfora, esta adquiere una fuerza visual imponente: el mar, causa del naufragio del peregrino, es como un desierto, desestabilizador y confuso. Dos elementos naturales opuestos —el desierto, seco y árido y las olas como exceso de agua— se unen para exaltar la gravedad del peligro del náufrago (Beverly, 1973, p. 239). Se aprecia en esta metáfora la agitación de las ondas marinas en la tempestad y cómo se apacigua el movimiento a medida que el peregrino se acerca a la tierra, como indican las referencias a «secos juncos» y «calientes plumas» (v. 25) que contrastan con la imagen anterior.

Una de las metáforas más conocidas y más imitadas de las *Soledades*, ejemplo para los críticos de la confusión gongorina (Jammes, 2016, p. 206), «montes de agua y piélagos de montes» (v. 44), retoma la unión entre la tierra y el agua.

La metáfora evoca la confusión de la que es presa el náufrago y que le impide distinguir el horizonte. El paisaje se construye a partir de dos estructuras de gran complejidad retórica,— paralelismo, epanadiplosis y quiasmo—y mediante una hipálage que atribuye la cualidad «de agua» a los montes y «de montes» al mar. Cada una de estas estructuras concuerda con uno de

los dos elementos combinados. La primera de ellas, «montes de agua», presenta un mar picado, que hace levantar olas de tal altura que semejan montes: la segunda evoca los montes que, por su amplitud, parecen piélagos. Cada una de las construcciones tiene asignado un punto de origen híbrido, entrelazado con su opuesto, porque en el paisaje crepuscular que se despliega ante el viajero resulta difuso e imposible discernir el límite entre la tierra y el océano (Martín, 1999, p. 874). La fuerza de esta imagen la ha convertido en el ejemplo más significativo de la gran hipálage que constituye el comienzo de la *Soledad primera*. Al agua, se le otorgan atributos de la tierra y al mar, los de la tierra.

El impacto de esta imagen se hace patente en otro gran poeta y uno de los mayores admiradores de Góngora: Calderón de la Barca. Este la empleará en varias ocasiones para significar la confusión interna de un personaje (Pinillos, 2004, p. 275). Lo hace en *El gran mercado del mundo* —golfos de átomos navegas, / piélagos surcas de rayos (vv. 29-30)— y en *La torre de Babilonia*—incendios de agua, y piélagos de fuego (p.873a)—(Pinillos, 2004, pp. 275-277).

Los ejemplos analizados pueden considerarse los de mayor relevancia en el inicio de la historia. Sin embargo, las metáforas que entrelazan elementos terrestres y acuáticos están presentes a lo largo de toda la *Soledad primera*. En el monólogo del serrano, por ejemplo, Góngora se refiere al mar como «campo undoso» (v. 371), y el marinero que lo surca es un «labrador fiero» (v. 370). También en la secuencia de los juegos de los rústicos, la hierba en la que se precipita un pastor—Ícaro montañés—será «piélagos duro hecho a su rüina» (vv. 1009-1011).

El mundo poético creado por Góngora en las *Soledades* está determinado por la presencia de los cuatro elementos. Hemos estudiado cómo la tierra y el agua conforman los dos más importantes para este respecto; por tanto, su combinación resulta la más prolifera para la creación de la realidad poética gongorina. El alcance de esta hibridación se observa en los sucesores y admiradores del poeta, como Calderón. Las interacciones entre estos elementos y

la repetida técnica gongorina del intercambio de sus características lógicas ofrecen al lector imágenes de gran fuerza visual, como si de una *evidentia* se tratase.

#### 4.2. Tierra y fuego

El más reconocido ejemplo de la asociación entre la tierra y el fuego también se encuentra en el comienzo de la *Soledad primera*: «en campos de zafiro pace estrellas» (v. 6). En este verso se dividen dos ámbitos elementales: «campos» y «pace», para la tierra; «zafiro» y «estrellas», para el fuego, y se observa que estos vocablos se disponen de modo cruzado (Roses, 1994, p. 1034). La metáfora parte del mito grecolatino que refiere cómo Júpiter, en recuerdo del rapto de Europa, crea la constelación del Toro, añadiendo así uno de los signos del Zodíaco (Jammes, 2016, p. 194). Por tanto, «el mentido robador de Europa» (v. 2), se refiere a Júpiter en el rapto.

La interpretación de este verso ha suscitado alguna controversia porque Góngora escribió tres versiones de esta imagen que dieron pie a distintas lecturas. La más extendida consiste en que, siguiendo a Virgilio en el canto primero de la *Eneida*, Góngora presenta una imagen nocturna (Jammes, 2016, p. 590). No obstante, parecería que Góngora ofrece, por el contrario, una imagen diurna. En efecto, la constelación del Toro se encuentra situada exactamente detrás del sol y sale al mismo tiempo que este, apagando sus estrellas, como si las paciese (Jammes, 2016, p. 590). El cielo es ahora un «campo de zafiros», lo que otorga la interpretación semántica de la metáfora es la frase adjetiva, pues es la que aporta las cualidades del elemento al que representa; en este caso, el color azul.

El elemento fundamental para la *Soledad primera* es la tierra; parece, pues, coherente que el poeta lleve a cabo este tipo de imbricación entre la tierra y otro elemento para la construcción de una parte del segundo. Esto es, precisamente, lo que se observa del análisis de la hibridación metafórica de la tierra y el fuego.

### 4.3. Aire y agua

La combinación aire y agua se asocia con frecuencia a la imagen de *pluma(s)* y *espuma(s)*. Estos dos vocablos forman parte del léxico más característico de la poesía gongorina: la rima *pluma-espuma*, presente ya en el *Polifemo*, también se encuentra en las *Soledades*. En el apartado de la metáfora del aire hemos visto el valor de *pluma*; ahora, veremos cómo se asocia con *espuma*, combinados en un par estructural de rima, para un mayor enriquecimiento (Bravo 60).

Los versos más significativos de la hibridación *pluma-espuma* se encuentran en la alabanza a la vida primitiva que entona el peregrino (Jammes, 2016, p. 224). El empleo de los cuatro elementos naturales en las *Soledades* no se limita a su estricta nominación, sino que, como se observa claramente, la inclusión de criaturas pertenecientes a cada uno de los elementos está muy presente, como en el caso de estas sinécdoques por *aves* y *mar* (Roses, 1994, p. 1034). En la *Soledad primera* se encuentran casos de la relación de estos dos vocablos, implicando, así, la de los elementos a los que hacen referencia. En «la esfera de sus plumas,/ ni de los rayos baja a las espumas» (vv. 131-132), *plumas* funciona a la vez como sinécdoque de pavón y como metáfora de la soberbia. Según la tradición, el pavo real deshace su rueda cuando observa la fealdad de sus pies; por eso, la Mentira dora los de la Soberbia para que siga haciendo la rueda (Jammes, 2016, p. 224); y *espumas* se refiere al mar.

El despertar del peregrino tras pasar la noche en la cabaña se refiere a partir de los elementos aéreo y acuático: «Durmió, y recuerda al fin, cuando las aves / (esquilas dulces de sonora pluma) / señas dieron suaves / del Alba al Sol, que el pabellón de espuma / dejó, y en su carroza / rayó el verde obelisco de la choza» (vv. 176-181). Las plumas «sonoras» avisan al peregrino del amanecer y, para afianzar el momento del día, el poeta construye la hermosa imagen del sol abandonando el «pabellón de espuma» bajo el que descansa durante la noche.

Para acompañar la escena ideal de las serranas cantando junto al arroyo, las aves se transforman esta vez en «cítaras de pluma». Ante estas dulces melodías, el arroyo transforma todas sus guijas en orejas de «blanca espuma» para oír mejor y deleitarse con la escena: «Pintadas aves, cítaras de pluma, / coronaban la bárbara capilla, / mientras el arroyuelo para oílla / hace de blanca espuma / tantas orejas cuantas guijas lava, / de donde es fuente a donde arroyo acaba» (vv. 556-561). En este caso, el aire y el agua forman parte, como quedó explicado con anterioridad, del ideal pastoril elogiado en la *Soledad primera*.

En las metáforas que combinan los elementos de aire y agua, Góngora crea un enfoque polisémico que encuentra su máxima expresión en las *Soledades*. El juego de palabras entre las sinécdoques *pluma(s)* y *espuma(s)* enriquece el mundo poético a partir de imágenes y metáforas que resultan fundamentales en el estilo artístico de Góngora. Es importante destacar que esta combinación de rimas tuvo un éxito indiscutible, contribuyendo a la difusión de la doctrina gongorina y despertando una extraordinaria admiración entre los imitadores por la agudeza y el ingenio del poeta (Bravo, 1991, p. 77).

#### **4.4. Agua y fuego**

En el caso de las metáforas que unen el agua y el fuego, la imbricación metafórica de los elementos se construye desde la antítesis. Según la crítica, es a partir de esta suma de contrarios que Góngora alcanza la perfección de este mecanismo metafórico asociado a los elementos (Micó, 2015, p. 54). En la dedicatoria, se presenta un ejemplo que mantiene la consecuencia lógica de que el agua apaga el fuego: la fatiga ardiente del Duque de Béjar se calma mediante el agua fresca que le da la fuente (vv. 26-27). Más adelante, el serrano observa que el sol no ha borrado las marcas del agua del naufrago: «reconociendo el mar en el vestido / (que beberse no pudo el Sol ardiente/ las que siempre dará cerúleas señas)» (vv. 361-363). El carácter adverso del elemento acuático es tan grave que ni siquiera su perfecta antítesis, «el Sol ardiente», puede borrar sus «cerúleas señas».

Sin embargo, la idealización pastoril y la alabanza de la vida humilde harán que el agua y el fuego convivan en la evocación de la primavera: «Centro apacible un círculo espacioso / a más caminos que una estrella rayos / hacía, bien de pobos, bien de alisos, / donde la Primavera, calzada abril y vestida mayos, / centellas saca de cristal undoso / a un pedernal orlado de narcisos» (vv. 573-579). La primavera se asocia a la aparición de las serranas y de sus cantos cobrando la doble significación de estación del año y metáfora de la juventud. Mediante dos acusativos griegos—«calzada abril» y «vestida mayos»—, Góngora evoca la hierba y las flores que crecen en primavera; es decir, dos componentes del elemento tierra. La idealización del paisaje llega a su máximo esplendor cuando Góngora une los contrarios metafóricos en «centellas saca de cristal undoso / a un pedernal orlado de narcisos», donde las gotas se transforman en centellas que nacen de una peña adornada de narcisos (Jammes, 2016, p. 312). En estos versos, Góngora presenta el agua, «cristal undoso», en forma de su opuesto natural, el fuego, «centellas», para crear la imagen del agua saltando de la fuente como si chispas luminosas fuesen.

La imagen del álamo, componente del elemento tierra, también se verá unida al fuego y al agua: «De Alcides lo llevó luego a las plantas, / que estaban, no muy lejos, / trezándose el cabello verde a cuantas / da el fuego luces y el arroyo espejos» (vv. 659-662). Góngora plasma el árbol, como si de una mujer trezándose el cabello se tratase, y, para ello, acude a la luz que irradia la hoguera de la aldea y el reflejo del árbol en el arroyo. He aquí una combinación perfecta del elemento ígneo y el acuático: han dejado de ser contrarios; en la naturaleza ideal, se compenetran, porque la luz ilumina su reflejo, para asegurar la hermosura de otro de los elementos: la tierra.

En este último tipo de combinación metafórica se hace evidente el uso de la antítesis, pues el agua y el fuego son contrarios por naturaleza. No obstante, Góngora demostrará que el *locus amoenus* se puede renovar y que la idealización y la belleza de la naturaleza son tan fuertes que

derrocan la condición de opuestos entre el agua y el fuego, para pasar a formar parte de la armonía natural.

## 5. Sinécdoque de materia

A lo largo de este trabajo se ha revisado cómo Góngora hace uso de la metáfora a partir de los cuatro elementos para concebir su mundo poético. No obstante, este mundo no está habitado solamente por lo natural, sino también por lo artificial. La metáfora de materia es aquella que designa un objeto mediante el material del que está hecho (Fontanier, 1977, p. 91). En este último apartado se analizará cómo el poeta hace uso de los cuatro elementos como materia creadora.

Los árboles y la madera, como parte del elemento tierra, son los que mayor presencia tienen en la evocación de la clase de objeto más repetida en la obra: los barcos. El protagonista ha confiado su vida a «un leño» (v. 20). Sin embargo, a pesar del carácter tópico de la expresión, presente ya en la poesía italiana, (Jammes, 2016, p. 200), Góngora se remonta al pasado del navío, sugiriendo su relación con la naturaleza antes de haber sido contaminado por la mano del hombre. Tras la tempestad, el navío ha quedado reducido a «breve tabla» (v. 19) que, no obstante, fue suficiente para salvar la vida del peregrino («delfín», v. 20). Aunque la malicia del navío reside en su artificialidad, por remitirse su génesis a lo natural, consigue salvar una parte de sí mismo y también al peregrino de los temporales del mar.

Góngora asimila, más adelante, el navío a una criatura maligna y temible que habita las aguas y, como los animales marinos, lo caracteriza recubierto de escamas: «marino / monstro, escamado de robustas hayas» (vv. 374-375). Estas escamas, sin embargo, remiten al elemento tierra como la materia de la que están formadas, pues el barco está formado por madera de haya. A pesar de que el monólogo del serrano hace una crítica dura a la navegación, el poeta justifica en este pasaje la elección de la palabra *monstro* a partir de otra metáfora de la misma índole.

Este navío es peligroso porque llevó a la playa remota donde se asientan más confusión y desgracias que «el otro leño griego» (v. 378), esto es, el caballo de Troya, también fabricado con madera. La sinécdoque de haya por navío es recurrente en la poesía gongorina: se encuentra en el *Polifemo* («ligurina haya», v. 442), en varios de sus sonetos y la repetirá también en la *Soledad segunda* («segunda haya», v. 45) (Jammes, 2016, p. 274).

Góngora utilizará también otro tipo árbol para referirse al navío: por ejemplo, las tres carabelas de Colón son evocadas como tres «abetos» (v. 413). Más adelante, el navío será «glorioso pino» (v. 467). Además, en esta última metáfora el poeta comparará también la nave con el sol, símbolo por excelencia del elemento ígneo—«émulo vago del ardiente coche» (v. 468)—por asimilación a la parte del océano recorrida por el Zodíaco que guía al barco, pues da la vuelta al sol en su ciclo anual (Jammes, 2016, p. 292).

En este último apartado se ha demostrado que los cuatro elementos son utilizados para la representación de lo artificial, que también forma parte del mundo poético gongorino. Se ha observado cómo la sinécdoque de materia desempeña un papel esencial en la metaforización del barco para la que Góngora establece una conexión entre la naturaleza y los navíos, aludiendo a su origen antes de ser alterados por la intervención humana. A pesar de su artificialidad, el navío conserva cierta esencia natural que le permite sobrevivir a las adversidades del mar y proteger a los peregrinos.

## Conclusión

El análisis de la metáfora de los cuatro elementos naturales en la *Soledad primera* permite demostrar que estos constituyen la base para el génesis del mundo poético gongorino y el soporte esencial para el poema. Aun sabiendo que los cuatro elementos se disponen como motivos poéticos desde la literatura clásica, con este trabajo también puede apreciarse la innovación gongorina a este respecto por cómo se aleja de la *Poética silva*, antecedente indiscutible de las *Soledades*. Este conjunto incluye composiciones dedicadas a cada uno de los elementos, estaciones o momentos del día. Mientras que las silvas de los elementos en esta obra constituyen un ejercicio descriptivo, Góngora, en las *Soledades*, hace de los elementos naturales los pilares que proporcionan la tan controvertida unidad del poema.

Para llegar a estas conclusiones, ha sido necesario precisar que, en este trabajo, se entiende *metáfora* en sentido lato, pues así es como lo recoge Covarrubias en 1611. Además, ha sido necesario concretar que por elementos naturales también entendemos los cuatro clásicos en sentido amplio. A continuación, para contextualizar la obra, ha sido pertinente hacer un breve repaso por las dos voces más resonadas de la polémica gongorina: Juan de Jáuregui y el Abad de Rute. En su repaso por aquellos elementos controversiales de la obra, Jáuregui y Fernández de Córdoba reinterpretan los preceptos aristotélicos en base a su ideología.

También hemos analizado las metáforas de los elementos clasificadas en los cuatro elementos a los que se adscriben: tierra agua, fuego y aire. Para el primero, partimos de las descripciones del paisaje y de las criaturas terrestres. Góngora embellece el espacio terrestre a través de metáforas que realzan las características del terreno, los árboles, las riquezas naturales que provienen de la tierra y, también, los seres que la pueblan, como las aves de corral, que elogia por ser parte de ella. El agua sirve como un hilo conductor en los pasos del peregrino, desde la

furia del océano, pasando por el río que se sitúa entre lo temible y lo favorable, hasta la total serenidad del arroyo. Se observa así una gradación descendente desde la fuerza de la naturaleza desatada del océano hasta la apacible compañía del susurro de un arroyo.

En la *Soledad primera*, la metáfora del fuego se relaciona con la noche y la luz. El fuego permite al peregrino alejarse de la incertidumbre de la tempestad y encontrar calor en la hoguera de los serranos que se convierten en sus anfitriones. Ofrece también hermosas metáforas del anochecer, ya que el sol, símbolo ígneo, se pone para dar paso a la noche. Por último, aunque la metáfora del aire sea escasa, su presencia es inevitable para mantener la coherencia con la idea de los cuatro elementos relacionados con la creación del mundo. Por tanto, en la *Soledad primera* se encuentran metáforas que hacen referencia a los vientos mitológicos y a las aves, representantes del mundo aéreo.

En las metáforas de la *Soledad primera*, se evidencia la interrelación entre los distintos elementos con el fin de representar la totalidad del mundo poético. A partir del examen de la combinación de los elementos, demostramos cómo Góngora crea imágenes visuales y simbólicas, en las que los términos se invierten o se asocian de manera inusual. Es imprescindible mencionar a este respecto el brillante uso de la hipálage que Góngora hace en numerosos ejemplos de las metáforas analizadas. A través de estas, el poeta logra transmitir dinamismo y desestabilización de lo cotidiano y, sobre todo, la dificultad de disociar los elementos naturales en la representación de la naturaleza.

Finalmente, se ha demostrado que los elementos naturales también se emplean para representar lo artificial, por medio de la sinécdoque de materia, pues el objeto también forma parte del mundo poético de las *Soledades*. Específicamente, actúa en el caso de la evocación de un navío. Góngora establece una asociación entre naturaleza y objeto, remontándose al origen del mismo antes de su modificación por la intervención humana.

## Lista de referencias bibliográficas

- Alonso, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970.
- *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1994.
- Aristóteles, *Obras completas*, ed. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1977.
- Beverly, John R, «Soledad Primera, Lines 1-61.» *MLN*, Vol. 88, 2, 1973, pp. 233-48.
- Blanco, Mercedes, «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico». *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Vol. 1, 1996, pp. 263-274.
- Bobes Naves, Carmen, *La metáfora*, Madrid, Gredos, 2004.
- Bravo, Julián, «Fortuna de una rima áurea: pluma(s) y espuma(s)». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 17, 1991, pp. 335-87.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. Martín de Riquer, Barcelona, Universidad de Navarra/Editorial Iberoamericana, 2006.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina*, Vol. 1, Madrid, Fondo de cultura económica, 1955.
- Demetz, Peter, «The Elm and the Vine: Notes toward the History of a Marriage Topos.», *PMLA*, vol. 73, 5, 1958, pp. 521-32.
- Edwards, Gwynne, «The Theme of Nature in Góngora's *Soledades*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, pp. 231-243, 1978.
- Egido, Aurora, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: «Amor constante más allá de la muerte», en *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232.

- «La silva en la poesía andaluza del barroco», en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, 1990, pp. 7-85.
- Falcón, Constantino., et al, *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1997.
- Fernández de Córdoba, Francisco, *Examen del Antídoto o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto*, ed. Mateo Mancinelli, Paris, Sorbonne Université, 2019.
- Fontanier, Pierre, *Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- García Lorca, Federico, «La imagen poética de don Luis de Góngora» [1926]. *Biblioteca digital universal*, pp. 1-15, 2010.
- Góngora, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Barcelona, Castalia, 2016.
- Grimal, Pierre., et al, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Jáuregui, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, ed. José Manuel Rico, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- Le Guern, Michel, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1973.
- López Bueno, Begoña, «Lo acuático femenino en la teoría de los cuatro elementos. La *Silva al agua* de Andrés del Pozo», *La letra y la idea. Labores filológicas entorno al Siglo de Oro*, 2022, pp. 235-252.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991.
- Martín, José Manuel, «La metamorfosis del mundo en las *Soledades*: El centauro de la hipálage doble», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, 1999, pp. 862-880.
- Micó, José María, *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 2015.
- Osuna, Inmaculada, *Poética Silva: un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2000.

- Pinillos, María Carmen, «La presencia de Góngora en los autos de Calderón», *Teatri del Mediterraneo: riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2004, pp. 267-287.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades* (1726-1739).
- *Diccionario de la Lengua Española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]
- Rico, José Manuel y Gómez, Alejandro, «La silva en preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo», en *La poesía del siglo de Oro. Géneros y modelos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 87-111.
- Roses, Joaquín, «La sustancia poética del mundo: de los cuatro elementos a las *Soledades*», en *Hommage à Robert Jammes*, 1994, pp. 1023-1036.
- Tanabe, Madoka, *Imágenes del mar en la poesía de Góngora: de los romances piscatorios a las «Soledades»*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2015.

**Anexo**

**Tabla 1: Metáforas de los elementos naturales**

<b>TIERRA</b>	<b>AGUA</b>	<b>FUEGO</b>	<b>AIRE</b>
<b>DEDICATORIA (pp. 183-193)</b>			
Vv. 5-8: «¡Oh tú que, de venablos impedido, / muros de abeto, almenas de diamante, / bates los montes que, de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo!»			
V. 18: «émulos vividores de las peñas»			
Vv. 28-29: «y entregados tus miembros al reposo / sobre el de grama césped no desnudo»			
<b>SOLEDAJ PRIMERA (pp. 195-419)</b>			
<b>TIERRA</b>	<b>AGUA</b>	<b>FUEGO</b>	<b>AIRE</b>

V. 48: «Entre espinas crepúsculos pisando»	Vv. 199-201: «de aquellos montes hijo, / con torcido discurso, aunque prolijo, / tiraniza los campos útilmente»	Vv. 62-63: «de Leda / trémulos hijos»	V. 16: «enemigo Noto»
vv. 53-55: «Del mar siempre sonante, / de la muda campaña / árbitro igual e inexpugnable muro»	Vv. 203-205: «quiere la Copia que su cuerno sea / si al animal armaron de Amaltea / diáfanos cristales»	Vv. 87-89: «tanta es vecina, / que yace en ella la robusta encina, / mariposa en cenizas desatada»	v. 83: «o el Austro brame o la arboleda cruja»
vv. 59-61: «farol de una cabaña / que sobre el ferro está, en aquel incierto / golfo de sombras anunciando el puerto»	vv. 206-211: «engazando edificios en su plata, / de muros se corona, / islas aprisiona, / de la alta gruta donde se desata / hasta los jaspes líquidos»	V. 93: «a Vulcano tenían coronado»	Vv. 347-349: «las duras cuerdas de las negras guijas / hicieron a su curso acelerado, / en cuanto a su furor perdonó el viento»
Vv. 70-75: «aquella / (aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las	V. 244: «el cristal líquido»	V. 393: «cenizas del día»	V. 424: «aladas fieras»

<p>estrellas clara) /  piedra, indigna tiara  / (si tradición  apócrifa no miente) /  de animal  tenebroso»</p>			
<p>Vv. 94-105: «¡Oh  bienaventurado /  albergue, a cualquier  hora, / templo de  Pales, alqueria de  Flora! / No moderno  artificio / borró  designios, bosquejó  modelos, / al  cóncavo ajustando  de los cielos / el  sublime edificio: /  retamas sobre roble /  tu fábrica son pobre,  / do guarda en vez de  acero / la inocencia  al cabrero, / más que  el silbo al ganado»</p>	<p>Vv. 342-348: «el ya  sañudo arroyo, ahora  manso: / merced de  la hermosura que ha  hospedado, / efectos  sino dulces del  concento / que, en  las lucientes de  marfil clavijas, / las  duras cuerdas negras  guijas / hicieron a su  curso acelerado»</p>	<p>Vv. 636-637:  «cuando a nuestros  Antípodas la Aurora  / las rosas gozar deja  de su frente»</p>	<p>V. 592: «no céfiros  en él»</p>

<p>Vv. 136-137: «engendradora / más de fierezas que de cortesía»</p>	<p>V. 391: «cerúlea tumba fría»</p>	<p>Vv. 640-641: «haciéndole atalayas del Ocaso / cuantos humeros cuenta la aldehuela»</p>	<p>Vv. 695-696: «El que resistir pudo / al animoso Austro, al Euro ronco»</p>
<p>Vv. 153-154: «el que de cabras fue dos veces ciento / esposo casi un lustro»</p>	<p>V. 405: «al padre de las aguas Océano»</p>	<p>Vv. 645-651: «cedió al sacro volcán de errante fuego, / a la torre, de luces coronada / y a los aires vanos / artificiosamente da exhalada / luminosas de pólvora saetas, / purpúreos no cometas»»</p>	
<p>V. 169: «ponderosa vana pesadumbre»</p>	<p>Vv. 417-418: «en lecho azul de aguas marinas, / turquesadas cortinas»</p>	<p>Vv. 652-658: «Los fuegos el joven solemniza, / mientras el viejo tanta acusa tea / al de las bodas dios, no alguna sea / de nocturno Faetón carroza ardiente / y miserablemente /</p>	

		<p>campo amanezca estéril de ceniza / la que anocheció aldea»»</p>	
<p>Vv. 187-189: «galería / que festivo teatro fue algún día / de cuantos pisan Faunos la montaña»</p>	<p>Vv. 425-429: «el istmo que al Océano divide, / y, sierpe de cristal, juntar le impide / la cabeza, del Norte coronada, / con la que ilustra el Sur cola escamada / de antárticas estrellas»</p>	<p>Vv. 680-686: «Los fuegos (cuyas lenguas, ciento a ciento, / desmintieron la noche algunas horas, / cuyas luces, del Sol competidoras, / fingieron día en la tiniebla oscura) / murieron, y en sí mismos sepultados / sus miembros, en cenizas desatados,/ piedras son de su misma sepultura»</p>	
<p>V. 193: «verde balcón del agradable risco»</p>	<p>V. 432: «blancas hijas de sus conchas bellas»</p>	<p>Vv. 705-706: «Recordó al Sol, no, de su espuma cana, / la dulce las aves armonía»</p>	

V. 194: «Si mucho poco mapa les despliega»	V. 437: «murarse de montañas espumosas»	Vv. 709-710: «Del carro pues febeo / el luminoso tiro»	
v. 292: «negras [...] crestadas aves»	Vv. 472-474: «de fugitiva plata / la bisagra (aunque estrecha) abrazadora / de un Océano y otro, siempre uno»	V. 760: «la esfera misma de los rayos bellos»	
v. 294-297: «lascivo esposo vigilante / doméstico es del Sol nuncio canoro / y de coral barbado, no de oro / ciñe, sino de púrpura turbante»	v. 478: «húmedo templo de Neptuno»	V. 929: «la región del llanto»	
v. 304: «el torcido taladro de la tierra»	Vv. 541-545: «la dulce escuadra montañesa / del perezoso arroyo el paso lento / él hurta blando / (entre los olmos que robustos besa) / pedazos de	Vv. 981-982: «Las dos partes rayaba del teatro / el Sol»	

	<p>cristal, que el movimiento / libra de la falda»</p>		
<p>vv. 309-313: «Tú, ave peregrina, / arrogante esplendor, ya que no bello, / del último Occidente, / penda el rugoso nácar de tu frente / sobre el crespo zafiro de tu cuello»</p>	<p>vv. 558-560: «mientras el arroyuelo para oílla / hace de blanca espuma / tantas orejas cuantas guijas lava»</p>	<p>1065-1072: «En tanto pues que el palio neutro pende / y la carroza de la luz desciende / a templarse en las ondas, Himeneo, / por templar en los brazos el deseo / del galán novio, de la esposa bella, / los rayos anticipa de la estrella, / cerúlea ahora, ya purpúrea guía / de los dudosos términos del día»</p>	
<p>V. 316: «cien aves cien picos de rubíes»</p>	<p>V. 585: «al conuento se abaten cristalino»</p>		
<p>Vv. 321-326: «lo que lloró la Aurora / (si es néctar lo que llora) / y, antes que</p>	<p>Vv. 598-599: «a cuantas da la fuente / sierpes de aljófara»</p>		

<p>el Sol, enjuga / la abeja que madruga / a libar flores y a chupar cristales, / en celdas de oro líquido, en panales»</p>			
<p>Vv. 522-523: «política alameda, / verde muro de aquel lugar pequeño»</p>			
<p>V. 612: «bóvedas de sombras»</p>			
<p>V. 615: «verdes alfombras»</p>			
<p>Vv. 628-629: «la sombra vio florida / en la hierba menuda»</p>			
<p>Vv. 691-694: «Deja desnudo / de su frondosa pompa al verde aliso / el golpe no remiso del villano membrudo»</p>			

<p>Vv. 697-700: «chopo gallardo, cuyo liso tronco / papel fue de pastores, aunque rudo, / a revelar secretos va a la aldea, / que impide Amor que aun otro chopo lea»</p>			
<p>Vv. 716-721: «el que tapiz frondoso / tejió de verdes hojas la arboleda, / y los que por las calles espaciosas / fabrican arcos, rosas: / oblicuos, nuevos, pénsiles jardines, / de tantos como violetas jardines»</p>			
<p>Vv. 819-830: «Ven, Himeneo, y nuestra agricultura / de copia tal a estrellas deba amigas / progenie</p>			

<p>tan robusta, que su mano / toros dome, y de un rubio mar de espigas / inunde liberal la tierra dura; / y al verde, joven, florecente llano / blancas ovejas suyas hagan, cano, / en breves horas caducar la hierba. / Oro le expriman líquido a Minerva, / y, los olmos casando con las vides, / mientras coronan pámpanos a Alcides, / clava empuñe Liö»</p>			
<p>Vv. 958-962: «Los árboles que el bosque habían fingido, / umbroso coliseo ya formando, / despejan el ejido, / olímpica palestra /</p>			

de valientes desnudos labradores»			
Vv. 1036-1037: «dos olmos que quieren, abrazados, / ser palios verdes, ser frondosas metas»			

**Tabla 2: Hibridaciones metafóricas**

<b>TIERRA</b>	<b>AGUA</b>	<b>FUEGO</b>	<b>AIRE</b>
<b>DEDICATORIA (pp. 183-193)</b>			
Vv. 22-25: «o lo sagrado supla de la encina / lo augusto del dosel, / o de la fuente la alta zanefa lo majestüoso / del sitíal a tu deidad debido»		vv. 26-27: «oh Duque esclarecido!, / templa en sus ondas tu fatiga ardiente»	
<b>SOLEIDAD PRIMERA (pp. 195-419)</b>			
<b>TIERRA</b>	<b>AGUA</b>	<b>FUEGO</b>	<b>AIRE</b>

<p>V. 44: «Montes de agua y piélagos de montes»</p>	<p>Vv. 9-14: «náufrago y desdeñado, sobre ausente, / lagrimosas de amor dulces querellas / da al mar, que condolido, / fue a las ondas, fue al viento / el mísero gemido segundo de Arión dulce instrumento»</p>	<p>Vv. 1-6: «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente / y el sol todos los rayos de su pelo), / luciente honor del cielo / en campos de zafiro pace estrellas»</p>	<p>Vv. 129-133: «No a la Soberbia está aquí la Mentira / dorándole los pies, en cuanto gira / la esfera de sus plumas, / ni de los rayos baja a las espumas favor alado»</p>
<p>v. 371: «campo undoso»</p>	<p>V. 20: «Libia de ondas»</p>	<p>Vv. 176-181: «Durmió, y recuerda al fin, cuando las aves / (esquilas dulces de sonora pluma) / señas dieron süaves / del Alba al Sol, / que el pabellón de espuma / dejó, y en su carroza / rayó el verde obelisco de la choza»</p>	<p>V. 177: «esquilas dulces de sonora pluma»</p>

V. 481: «De firmes islas no la inmóvil flota»	vv. 362-363: «que beberse no pudo el Sol ardiente / las que siempre dará cerúleas señas»	Vv. 455-456: «debajo aún de la zona más vecina / al Sol»	Vv. 419-420: «a pesar luego de áspides volantes / (sombra del Sol y tósigo del viento)»
V. 491: «el bosque dividido en islas pocas»	vv. 399-400: «si bien por un mar ambos, que la tierra / estanque dejó hecho»	Vv. 659-662: «de Alcides lo llevó luego a las plantas, / que estaban, no muy lejos, / trezándose el cabello verde a cuantas / da el fuego luces y el arroyo espejos»	Vv. 556-557: «Pintadas aves, cítaras de pluma, / coronaban la bárbara capilla»
Vv. 832-837: «Ven, Himeneo, y tantas le dé a Pales / cuantas a Palas dulces prendas ésta, / apenas hija hoy, madre mañana. / De errantes lilios unas la floresta / cubran corderos mil que los cristales /	vv. 457-460: «Los reinos de la Aurora al fin besaste, / cuyos purpúreos senos perlas netas, / cuyas minas secretas / hoy te guardan su más precioso engaste»	Vv. 737-742: «Este pues Sol que a su olvido lo condena, / cenizas hizo las que su memoria / negras plumas vistió, que infelizmente / sordo engendran gusano, cuyo diente, / minador antes lente de su gloria, /	

vistan del río en breve undosa lana»		inmortal arador fue de su pena»	
Vv. 576-579: «la Primavera, / calzada abril y vestida mayos, / centellas saca de cristal undoso / a un pedernal orlado de narcisos»	V. 469-471: «este elemento / que cuatro veces había sido ciento / dosel al día y tálamo a la noche»		
V. 672: «el tronco mayor danza en la ribera»	Vv. 675-676: «fanal es del arroyo cada onda, / luz el reflejo, agua vidriera»		
Vv. 704-707: «Estos árboles pues ve la mañana / mentir florestas y emular viales, / cuantos muró de líquidos cristales / agricultura urbana»			
Vv. 1010-1011: «de la menuda hierba el seno blando / piélagos			

duro hecho a su rúina»			
---------------------------	--	--	--

**Tabla 3: Sinécdoques de materia**

<b>TIERRA</b>	<b>AGUA</b>	<b>FUEGO</b>	<b>AIRE</b>
<b>DEDICATORIA (pp. 183-193)</b>			
Vv. 13-15: «arrima a un fresno el fresno, cuyo acero, / sangre sudando, en tiempo hará breve / purpurear la nieve»			
<b>SOLEIDAD PRIMERA (pp. 195-419)</b>			
<b>TIERRA</b>	<b>AGUA</b>	<b>FUEGO</b>	<b>AIRE</b>
Vv. 15-21: «Del siempre en la montaña opuesto pino / al enemigo Noto / piadoso miembro roto, / breve tabla, delfin no fue pequeño / al inconsiderado peregrino / que a una		V. 468: «émulo vago del ardiente coche»	v. 372: «vaga Clicie del viento»

Libia de ondas su camino / fio, y su vida a un leño»			
Vv. 143-144: «Limpio sayal (en vez de blanco lino) / cubrió el cuadrado pino»			V. 394: «alado roble»
V. 371: «mal nacido pino»			V. 605-610: «volantes no galeras, / sino grullas veleras, / tal vez creciendo, tal menguando lunas / sus distantes extremos, / caracteres tal vez formando alados / en el papel diáfano del cielo las plumas de su vuelo»
Vv. 374-375: «marino / monstro, escamado de robustas hayas»		Vv. 935-936: «los rayos de Júpiter expuesta, / aún más que a los de Febo, su corona»	V. 969: «humo anhelado el que no suda fuego»

V. 378: «el otro leño griego»			
Vv. 402-40: «Piloto hoy la Cudicia, no de errantes / árboles, mas de selvas inconstantes»			
V. 413: «Abetos suyos tres»			
V. 430: «segundos leños»			
V. 467: «glorioso pino»			
V. 972: «yedra el uno es tenaz del otro, muro»			
V. 1005: «fuerte roble»			
1049: «hércúleos troncos»			