

Rebut: 17-XI-2010
 Acceptat: 3-V-2011

CÉRVOLS I SENGLARS, I TAMBÉ UN ÓS. TROFEUS GONGORINS

Jordi CORNUDELLA

Aquest paper neix de la barreja de curiositat i d'insatisfacció que em produeixen certs comentaris, antics i moderns, a tres passatges de Góngora: un sonet del 1603, una octava del *Polifemo* i uns versos de la dedicatòria de la primera de les *Soledades*. En tots tres casos, el poema o els comentaristes al·ludeixen un ritual votiu vinculat amb la caça que es remunta a l'antiguitat; és un aspecte desatès per Robert Jammes en el seu estudi dels romanços venatoris (*Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, p. 413-443 = *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, p. 346-373). Per la meua banda, em limito a parlar d'aquest aspecte particular, i no pas en general de la literatura venatòria en la tradició clàssica ni dels poemes gongorins que s'hi relacionen. De tots els poemes de Góngora que cito, amb l'excepció de la *Fábula de Polifemo y Galatea* i de les *Soledades*, en dono la numeració que tenen al primer volum de les *Obras completas* editades per Antonio Carreira (OC) i a més, si són romanços o sonets, la numeració que els correspon en l'edició dels *Romances* del mateix Carreira (R) o en l'edició dels *Sonetos completos* de Biruté Ciplijauskaitė (S, que cito per la sisena impressió, del 1992, amb l'ordre ajustat a la *maior* del 1981). Modifico la puntuació d'acord amb el meu criteri sempre que la de les edicions consultades em sembla insatisfactòria. Afegeixo al final de l'article un apartat de referències bibliogràfiques.

UNA «ANTIGUA COSTUMBRE VENATORIA»

El 1603, Góngora compon un sonet adulatori («De los Señores Reyes Don Felipe III y Doña Margarita en una montería»: 136 OC, 87 S) que comença així:

Clavar victorioso y fatigado
 al español Adonis vio la Aurora
 al tronco de una encina vividora
 las prodigiosas armas de un venado.

Deixem de banda la hipèrbole llagotera (si aquí hem d'empassar-nos que Felip és l'Adonis espanyol, ja es veu a venir que al segon quartet la consort Margarida d'Àustria se'ns convertirà en la Venus alemanya) i retinguem només, perquè ha de fer servei a l'últim vers del sonet, que l'adjectiu *vividora* té el sentit del llatí *vivax* ('longeu') i indica que l'alzina és molt vella, tant com les banyes, *prodigiosas* per enormes i ramificades, assenyalen que el cérvol caçat per l'Habsburg és provecte (d'acord, si cal, amb la creença segons la qual a aquests animals cada any els neix un nou brot de banya; Salcedo Coronel, el 1644, al seu *Segundo tomo de la obras de Don Luis de Góngora*, ho explica remetent als vells filòsofs naturals: «Alude D. Luis a lo que refieren los naturales del ciervo, en cuyos ramos de los cuernos dicen que se conoce la edad que tienen, que suele ser larguísima»). Fixem-nos, per ara, en un altre aspecte del comentari de Salcedo Coronel («Alude D. Luis al rito de los antiguos en la caza. Lee lo que notamos en la primera Soledad vers. 16»), i anem a veure què deia, vuit anys abans, a l'obra a la qual ens remet (*Soledades de D. Luis de Góngora*, 1636), a propòsit del vers 16 de la dedicatòria de la primera *Soledad*:

Fue costumbre de los cazadores dar parte de la caza a Diana, clavando en algún árbol del mismo monte donde cazaron, en honra suya, la cabeza o el pie de la fiera que mataban.

El temps verbal (*fue costumbre*) exclou cap possibilitat de pervivència d'aquesta pràctica al segle XVII; el comentarista usa una fórmula que serveix per referir-se a coses de l'antiguitat, però aquesta vegada la descripció que dóna del costum presumpte, tan mínima i despullada de fonts, se'm fa sospitosa. Sembla que parli per pura aproximació. Comparem-ho amb la manera com, el 1629 (al seu *El Polifemo de Don Luis de Góngora*), ell mateix havia parafrasejat i comentat l'inici de l'octava 54 del *Polifemo* (*Registra en otras puertas el ganado / sus años*):

En otras puertas, no en las mías, registra el venado sus años, dicelo porque en los cuernos del venado se reconoce la edad que tiene, y los cazadores suelen clavar a sus puertas las cabezas de los que han muerto, donde parece que testifican la edad que tenían. Plinio en el lib. 8 cap. 32 dice, hablando de los cuernos de este animal...

En l'endemig, entre el comentari al *Polifemo* (1629) i el comentari a les *Soledades* (1636), García de Salcedo Coronel havia llegit les *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora*, de Joseph Pellicer de Salas (1630), que a propòsit d'aquest mateix pasatge del *Polifemo* postilla:

Fue ceremonia de los cazadores antiguos, clavar las armas de las fieras que cazaban a la puerta de sus casas y alcázares.

És com si Salcedo Coronel, veient que Pellicer enaltia a «ceremonia de los cazadores antiguos» el que ell havia dit que no era sinó una pràctica habitual del seu temps («los cazadores *suelen* clavar a sus puertas...»), hi volgués competir des del comentari a l'altre pasatge: «Fue costumbre de los cazadores»...

Llegim ara l'octava 54 del *Polifemo* (versos 425-432). Qui parla és el cíclop:

Registra en otras puertas el venado
sus años, su cabeza colmilluda
la fiera cuyo cerro levantado
de helvecias picas es muralla aguda;
la humana suya el caminante errado
dio ya a mi cueva, de piedad desnuda,
albergue hoy por tu causa al peregrino,
do halló reparo, si perdió camino.

El sentit és obvi: «En unes altres portes (que no són les de casa meva, sinó les dels caçadors) hi pengen banyes de cérvol i caps de senglar; a la meva cova, despietada, abans hi penjaven els caps dels homes extraviats (que jo mateix matava), però ara, per causa teva (perquè el teu amor m'ha tornat bo), ja no és una cova sinó un refugi on es resguarden els passants extraviats». Els primers sis versos presenten unes quantes semblances amb l'estrofa que descriu, a l'*Orlando furioso*, la casa solitària del gegant Caligorante (15.50):

Qual ne le alpine ville o ne' castelli
suol cacciator che gran perigli ha scorsi
su le porte atacar l'irsute pelli,
l'orride zampe e i grossi capi d'orsi,
tal dimostrava il fier gigante quelli
che di maggior virtù gli erano occorsi.
D'altri infiniti sparse appaion l'ossa;
et è di sangue uman piena ogni fossa.

A l'octava anterior (15.49) Ariosto ja ens ha dit que *Son fisse intorno testa e membra nude / de l'infelice gente que v'arriva*; ara ens explicita que, dels visitants més valents, Caligorante en penjava caps i braços (això deuen ser les *membra nude*) al voltant de la casa, mentre que de la resta no es preocupava ni de recollir-ne els ossos. Alguns detalls són presos, sens dubte, de dues descripcions antigues de la caverna del monstre Cacus: els tolls de sang surten de Virgili (*Eneida* 8, 195-197: *semperque recenti / caede tepebat humus foribusque adfixa superbis / ora virum tristi pendebant pallida tabo*: «el terra sempre era tebi de sang acabada de vessar i, clavades a les portes altives, penjaven closques pàl·lides d'homes en terrible descomposició»); les *testa e membra* (15.49) i els ossos per terra (15.50) vénen d'Ovidi (*Fastos* 1, 557-558: *ora super postes adfixaque brachia pendent / squalidaque humanis ossibus albet humus*: «als muntants de la porta hi ha clavades closques i braços, i el terra enllardifat blanqueja d'ossos humans»). De la mateixa manera que Virgili o Ovidi ressonen en l'octava d'Ariosto, em sembla sentir ressons de l'octava italiana en els comentaristes de Góngora. En Pellicer («clavar a la puerta de sus casas y alcázares») l'hi sento bastant clar (*atacar, porte, ville, castelli*); i no descarto la sospita que Salcedo Coronel, comentant el vers 16 de la primera *Soledad* (quan diu allò que els caçadors antics clavaven «la cabeza o el pie» de les feres que mataven), tingués al cap el quart vers d'aquesta estrofa de l'*Orlando* (*zampe, capi*), o un text similar, més que no pas cap passatge de cap escriptor llatí, vist que per una vegada no cita autoritats antigues.

Però tornem a Góngora. En lloc de *l'irsute pelle, l'orride zampe e i grossi capi d'orsi*, als primers quatre versos de l'octava del *Polifemo* hi trobem, penjades a la porta de la cova, unes preses diferents: les banyes del cérvol (designades amb la metonímia *años* perquè, per les puntes que tenen, donen fe de l'edat de la bèstia) i el cap del senglar, descrit mitjançant una perífrasi en què hi ha un ressò evident de la descripció ovidiana del senglar de Calidó (*Metamorfosis* 8, 285-287: *riget orrida cervix / et saetae similis rigidis hastilibus horrent / stantque vellut vallum, velut alta hastilia saetae* : «se li alça el bescoll eriçat, i se li ericen cerres que semblen piques rígides, i les cerres se li drecen com una estacada, com llargues piques»). De la incorporació del cérvol i el senglar, Vilanova (*Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, vol. 2, p. 610) n'explicita molt bé la font antiga: «El tema arranca de las ofrendas paganas a los templos y aras de Diana, que menciona Virgilio en la Égloga VII de las *Bucólicas*» (i cita els versos 29-30, que hem de veure més avall en el seu context immediat); però em sembla que aquesta frase innocent de Vilanova despulla el pinyol d'un cert malentès en què es troben embolicats alguns comentaristes antics i moderns de Góngora, quan parlen del sonet del 1603 (Salcedo Coronel), de l'octava 54 del *Polifemo* (Pellicer, Vilanova) o dels versos 16-21 de la dedicatòria de la primera de les *Soledades* (Salcedo Coronel, Alonso). El malentès consisteix a considerar com un sol «tema» tot el que sembla caure dins el sac imprecís del que Dámaso Alonso (el 1927, en la seva paràfrasi de les *Soledades de Góngora*, p. 132, i després al volum 6 de les obres completes, p. 624) en diu «antigua costumbre venatoria» (recordant el «Fue ceremonia de los cazadores antiguos» de Pellicer i el «Fue costumbre de los cazadores» de Salcedo Coronel). I, en canvi, convé distingir molt bé els diversos motius de tradició clàssica que puguin confluïr en aquests tres passatges, precisament per estar en condicions d'entendre quins motius, i amb quina intenció, Góngora confon a plena consciència alguna vegada.

Per esbossar aquesta distinció, em limitaré a repassar els testimonis principals de la tradició esmentats per Vilanova a propòsit de l'octava 54 del *Polifemo* (passatges de la setena de les *Bucòliques* de Virgili, de la segona ègloga de Garcilaso, de l'ègloga cinquena de Francisco de la Torre i de l'ègloga venatòria de Fernando de Herrera), afegint-hi pel meu compte dos testimonis antics més: Virgili, *Eneida* 9, 404-409 i Properci 2.19, 17-26.

D'entrada, el primer que hem de destriar és el costum «modern» dels trofeus de caça (que no demana comentari), al qual es refereixen el passatge de l'*Orlando* i l'octava del *Polifemo* (i del qual parla Covarrubias a propòsit de les banyes del cérvol, s.v. *cuerno*: «enteros con su testa adornan las casas de campo»). El costum perdura encara avui en la decoració de moltes parets, i ja el mateix Góngora s'hi havia referit als versos 36-44 d'un romanç del 1584 (47 OC, 13 R: «Aquí entre la verde juncia»):

Ya no persigues crüel,
después que a mí me persigues,
a los ciervos voladores
ni a los fieros jabalíes;
ni de tu dichoso albergue
las nobles paredes visten
los despojos de las fieras
que, como a mí, muerte diste.

La conclusió és palmària: ni tan sols el fet que esmenti senglars i cérvols com a preses característiques de caça (i com a objectes de decoració) no permet de creure que l'octava 54 del *Polifemo* tingui un deute immediat amb cap pràctica venatòria antiga. Als vint-i-pocs anys, gairebé tres dècades abans del *Polifemo*, Góngora ja havia convertit els cérvols i els senglars, i l'ornamentació domèstica dels caçadors, en motius de la seva poesia.

TESTIMONIS LLATINS

a) Virgili, *Eneida* 9, 404-409

Diana, filla de Latona i germana bessona d'Apol·lo, pels romans sol tenir tres advocacions: és la Lluna al cel, és Diana caçadora (i protectora dels boscos) al món sublunar i és Hècate (la divinitat infernal dels encantaments) al món subterrani. És del tot natural, doncs, que els caçadors tinguin el deure de fer ofrenes a Diana per conciliar-se-la i assegurar-se'n el favor. Al cant 9 de l'*Eneida*, el jove Nisos, amb el seu amic Euríal, prova de travessar de nit la línia enemiga dels rútuls; als versos 404-409, invoca el socors de Diana, a la qual s'adreça pel seu matronímic Latònia ('filla de Latona'). En les invocacions antigues, després del vocatiu amb el nom i els epítets de la divinitat, ve un recordatori del tracte respectuós que el peticionari ha tingut sempre cap al déu o la dea; això justifica la sol·licitud d'ajuda que ara li adreça. Aquest recordatori (ὑπόμνημα) s'expressa amb un període condicional, de manera que el final de la invocació sempre respon a l'esquema «Si jo fins ara he complert el meu deure cap a tu, ara tu concedeix-me el que et demano». Aquí, a la segona part de l'hipòmnema, Nisos allega les ofrenes de caçador que ha fet a Diana (versos 407 i 408), per bé que ara li demana ajuda no solament com a deessa dels boscos sinó també com a Lluna:

«Tu, dea, tu praesens nostro succurre labori,
 astrorum decus et nemorum Latonia custos.
 Si qua tuis umquam pro me pater Hyrtacus aris
 dona tulit, siqua ipse meis venatibus auxi
 suspendive tholo aut sacra ad fastigia fixi,
 hunc sine me turbare globum et rege tela per auras».

«Tu, dea, tu en persona, ajuda'm en la meua empresa, tu que ets l'honor dels astres i la guardiana dels boscos, filla de Latona. Si mai el meu pare Hírtac ha portat, per mi, ofrenes als teus altars, si jo mateix les he augmentat amb el fruit de les meves caceres, i n'he penjat a la volta o n'he clavat al frontó sagrat del teu temple, concedeix-me de trastocar aquest escamot i dirigeix els meus trets a través dels aires».

Aquest passatge aclareix el lloc adequat de les ofrenes (els altars o els temples consagrats a la dea); del contingut de les ofrenes ens en diu només que són, almenys en part, preses de caça.

b) Virgili, *Bucòliques* 7, 29-32

Més específic que Nisos respecte a les ofrenes ho és un altre personatge virgilià, Coridó, en el cant amebeu de l'ègloga setena, quan improvisa un epigrama votiu que posa en boca del bosqueret Micó (versos 29-32). L'oferent s'adreça a Diana pel gentilici (Dèlia és «la de Delos») i li promet que, si ella li continua donant bona sort (en les caceres, s'entén), ell millorarà el lloc de culte de la dea encarregant-ne una estàtua policromada, amb calçat de betes i tot:

«Saetosı caput hoc apri tibi, Delia, parvus
et ramosa Micon vivacıs cornua cervi,
si proprium hoc fuerit, levi de marmore tota
puniceo stabis suras evincta coturno».

«Aquest cap de senglar cerrut, Dèlia, te'l dóna el petit Micó, i les banyes brancalloses d'un cérvol de llarga vida. Si això resulta propici, et dreçaràs tota feta de marbre fi, lligada a les cames amb coturn purpuri».

Aquest és el passatge d'on, segons Vilanova (i Micó, que el segueix, a *El Polifemo de Luis de Góngora*, p. 90), arrenca el motiu del senglar i el cérvol. Respecte als versos de Góngora, l'únic paral·lel que ofereixen els de Virgili és la menció de les feres caçades, que ja sabem incorporades a la poesia del cordovès almenys d'ençà del 1584; en el *Polifemo* no hi ha ni rastre del ritual votiu que justifica el poemeta llatí. És cert, i tant que sí, que aquests hexàmetres de les *Bucòliques*, com tants altres versos de Virgili, es converteixen en una referència fixa a partir del Renaixement; però ens convé recordar (a nosaltres: els poetes del XVI i del XVII ja ho sabien) que no fan sinó recollir un tòpic ubic en tota la literatura antiga, ja des d'Homer. Una escena celebèrrima de l'*Odissea*, per exemple, conté una comparació (6, 102-109) segons la qual Nausica destaca entre les seves donzelles igual com Àrtemis entre les nimfes quan recorre les muntanyes «satisfent-se amb la cacera de senglars i cérvols ràpids» (6, 104: *τερπομένη κάπροι καί ώκειής έλάφοισι*): precisament senglars i cérvols, sí. I no té res d'estrany, perquè en el món antic la cacera pròpia de l'àrea mediterrània consistia en la persecució a peu de senglars i cérvols, a més de llebres. En les arts de caça d'aquestes tres espècies se centra ja el *Cinegètic* de Xenofont, el tractat venatori que, en època clàssica, inaugura la llarga sèrie que en van produir la literatura grega d'èpoques hel·lenística i imperial i la literatura llatina. És fàcil d'entendre que, ja des dels orígens de l'èpica i de la tragèdia, el que aparegui més a les obres literàries no sigui la caça humil de la llebre, sinó la caça heroica del senglar i la caça destra del cérvol. Ja en Homer és així: el senglar és la fera perillosa per excel·lència, com en la història del senglar de Calidó amb què el vell Fènix prova de convèncer Aquil·les (*Il·lada* 9, 529-549) o en la història de la cicatriu d'Ulisses (*Odissea* 19,428-466); i el cérvol, com el que Ulisses caça a l'illa de Circe (*Odissea* 10,156-186), segueix el senglar en rellevància. És clar que això no vol dir que només es cacin senglars i cérvols; als poemes homèrics també apareixen altres preses autòctones, com la cabra salvatge, o més exòtiques, com el lleó; i és de notar que, tota aquesta fauna, Virgili la recull, gairebé en forma de llista, a l'escena de la cacera de Dido i Ènees (*Eneida* 4,151-159), quan esmenta cabres

salvatges i cérvols, senglar escumejant i lleó ros (*ferae caprae, cervi; spumantem aprum, falvum leonem*): la sèrie forma dues parelles, la dels animals que fugen (cal ser ràpid i destre amb l'arc per caçar-los) i la dels animals que planten cara i són més perillosos (cal ser valent per enfrontar-s'hi, i fort amb la javelina); la distinció, implícita en Virgili, la fa explícita Ovidi a les *Metamorfosis* (10, 537-541), quan Venus empaita *tutae animalia predae*, és a dir els animals que es capturen sense risc (llebres rabents, el cérvol que és alt per les banyes, o les daines: *pronos lepores, celsum in cornua cervum, dammas*), i recomana a Adonis que faci el mateix que ella i no es posi en perill atacant les feres perilloses, aquelles *quibus arma dedit natura* (senglars poderosos, llops rapaços, óssos armats d'urpes, lleons associats de bestiar: *fortibus apris, raptores lupos, armatos unguibus ursos, armenti saturatos leones*). A aquesta distinció se n'hi superposa una altra que es verifica també, però d'una manera menys sistemàtica, en la tradició posterior del tòpic: cabres i cérvols se solen empaitar a les muntanyes (*Eneida* 4, 155: *montis*) mentre que amb els senglars i els lleons s'hi combat a les valls (*Eneida* 4, 156: *mediis in vallibus*).

Si tan sovint ens fa l'efecte que Virgili és un punt de partida en la cultura literària dels segles XVI i XVII és precisament perquè els escriptors que la compartien veien epitomitzada en Virgili la tradició clàssica, que els era familiar més enllà, i més ençà, dels versos del mantuà. Per entendre bé els poetes renaixentistes, manieristes i barrocs, això tan elemental no podem oblidar-ho.

c) Properci 2.19, 19-20

A més de les ofrenes als temples que testimonien els dos passatges de Virgili, hi ha un segon aspecte relacionat amb la caça i amb Diana que té a veure amb la seva qualitat de protectora dels boscos i amb el cérvol, l'animal que li estava especialment consagrat. Aquest aspecte es fa patent a l'elegia 19 del segon llibre de Properci. Properci hi comença dient que la seva estimada Cíntia se'n va una temporada al camp, fora de Roma, i que ho fa en contra de la voluntat d'ell, però aviat exulta d'alegria: pensa que allà no hi haurà rivals que el facin patir, ni llocs propicis a encontres dubtosos. S'imagina la placidesa de la vida pagesa, l'únic que ella podrà contemplar, i ja s'hi veu a ell mateix, decidit a anar-se'n hi (cito, des del vers 17, els cinc díctics on hi ha les tres paraules que m'interessen):

ipse ego venabor: iam nunc me sacra Dianae
 suscipere et Veneris ponere vota iuvat.
 incipiam captare feras et reddere pinu
 cornua et audaces ipse monere canis;
 non tamen ut vastos ausim temptare leones
 aut celer agrestis comminus ire sues.
 haec igitur mihi sit lepores audacia mollis
 excipere et structo figere avem calamo,
 qua formosa suo Clitumnus flumina luco
 integit, et niveos abluit unda boves.

Jo, per la meua banda, caçaré: ara ja em ve de gust celebrar els ritus de Diana i alliberar-me dels vots de Venus. Començaré a encertar animals salvatges i a retre les banyes al pi i a aquissar jo mateix els gossos; però no tant com per atrevir-me a desafiar lleons enor-

mes o a anar, corrents, a prop dels porcs senglars. Ja serà prou acte de valentia, per mi, atrapar llebres suaus i encertar un ocell amb la canya preparada, allà on el Clitumne amb el seu bosc recobreix els corrents i el doll neteja els bous blancs com la neu.

Ja es veu que l'autoironia tenyeix la menció dels «ritus de Diana» (l'art de la cacera) per part d'un adepte als «vots de Venus» (l'art de l'amor): Properci es llança a dir que sí, que caçarà bèsties i cérvols, però de seguida reconeix que no vol tenir tractes amb animals perillosos (lleons i senglars) i que, ben mirat, potser es limitarà a practicar les arts de parany (la xarxa per caçar llebres, la canya envescada per caçar ocells). Sigui com sigui, les *sacra Dianae* inclouen això que Properci en diu *reddere pinu cornua*: les banyes i el pi han de ser, naturalment, de l'animal i del bosc consagrats a la dea, i per tant deu tractar-se de penjar les banyes del cérvol caçat, com a ofrena expiatòria, en un arbre del mateix bosc en què ha mort la bèstia. Properci recull aquí, sens dubte, una tradició literària hel·lenística: al llibre 6 de l'*Antologia Palatina*, entre els epigrames votius relacionats amb la cacera en què les despulles de la bèstia es consagren a Àrtemis, Apol·lo o Pan, n'hi ha uns quants en què l'ofertament manifesta que ha penjat en un arbre alguna part de l'animal mort; en un epigrama de Leònides de Tarent (AP 6.110), l'animal del cas és una cérvola amb banyes de vuit arrels o rebrots, és a dir de vuit anys. Entre els cèrvids, els banyuts són els mascles i no les femelles, però com que en nominatiu i en genitiu singular el nom grec del cérvol precedit d'article masculí no s'ajusta al metre dactílic perquè origina una seqüència de tres síl·labes breus consecutives, uns quants poetes ho resolen usant el femení (Gow i Page, a *The Greek Anthology. Hellenistic epigrams*, vol. 2, p. 70: «Whether the sportsmen whose exploits are commemorated in these epigrams would have condoned the ignorance or the licence is less evident»). És el que fa aquí Leònides:

Τὰν ἔλαφον Κλεόλαος ὑπὸ κναμοῖσι λοχίσας
ἔκτανε Μαιάνδρου πὰρ τριέλικτον ὕδωρ
θηκτῷ σαυρωτήρι τὰ δ' ὀκτάριζα μετώπων
φράγμαθ' ὑπερ κροναάν ἄλος ἔπαξε πίτυν.

Cleolau, emboscat als vessants, va matar la cérvola vora l'aigua retorta del Meandre amb la base tallant de la llança; les defenses del seu front, de vuit arrels, va fixar-les un clau a un pi nuós.

El precedent em sembla indiscutible, però no vull furgar en la tradició que hi pugui haver al darrere de Properci. Només vull fer avinent que no hem de confondre l'ofrena de despulles d'animals als altars de Diana, que (tal com ens la testimonien els passatges de Virgili) és una ofrena propiciatòria, amb aquesta altra (idèntica en Leònides i en Properci), que és probablement expiatòria i que consisteix a penjar les banyes del cérvol en un pi. Els poemes castellans del segle XVI que veurem tot seguit distingeixen netament les dues pràctiques.

POEMES CASTELLANS

a) Garcilaso de la Vega, ègloga 2, 185-199

Albanio explica a Salicio el seu passat feliç en companyia de Camila, i detalla com es repartien el botí de les caceres sent generosos amb la deessa, primer, i després entre ells dos, avingudíssims (versos 185-199):

¿Qué montaña dejó de ser pisada
de nuestros pies? ¿Qué bosque o selva umbrosa
no fue de nuestra caza fatigada?
Siempre con mano larga y abundosa,
con parte de la caza visitando
el sacro altar de nuestra santa diosa,
la colmilluda testa ora llevando
del puerco jabalí, cerdoso y fiero,
del peligro pasado razonando,
ora clavando del ciervo ligero
en algún sacro pino los ganchosos
cuernos, con puro corazón sincero,
tornábamos contentos y gozosos,
y al disponer de lo que nos quedaba,
jamás me acuerdo de quedar quejosos.

Garcilaso combina amb tota precisió, sense confondre'ls, els dos ordres d'ofrena que hem vist testimoniats en les *Bucòliques* de Virgili i en l'elegia de Properci: com en Virgili, el cap del senglar l'ofereixen a l'altar de Diana; com en Properci, les banyes del cérvol les claven en un pi. És ben sabut, d'ençà que el 1574 ho va deixar escrit el Brocense, que tota l'escena venatòria d'aquesta ègloga «está con grande ingenio traducida de la prosa octava del Sannazaro» (per bé que Vilanova, vol. 2, p. 611, se'n distreu i, els versos 194-196 de Garcilaso, els fa dependre del passatge de les *alpine ville* d'Ariosto). Els cinc tercets que he citat corresponen a aquest fragment de l'*Arcadia*:

Noi parimente nei boschi di opportuni instrumenti armati a la diletta caccia andavamo; né mai da li cercati luoghi carichi di preda tornavamo, che prima che quella tra noi divisa fusse, gli altari de la santa Dea non avessimo con debiti onori visitati et accumulati di larghi doni, offerendogli ora la fiera testa del setoso cinghiale, et ora le arboree corna del vivace cervo sovra gli alti pini apiccandoli.

En aquest model és fins i tot més manifesta l'adaptació literal del passatge de la bucòlica de Virgili: *la fiera testa del setoso cinghiale* tradueix *saetosum caput apris*, i *le arboree corna del vivace cervo* tradueix *ramosa vivacis cornua cervi*; la menció del pi deu provenir de l'elegia de Properci. Però la manera com els versos de Garcilaso depenen de la prosa de Sannazaro és significativa. Fixem-nos, només, en el vers de farciment que conté cadascun dels tercets que expliquen les ofrenes, que no pren res del model italià: del

cap del senglar se'ns diu (v. 193) que, mentre el duïen a l'altar, els jovenets anaven *del peligro pasado razonando*, en referència al tòpic de la perillositat d'aquest animal; en el cas del cérvol, el pi és *sacro* (v. 195) i ells hi pengen les banyes *con puro corazón sincero* (v. 196), en referència al component expiatori, o almenys pietós, que es trasllueix en el ritu antic. Garcilaso, doncs, no cita servilment Sannazaro, sinó que el fa servir de pauta per articular una escena els referents clàssics de la qual coneix de sobres.

b) Francisco de la Torre, ègloga 5,241-256

En aquesta ègloga incompleta, el pastoret Palemón es lamenta del seu amor desesperat per Dafnis, una nimfa, quan, a l'alba, se n'hi apareix tot un grup, entremesclades amb divinitats: Filis, i Febus Apol·lo, i Cíntia, i Fílida, i Talia, i encara «una bellíssima pastora» que canta i ho encanta tot. Aquesta última nimfa anònima (versos 217-224) sent que s'acosta un cérvol a beure, i canvia l'instrument per l'arc i li tira dues fletxes. Així mor l'animal *cuya ganchosa y empinada rama / entre otras verdes ramas enredando, / ya de la rigurosa flecha muerto, / cayó en el suelo desangrado y yerto* (229-232; l'anacolut és insalvable; *ganchosa rama* sembla creuar els *ganchosos cuernos* de Garcilaso amb els *ramosa cornua* de Virgili). La nimfa i el pastor es troben davant de la bèstia morta; ella li parla (241-256):

«Gentil pastor», le dice, «si en ti cabe
humanidad para con dios eterno,
si no te ha sido en tiempo alguno grave
obedecer a Febo sempiterno,
así jamás el cielo menoscabe
la multitud de tu ganado tierno,
que favorezcas esta soberana
nimfa del monte y sirva de Diana.
Que cortes la cabeza fuerte pido
de aqueste bello ciervo desangrado
para colgar el ramo florecido
adonde le faltó su aliento amado;
que el sacro Apolo, dios esclarecido,
aunque no le dan gloria dones sacros,
gózase de aquestos simulacros».

Aquí també se'ns parla de l'ofrena expiatòria testimoniada per Properci, però l'escena està embellida pel fet que la nimfa proposa de penjar les banyes de l'animal (*el ramo florecido*) precisament a l'arbre en què, al moment de morir, se li havien enredat; el sintagma *cabeza fuerte* potser designa només les banyes, per sinècdoque que l'adjectiu reforçaria. La substitució de Diana pel seu germà bessó Apol·lo és perfectament canònica: Apol·lo també és una divinitat pastoral, el cérvol també li està consagrat i, en tant que déu de la música, és lògic que la nimfa cantora li sigui devota.

c) Fernando de Herrera, ègloga venatòria, 69-78 i 97-104

L'ègloga venatòria del poeta sevillà és un lament d'amor que el parlant, Menalio, adreça a l'esquiva caçadora Clearista, *que alcanza con ligero movimiento / al jabalí sediento / y del ciervo la planta voladora* (versos 33-35); ell també és un caçador, que va resultar caçat (per Cupido) el dia que, encaçant un cérvol, la va veure a ella (versos 35-46). Per convèncer-la que se li torni a aparèixer, als versos 69-78 li promet que caçarà un senglar (amb la finalitat, s'entén, que ella pugui oferir-ne el cap a Diana com és de rigor):

Baja de esa fragosa y alta cumbre,
que, según el ruido grave siento,
por entre una y otra espesa rama
que las hojas derrama
un feroz jabalí se ha recogido.
Con el arco en la blanca y tierna mano
baja, que, antes que al llano
llegues, atravesado y estendido
de mi venablo, y muerto, la espumosa
cabeza llevarás vitoriosa.

(L'adjectiu *espumosa* també és d'ascendència virgiliana; Herrera ja l'ha fet servir al vers 8: *al jabalí espumoso*.) Una mica més avall, enmig dels seus laments, Menalio invo-ca primer els Amors (versos 92-96) i després Diana (versos 97-104). A l'arrencada de l'ègloga (versos 1-16) ja ha recordat l'amor de Diana per Endimió; en la invocació d'ara ho torna a fer:

Y tú, Latonia, pues Amor te inflama
cuando el monte te llama
por el dormido amante, y ya el tormento
conoces del Amor, si he venerado
tus aras y colgado
del jabalí terrible y violento
la alta frente y del ciervo la ramosa,
muéstrate a mis dolores piadosa.

Igual que l'apel·latiu de Diana (Latònia), el contingut de l'hipomnema (expressat canònicament amb un període condicional: «si he venerado...») és també el mateix que el de la invocació de Nisos a l'*Eneida* (9, 404-409): el peticionari recorda a la deessa que sempre n'ha venerat els temples i hi ha penjat com a ofrena una part del fruit de les seves carceres. Aquí, però, s'hi afegeix el detall de la mena de preses de què es tracta: el cap del senglar i les banyes del cérvol, és a dir les mateixes ofrenes que fa Micó en l'altre passatge de Virgili (*Bucòliques* 7, 29-30; l'adjectiu *ramosa* d'Herrera és transposat a la lletra del llatí). Pel que fa a les ofrenes, doncs, la consistència de l'ègloga venatòria amb els testimonis virgilians és absoluta.

EL SONET DE GÓNGORA: ELS QUARTETS (1-8)

Abans de comprovar que els poetes castellans del XVI no confonen els dos ordres antics d'ofrena venatòria, érem al 1603, celebrant una cacera en què Felip III va participar a Ventosilla, en terrenys del duc de Lerma; Robert Jammes (*Études*, p. 269 = *La obra*, p. 225) aclareix que, d'acord amb les dades que dona el cronista Cabrera de Córdoba, ha de tractar-se de la cacera que va tenir lloc del 7 al 22 d'octubre, perquè aquesta vegada la reina va acompanyar el rei. Llavors Góngora passava una temporada a la vora de la cort, a Valladolid, i una de les peces que va compondre és el sonet que al manuscrit Chacón va rotulat amb el lema «De los Señores Reyes Don Felipe III y Doña Margarita en una montería» (136 OC, 87 S):

Clavar victorioso y fatigado
al español Adonis vio la Aurora
al tronco de una encina vividora
las prodigiosas armas de un venado.
Conducida llegó a pisar el prado
del blanco cisne, que en las aguas mora,
su Venus alemana, y fue a tal hora
que en sus brazos depuso su cuidado.
«Este trofeo», dijo, «a tu infinita
beldad consagro»; y la lisonja creo
que en ambos labios se la dejó escrita.
Silbó el aire, y la voz de algún deseo
«Viva Filipo, viva Margarita»,
dijo, «los años de tan gran trofeo».

Al primer quartet, en contra del que volia Salcedo Coronel, ja sabem que no hi ha una vaga referència a un antic costum votiu pel qual els caçadors clavessin en algun arbre «la cabeza o el pie de la fiera que mataban», sinó un record molt precís d'una pràctica relacionada amb les banyes de l'animal consagrat a Diana, pràctica testimoniada per Properci i recollida per Garcilaso i Francisco de la Torre. El mateix Góngora n'havia parlat ja en un romanç del 1590 (81 OC, 31 R: «Frescos airecillos»), als versos 73-76 (però cito des del vers 57):

Veréis de camino
una ninfa bella
que pisa orgullosa
del Betis la arena,
montaraz, gallarda,
temida en la sierra
más por su mirar
que por sus saetas:
ahora la halléis
entre la maleza

del fragoso monte
siguiendo a las fieras,
ahora en el llano
con planta ligera
fatigando al corzo
que herido vuela,
ahora clavando
la armada cabeza
del antiguo ciervo
en la encina vieja (...)

L'*armada cabeza* del 1590 es converteix tretze anys més tard, al sonet, en les *prodigiosas armas* del cérvol: tenint en compte només el primer quartet, el canvi d'*armada cabeza* a *armas* sembla mínim, però als tercets veurem que és un canvi important. De moment, fixem-nos que en aquests dos passatges Góngora no parla de penjar les banyes en un pi sinó en una alzina, arbre sagrat i longeu per excel·lència: si el 1603 l'alzina és *vividora* i les banyes *prodigiosas* (és a dir molt ramificades: d'una bèstia de molts anys), al 1590 l'alzina era *vieja* i el cérvol *antiguo*. La idea és la mateixa, punt per punt, en tots dos poemes.

Encara al primer quartet, la precisió horària introduïda per la menció de l'Aurora no és excessiva: ja Xenofont explicava que els cérvols es cacen preferentment de nit, perquè de dia tenen por dels homes (*Cinegètic* 9,17). Tampoc sembla necessàriament hiperbòlic que, al segon quartet, sigui en aquesta mateixa hora quan es produeix l'arribada de la reina al lloc; tres anys abans, el 1600, a les dècimes que Chacón rotula «Al Marqués de Guadalcázar; de las Damas de Palacio» (120 OC: «No os diremos, como al Cid»), quan parla, segons l'escolí del manuscrit, de «La S.^a D. Mariana Riedre valida de la S.^a Reina Doña Margarita» (versos 111-120), Góngora diu clarament que la reina (*Diana, la casta cazadora*) acompanya el rei (*Apolo*) quan recorre les muntanyes (i a tot arreu on vagi), i que al seu torn la valida (alemanya d'origen: *la extranjera soberana*) no se separa mai de la reina i hi parla a totes hores, és a dir que totes dues són presents a les caceres del rei a les muntanyes:

La extranjera soberana
que en las montañas no solo
sino en cuanto pisa Apolo
no la desvió Diana:
oh venturosa alemana
que privas a cualquier hora
con la casta cazadora,
¡dichoso el que en ti aventura
el logro de tu hermosura
y el favor de tu señora!

Al sonet, quan equipara Margarida d'Àustria amb Venus, Góngora recorre a la imatge horaciana del carro de la dea tirat per cignes, i ho fa (amb sinèdoque de singular per plural) citant un vers de Garcilaso que es refereix al mite de Cigne. Aquest vers és a l'ègloga segona, al passatge en què Albanio explica a Salicio com caçaven aus amb Ca-

mila i li diu que no se'ls escapava cap classe d'ocell; entre les moltes espècies que cita, hi ha les oques i els cignes (versos 300-305):

No aprovechava al ánsar la cautela,
ni ser siempre sagaz descubridora
de noturnos engaños con su vela,
ni al blanco cisne, que en las aguas mora
por no morir como Faetón en fuego,
del cual el triste caso canta y llora (...)

En aquests dos tercets, Garcilaso uneix en una sola oració (i en l'ordre invers) dues frases independents de la prosa vuitena de l'*Arcadia* de Sannazaro, que tenen totes dues forma de pregunta retòrica:

Et al bianco cigno che giovava abitare ne le umide acque per guardarsi dal foco, temendo del caso di Fetonte, se in mezzo di quelle non si potea egli da le nostre insidie guardare?
(...)
Chi crederebbe possibile che la sagace oca, sollicita palesatrice de le notturne frode, non sapeva a se medesima le nostre insidie palesare?

Tant les similituds com les distàncies respecte al model són clares; però l'oració composta de Garcilaso té un punt de complexitat sintàctica que convé provar d'explicar. Per poc que ens hi fixem, veurem que l'estructura lògica del període respondria a aquesta paràfrasi: «No aprovechaba al ánsar su cautela (velar de noche) ni al cisne la suya (morar en las aguas)»; al segon dels dos tercets, doncs, el del cigne, cal entendre-hi elidit no solament el verb sinó també el subjecte de la frase (*aprovechaba la cautela*). Ara: al primer tercet, a més de *cautela*, el verb té un segon subjecte, que és la frase d'infinitiu que ocupa els altres dos versos (*ni ser siempre sagaz descubridora / de noturnos engaños en su vela*); però en l'ordre lògic i no sintàctic aquest segon subjecte no seria sinó una aposició al primer: en efecte, la cautela de l'oca consisteix precisament a vetllar de nit per prevenir intents de caça amb parany. Passa que, en la correntia del discurs, i potser per atracció amb la coordinada següent, Garcilaso presenta l'aposició lògica del subjecte com si fos un segon subjecte i en fa dos sintagmes del mateix rang sintàctic, units mitjançant la conjunció *ni*; però el *ni* amb què s'inicia el tercet següent no és correlatiu d'aquest primer *ni* sinó del *no* amb el qual comença l'oració, perquè el que cal entendre és que «no aprovechaba la cautela al blanco cisne» i que aquesta seva cautela consisteix precisament a «morar en las aguas por no morir como Faetón en fuego». Per facilitar les coses al lector, la millor opció em sembla que és posar la frase dels versos 301-302 entre comes, per indicar que semànticament és una aposició a desgrat que comenci amb la copulativa *ni*; i és del tot imprescindible posar una coma després de *cisne* per, a més d'indicar l'elisió del subjecte i del verb de la frase, assenyalar que l'oració de relatiu *que en las aguas mora* no és un epítet convencional sinó una explicativa sintàcticament necessària. És el que he fet jo. Però cap editor modern de Garcilaso dels que tinc a mà (ni Navarro Tomás, ni Gallego Morell, ni Rivers, ni Consuelo Burell, ni Bienvenido Morros) no puntua així el passatge: Gallego Morell, Rivers i Bienvenido Morros ni acaben en coma el vers 300 ni posen la coma després de *cisne*; Navarro

Tomás i Consuelo Burell sí que posen la primera coma però no la segona, i a més acaben el primer tercet amb punt. Aquesta puntuació forta entre els tercets pot ser una manera d'assenyalar que el rang de l'oració elíptica del cigne és el mateix que el de l'oració de l'oca, però perquè funcionés caldria completar-ho assenyalant, si no l'elisió de subjecte i verb, almenys sí la qualitat explicativa i no especificativa de la frase de relatiu, amb una coma després de *cisne*: és a dir, caldria que els editors haguessin acabat de seguir del tot Fernando de Herrera, que ja ho va puntuar així. Al manuscrit Chacón, aquesta coma després de *cisne*, que els editors moderns de Góngora solen suprimir, s'hi conserva.

Sigui com sigui, al darrere de Sannazaro i de Garcilaso, i per tant també de Góngora, hi ha el mite de la transformació de Cigne en au després de la mort de Faetont, el fill del Sol devastat pel llamp de Júpiter, tal com el reporta Ovidi, *Metamorfosis* 2.377-380:

fit nova Cygnus avis nec se caeloque Iovique
credit ut iniuste missi memor ignis ab illo;
stagna petit patulosque lacus ignemque perosus,
quae colat, elegit contraria flumina flammis.

Cigne es converteix en un nou ocell i no es refia del cel ni de Júpiter, perquè recorda que d'ell va baixar el foc injustament; busca els estanys i els llacs oberts i, com que detesta el foc, per viure escull els rius contraris a les flames.

Ara, el fet és que, en el sonet del 1603, el record d'aquest mite no aporta res al sentit del poema; ni tan sols ens ajuda a imaginar gens ni mica la muntura o el carruatge en què es desplaçava la reina. Hauríem d'esperar trobar-nos-la, potser, tal com el Quixot descobrirà pocs anys més tard la duquessa caçadora («cuyo título aún no se sabe») al capítol 30 de la segona part:

Sucedió, pues, que otro día, al poner del sol y al salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prado, y en lo último dél vio gente, y, llegándose cerca, conoció que eran cazadores de altanería. Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafren o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente que la misma bizarría venía transformada en ella. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquélla alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad (...)

Un prat verd i una augusta caçadora sobre una rica cavalcadura femenina, una haca blanquíssima: això és del tot plausible. Però, si ja costa de precisar l'escena real en què pren part la reina Margarida a través de la seva transmutació en Venus que arriba al prat duta pel tir de cignes (¿un palafre que, pel pelatge o pel nom, fa pensar en aquestes aus?, ¿un carruatge tirat per cavalls blancs?), la clàusula *que en las aguas mora* ho acaba d'enterbolir del tot perquè resulta inaplicable als èquids. En realitat, més que recordar-nos el mite de Cigne, sembla que Góngora ens vulgui fer reconèixer, amb una picada d'ullet, la citació expressa i precisa (amb un sol canvi, mínim i imposat per la sintaxi, a la primera síl·laba) del vers de Garcilaso. En l'esquema de rimes dels quartets, *Aurora/vividora* (versos 2-3) són rimes molt més necessàries que no pas les dels versos 6-7; *que en las aguas mora* i *fue a tal hora*

tenen, per mi almenys, un ressò de reble tan ofenós que em fan dubtar si no val la pena de buscar-hi una explicació externa al poema. Si tenim en compte la intenció manifestament adulatòria de la peça (i potser les convencions d'alguna mena de justa literària: Jammes suggereix la possibilitat, ben raonable, que Góngora escrivís el sonet per una acadèmia), potser podem pensar que la citació expressa del *blanco cisne, que en las aguas mora* hi és per satisfer algunes àuliques orelles amants de Garcilaso i de la seva poesia venatòria, i que el *fue a tal hora* hi és per afalagar la reina, perquè en destaca una predisposició a l'activitat cinegètica (o almenys a acompanyar-hi el marit) que devia ser un tret remarcable, com ja deixaven veure les dècimes del 1600, per bé que no era del tot excepcional entre les dones de la noblesa (ho demostren, a part de la duquessa de Cervantes, el cas de la marquesa d'Ayamonte i la seva filla, celebrat en una colla de poemes del 1607, entre els quals el romanç «Donde esclarecidamente», 178 OC, 57 R, o el cas de la dona del senyor de Polvoranca, en el romanç inacabat del 1620 «Con su querida Amarilis», 352 OC, 83 R). Vés a saber.

El que passa amb dos bons crítics moderns a propòsit del vers del cigne ho trobo revelador d'una parcialitat comuna als comentararis de Góngora. Jammes, quan parla del sonet (*Études*, p. 270, n. 59 = *La obra*, p. 226), valora especialment la troballa gongorina d'aquest vers perquè anuncia, diu, un dels millors passatges del *Polifemo* (referint-se a l'inici del càntic del gegant, 46:363-364: *blanca más que las plumas de aquel ave / que dulce muere y en las aguas mora*), sense adonar-se que es tracta d'un manlleu de Garcilaso: déu n'hi do quina badada. Vilanova, quan comenta el vers 364 del *Polifemo* (vol. 2, p. 466), dóna la filiació de *en las aguas mora* («En la poesia castellana, el tema procede de Garcilaso, en la Égloga II») afegint que es tracta del «modelo directo de Góngora», però no diu que Góngora ja havia incorporat l'expressió a un seu poema nou anys abans del *Polifemo*; i és clar que no es pot afirmar que, el 1612, el gir *en las aguas mora* respongui a un model extern i prou, quan almenys des del 1603 és ja un element del repertori poètic que Góngora havia de sentir com a propi. Aquesta parcialitat en el rastreig de fonts és constant: enderiats a detectar-ne com més millor, sobretot de llatines i d'italianes, els comentaristes es fixen molt menys en les castellanès i, molt pitjor, no es fixen gens en el fet, de validesa general, que compta més l'autoreferència que cap referència externa. Quan Góngora ha incorporat un element de la tradició al seu vocabulari o a la seva imatgeria, si més endavant el torna a usar no és partint d'aquella tradició (per més que en tinguí present l'origen) sinó partint de la pròpia experiència poètica.

El segon quartet acaba amb l'abraçada reial, una imatge expressada mitjançant un gir que també anticipa, amb tota exactitud, un passatge d'un poema posterior: aquell de les *Soledades* en què el protagonista surt de l'alzina en què s'estava amagat observant el grup de joves que baixen de la muntanya amb regals de noces, mentre els nois reposen el cap a la falda de les seves enamorades (1,350-355):

Menos en renunciar tardó la encina
el extranjero errante
que en reclinarse el menos fatigado
sobre la grana que se viste fina
su bella amada, deponiendo amante
en las vestidas rosas su cuidado.

Aquí el sentit del gir *deponer su cuidado* és unívoc i es dona al lector de forma immediata: posant el cap a la falda de l'estimada, cada jove hi deposa el seu neguit d'amor. En canvi, al sonet, el triple joc de possessius (*su Venus, sus brazos, su cuidado*) dona a la conclusió del quartet una ambigüitat que reclama un punt més d'atenció. El subjecte dels dos verbs no impersonals del quartet (*llegó i depuso*) és el mateix: el sintagma *su Venus alemana*, que designa la reina per referència al rei. També són del rei els braços en què ella deposa un neguit que, ara sí, és el d'ella, i que hem d'entendre com la passió amorosa que la lliga al seu marit i potser també, alhora, com el resultat de la preocupació que li podia causar el fet que ell s'estigués enfrontant a alguna fera. Aquell dia, almenys, és clar que ella no caçava: per això al sonet és Venus i no Diana.

ELS TERCETS (9-14): EL MOTIU DEL TROFEU

De seguida que passem als tercets veiem la raó per la qual, al primer quartet, les banyes del cérvol es designaven amb el substantiu *armas*: Góngora preparava la petita sorpresa d'ara. D'acord amb la tradició que hem vist en Properci o en Garcilaso, penjar les banyes del cérvol en un arbre era un ritual d'ordre estrictament venatori; aquí, Góngora ens obliga a veure-hi barrejat un ritual d'ordre bèl·lic («Este trofeo»...) amb la intenció hiperbòlica de presentar-nos el rei, no ja com un caçador esforçat, sinó com un guerrer victoriós. A entendre això, a més de les *armas* del vers 4, ens hi han predisposat els adjectius del primer vers (*victorioso y fatigado*); la connexió es fa amb tota naturalitat gràcies al vell tòpic (també heretat en darrer terme dels grecs) que la caça és un succedani de la guerra. Góngora no ho arriba a explicitar, però el seu sonet converteix l'Adonis espanyol en una mena de Mart mitjançant el recurs de confondre el motiu venatori de l'ofrena (que ja havia usat el 1590) i el motiu bèl·lic del trofeu (que, com veurem, havia començat a manipular el 1582) en un nou motiu compost. Aquest nou motiu no té res a veure amb el de la decoració domèstica dels caçadors que trobàvem al romanç «Aquí entre la verde juncia» (47 OC, 13 R, versos 40-44) o a l'octava 54 del *Polifemo*: es tracta, ara, d'un motiu sorgit del creuament de dos tòpics preexistents. No és indispensable creure que aquesta mixtura sigui una invenció «original» de Góngora; però seria absurd no reconèixer que Góngora se'n serveix amb plena consciència de l'origen, i per tant del valor, dels seus components.

Quan comenta l'octava 30 del *Polifemo*, en què surt el terme *trofeo*, Salcedo Coronel prova de resumir-ne la història antiga:

La señal que pone el vencedor en el lugar donde alcanzó victoria del enemigo, para memoria della, llamaron los griegos trofeo; esta era una columna de piedra, como lo refiere el intérprete de Aristófanes in Plut. *Est trophoeum murus, aut columna lapidea, quam veteres in victoriis excitabant*. Esto puede ser entre los griegos, que los latinos primero usaron de los árboles, de los cuales, cortando las ramas, colgaban los despojos del enemigo, y después de las señales de piedra. Comúnmente se escogía para esto la encina, por ventura por ser este árbol, como dijimos, consagrado a Júpiter, el mayor dios de la gentilidad. Cons-

ta de muchos lugares de los poetas antiguos. Virgil. en el lib. 11 de sus Eneid. describiendo el trofeo de Eneas por la victoria que tuvo de Mezentio (...)

L'explicació de Salcedo Coronel (que acaba el comentari citant poc més de tres versos d'aquest passatge de Virgili, i dos més de Sidoni Apol·linar, i un i mig de Claudi Claudià) no és tan precisa com la que, divuit anys abans, havia donat Sebastián de Covarrubias a l'entrada corresponent del *Tesoro de la lengua castellana, o española* (1611):

Fue costumbre muy usada poner el vencedor en el mesmo lugar donde alcanzó victoria del enemigo alguna señal para memoria della, la qual los griegos llamaron trofeo, τροπαιον a verbo τροπεω, quod est retroverto; proprie enim trophaeum est monumentum a victore erectum, eo in loco ubi hostes in fugam convertit. Los primeros trofeos se erigieron en los árboles, cortando las ramas y colgando del tronco y de sus codillos despojos de los enemigos. Después vinieron a hacerse de piedra y ponerlos en las cumbres de los montes o en los cerros muy altos, donde pudiesen ser vistos de muy lejos. Los despojos que se ponían en ellos nos significa Virgilio, libro undécimo: *Mezenti ducis exuvias tibi magna trophaeum* [i segueix la citació amb quatre hexàmetres més].

La pràctica antiga del trofeu, en efecte, consistia a esbrancar un tronc d'arbre i fer-ne una estaca, que es plantava al lloc de la victòria, allà on l'enemic havia girat cua, i es guarnia amb les armes del vençut. Ara: en contra del que diu Salcedo Coronel, aquesta era la pràctica grega, i no romana, del τροπαιον (o τροπαῖον); a partir del segle IV a.C., els trofeus comencen a ser monuments, i s'erigeixen en pedra, en forma de torres o edificis commemoratius en els quals es disposen les armes enemigues, de manera que, en època hel·lenística, els trofeus es converteixen en un motiu artístic recurrent, i és així que ho hereten els romans. A més dels escoliastes que potser seguia, el que deu despistar Salcedo Coronel és el passatge de Virgili que cita parcialment. Perquè Virgili fa que el seu protagonista, Enees, quan derrota el terrible Mezenci (en absència de Turn, el guerrer més important a les tropes dels rútuks), celebri la victòria erigint un trofeu a l'antiga manera grega, que Salcedo Coronel (i potser les seves fonts) deu prendre per la genuïna manera romana (*Eneida* 11,5-11):

ingentem quercum, decisis undique ramis,
constituit tumulo fulgentiaque induit arma,
Mezenti ducis exuvias, tibi magne trophaeum
bellipotens; aptat rorantis sanguine cristas
telaque trunca viri et bis sex thoraca petitem
perfossumque locis, clipeumque ex aere sinistrae
subligat atque ense collo suspendit eburnum.

Clava dreta en un turó una alzina enorme, pelada de branques per totes bandes, i amb les armes resplendents, despulles del cabdill Mezenci, guarneix per tu, déu poderós en la guerra, un gran trofeu; hi subjecta els plomalls del guerrer, regalimants de sang, i els dards trencats, i la cuirassa encertada i perforada en dotze llocs, i li lliga a l'esquerra l'escut fet de bronze i li penja del coll l'espasa d'ivori.

És clar que, a l'inici del passatge, en la menció de l'alzina cal veure-hi una sinècdoc: qualsevol lector atent entén que *ingentem quercum* designa, no pas l'arbre sencer, sinó el tronc enorme d'una alzina; aquest detall patent en l'exemple de Virgili tampoc no el recullen adequadament les descripcions de Covarrubias ni de Salcedo Coronel, que pensen que la pràctica consistia a aprofitar un arbre viu al lloc on creixia i no pas a plantar una estaca (feta amb el tronc tallat d'un arbre) al mateix camp de batalla. De fet, però, és tal com els descriuen tots dos que els trofeus a l'antiga s'havien incorporat a la imaginació literària del XVI; és així com els presenta, per exemple, l'*Orlando furioso* d'Ariosto (24.57: *Quivi Zerbin tutte raguna l'arme / e ne fa come un bel trofeo su 'n pino*; 31.43: *La sua spada e l'altr' arme ho vedute io, / che per li campi avea gittate e sparte; / e vidi un cavalier cortese e pio / che le andò raccogliendo da ogni parte / e poi di tutte quelle un arbuscello / fe', a guisa di trofeo, pomposo e bello*; però a 27.119 és un monument, i no un arbre, el que s'aprofita per penjar-hi les armes com a trofeu), i és així també com surten a la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (12.95: *Quivi da faci in lungo ordine accese / con nobil pompa accompagnar la feo, / e le sue arme, a un nudo pin sospese, / vi spiegò sovra in forma di trofeo*). Aquesta de les armes del derrotat penjades dalt d'un arbre és la concepció dels trofeus a l'antiga que Góngora aprofita en el sonet del 1603 i en l'octava 30 del *Polifemo* que comenta Salcedo Coronel; al sonet, però, ho fa confonent-hi la vella pràctica diguem-ne properciana que ja havia fet sortir, el 1590, al romanç «Frescos airecillos» (81 OC, 31 R, versos 73-76).

La dedicatòria del trofeu, és el mateix rei, convertit en un Adonis marcial, qui la fa: el consagra a la seva Venus (la reina ornada d'una «infinita bel·lad») de viva veu. Però la consagració d'una ofrena, en la tradició antiga, es feia mitjançant una inscripció que ho testimoniava; Góngora aprofita aquest detall per fer que el rei deixi constància escrita de la seva *lisonja* (que cal entendre en el sentit de l'italià *lusinga*, 'afalac', sense càrrega negativa d'adulació) amb un petó que potser tindria una contundència excessiva sobre la imaginació dels lectors si no l'amortís, hàbilment, la perífrasi de *creo*, que atenua l'asseveració sotmetent-la a la subjectivitat de la primera persona.

Al tercet últim, després del xiulet (que, segons Salcedo Coronel, ressona «aplaudiendo la honesta carícia del amante esposo»), la subtil atribució de l'aclamació final a un dels amants en què sovint es desdobra el fill de Venus completa el mitologisme: és un cupidell («algún deseo») qui expressa, en nom de tots, el desig de llarga vida a la parella reial. Si la circumstància que dóna lloc al sonet és una cacera, Góngora no es limita a celebrar l'èxit que hi té Felip III, sinó que ho aprofita per celebrar l'amor que uneix el rei i Margarida d'Àustria; no és gens estrany, doncs, que el poema figuri al manuscrit Chacón entre els sonets amorosos i no pas entre els heroics (on sí que n'hi figura, en canvi, un del 1621 dedicat a una ocasió semblant: «De un jabalf que mató en el Pardo el Rey Nuestro Señor», 357 OC, 47 S).

La fórmula que serveix per expressar el desig que la parella perduri (i per tant també el seu amor) tanca el poema sumant els dos elements que, a la primera estrofa, Góngora ens ha dit que componen el trofeu: *los años de tan gran trofeo* són els molts anys de l'alzina provecta i els molts anys del cérvol, revelats per les banyes portentoses; el 1620, a «Con su querida Amarilis» (352 OC, 83 R), Góngora elaborarà encara més la relació de vetustat entre el bosc i el cérvol parlant de *la fiera alada / que las selvas en edad / venza, y en ramas su frente* (27-29). Jammes (*Études*, p. 270) troba que, amb els tercets, el poe-

ma «amorce une série de platitudes du plus déplorable effet». No comparteixo en absolut aquest judici; qüestions de gust al marge, sens dubte cal matisar-lo (més del que ja ho va fer la traducció castellana: «se encamina hacia una conclusión insípida, totalmente falta de originalidad», *La obra*, p. 226) i afirmar que, si més no, el sonet «Clavar victorioso y fatigado» incorpora a la poesia de Góngora una novetat en la concepció del trofeu. Vegem-ho resseguint sumàriament, cas per cas, les ocurrències prèvies del terme *trofeo*.

TROFEUS ANTERIORS AL 1603

He sabut trobar set ocurrències del terme *trofeo* anteriors al 1603. Les tres primeres són de la primera meitat dels anys vuitanta; presenten molta semblança la del sonet «Oh piedosa pared, merecedora», del 1582 (21 OC, 61 S), i la del romancet «Noble desengaño» (48 OC, 14 R), del 1584, perquè en tots dos casos Góngora barreja dues modalitats romanes de celebració de la victòria: el *tropaeum*, és a dir l'exposició de les armes del vençut, i el *triumphus*, és a dir la desfilada en processó del vencedor. Al sonet, el poeta s'adreça a la paret que el separa de l'estimada i demana a una esclatxa que li sigui propícia i afavoreixi la relació *porque del carro del crüel destino / no pendan mis amores por trofeos* (versos 10-11). Al romancet hi ha tot un passatge (versos 21-31) que presenta el desengany com el general que ha infligit la derrota a Cupido i la seva tropa de *locas esperanzas, / vanos pensamientos, / pasos esparcidos, / livianos deseos, / rabiosos cuidados, / ponzoñosos celos, / infernales glorias, / gloriosos infiernos*; això són les armes del derrotat que han de figurar al trofeu erigit al desengany vencedor, i són també els soldats de l'exèrcit vençut que han de prendre part a la desfilada arrossegant el carro on s'exhibeix el *triumphator*:

Y así, pues que triunfas
del rapaz arquero,
tiren de tu carro
y sean tu trofeo
locas esperanzas (...)

El *trofeo* té, en tots dos poemes, el sentit bèl·lic recte aplicat figuradament als combats d'amor, però en cap cas no és un trofeu «a l'antiga» (un arbre al camp de batalla). Al romancet, pel que fa al *triumphus*, Góngora contravé una mica els testimonis antics (cf., e.g., la descripció del triomf de Tiberi sobre els pannonis i dàlmates a Ovidi, *Pòntiques* 2.1, 19-44) en la mesura en què no solament fa prendre part a la desfilada els cabdills enemics, sinó que fins i tot els converteix en el tir del carro del vencedor; el detall potser prové (com en el cas del vers virgilià de l'*ingentem quercum*, que al segle XVI es llegeix generalment com si parlés d'un arbre viu i no pas d'un tronc tallat) d'una lectura esbiaixada d'algun passatge com la descripció que fa Titus Livi del triomf de Quinci Flamini després de derrotar Filip de Macedònia (34,52). Livi diu que a la processó del tercer dia desfilaven davant del carro triomfal (però no diu pas que l'arrosseguessin) molts nobles fets presoners i ostatges, entre els quals el mateix fill de Filip i el del tirà d'Esparta Nabis:

et ante currum multi nobiles captivi obsidesque, inter quos Demetrius regis Philippi filius fuit et Armenes Nabidis tyranni filius Lacedaemonius. Sigui com sigui, no he sabut veure que la contaminació de *tropaeum* i *triumphus* tingui presència en la poesia de Góngora més enllà d'aquests dos poemes primerencs.

També és del 1584 el romanç morisc «Aquel rayo de la guerra» (49 OC, 15 R), que tracta del desterrat *gallardo Abenzulema*; en l'enumeració de les seves gestes i virtuts, se'l designa com *el que vistió las mezquitas / de victoriosos trofeos* (versos 13-14). Dos anys més tard, el 1586, el romanç dedicat a Granada que comença «Ilustre ciudad famosa» (62 OC, 21 R) inclou la relació de les armes dels enemics vençuts per Gonzalo Fernández de Còrdova, que n'exornen la tomba; aquests enemics del Gran Capitán van travessar el mar i van baixar del Alps, diuen els versos 141-142, *a solo honrar su sepulcro / de trofeos militares*. En tots dos casos, doncs, el sentit del terme és el més convencional.

La cinquena menció de *trofeo* apareix a l'antepenúltima estrofa del romanç del 1591 «Castillo de San Cervantes» (89 OC, 36 R), al vers 92. Després de descriure burlescament les runes del castell toledà i acusar-les de no revelar als marits els molts adulteris que es cometen als seus peus, el poeta els demana que, amb el seu exemple, convencin «la bella terrible» que *es verdugo de murallas / y de bellezas el tiempo* i que, per tant, ella ha d'aprofitar la bona edat (oferint-se al poeta, com sempre hem d'entendre quan treu el nas l'argument del *collige, virgo, rosas*) abans de marcir-se. Si el castell convenc la dama, el poeta el lloarà posant-lo per davant dels més famosos, que són el castell Sant'Angelo, la cèlebre mola adriana convertida en fortalesa i refugi de papes, a Roma, i el fort de Sant Elm, escenari de la resistència heroica i el triomf final dels cavallers cristians contra els turcs durant el gran setge de Malta del 1565:

¡Oh, qué diría de ti
si tú le dijese esto,
antigualla venerable
si no quierese ser trofeo!
Mi musa te antepondrá
a Santángel y Santelmo,
aunque no quisiese Roma
y Malta quisiese menos;
que, aunque te han desmantelado
y tienes menos pertrechos,
a tulliduras de grajos
te defenderás más presto.

A la primera d'aquestes quartetes, tal com jo ho entenc, Góngora diu al castell que, si no vol ser derrotat (*trofeo* són les armes del vençut) en la comparació amb altres fortaleses, encara pot ser una *antigualla venerable* gràcies als elogis que li cantarà (desdient tot el mal que n'ha dit en aquest romanç): li sabrà donar prioritat sobre les fortaleses que han resistit les escomeses més ferotges, encara que el *castillo de San Cervantes* (que no ha estat reparat com els altres, sinó desmantellat) s'hagi de defensar amb els projectils que diu el penúltim vers. Una part de l'efecte còmic, Góngora l'aconsegueix jugant amb el fet que el castell toledà ocupa el lloc acimat característic també dels trofeus (v. 22: *la aspe-*

reza de este cerro; Covarrubias: «Después vinieron a hacerse de piedra y ponerlos en las cumbres de los montes o en los cerros muy altos, donde pudiesen ser vistos de muy lejos»), però presenta, alhora, un aspecte ruïnós molt lamentable (v. 25-28: *Las que ya fueron corona / son alcándara de cuervos, / almenas que como dientes / dicen la edad de los viejos*): tan lamentable que el fa del tot inapte a ostentar cap títol de glòria.

El sonet del 1598 «Este monte, de cruces coronado» (112 OC, 151 S) té per pretext la troballa, al Sacromonte de Granada, de les relíquies d'uns presumptes màrtirs. Tot ell està construït sobre un *concepto* que posa en relació la muntanya granadina amb la volcànica Sicília. En la tradició clàssica, l'Etna (també conegut pel nom àrab Mongibel) és el túmul amb el qual Zeus va esclafar Tifó, l'últim fill de Gea que (derrotats primer els titans i després els gegants) va lluitar contra els celestes: per això Góngora descriu el volcà com una *ponderosa grave pesadumbre / para oprimir sacrilega costumbre / de bando contra el cielo conjurado*. Per la seva banda, en tant que tomba dels màrtirs, el Sacromonte és també un Etna, però gloriós, o un Mongibel, però sagrat: els herois que sepulta, com els gegants fills de Gea, també *a los cielos hicieron fuerza* (van pretendre arribar-hi), però *aquella que los cielos padecen fuerza santa*. Per això, el Sacromonte coronat de creus és, metafòricament, un *trofeo dulcemente levantado* (vers 5) pels màrtirs. Així, *trofeo* es decanta cap al sentit de 'monument sepulcral' que trobarem també en un cas posterior.

Finalment, els primers quatre versos de la tretzena de les dècimes del 1600 «No os diremos, como al Cid» (120 OC) evoquen, segons l'escoli del manuscrit Chacón, «La S.^a D.^a Beatriz de Villena hija de Henrique de Sossa Governador de Oporto» i la qualifiquen de *trofeo de Portugal* (vers 134); el terme té en aquest lloc el sentit figurat més habitual de 'senyal de distinció o glòria'.

Hem vist, doncs, que en els set casos anteriors al 1603 *trofeo* té bàsicament el valor genèric del llatí *tropaeum*, 'senyal de victòria fet amb les armes de l'enemic', però amb matisos diversos: contaminat amb la idea de *triumphus* (21 OC, 48 OC), o sense cap connotació (49 OC, 62 OC), o recordant que designa una edificació de pedra dalt d'un turó (89 OC). També hi hem vist dos valors translàtics: el més insòlit de 'monument sepulcral' (112 OC) i el més comú de 'títol de glòria' (120 OC). Però no hi hem trobat mai el sentit arcaïtzant de 'recordatori bèl·lic fet amb les armes de l'enemic posades en un tronc d'arbre' (i encara menys el sentit contaminat de 'recordatori de caça fet amb les banyes del cérvol clavades en un tronc d'arbre'). Això altre és una novetat introduïda pel sonet «De los Señores Reyes Don Felipe III y Doña Margarita en una montería».

TROFEUS POSTERORS AL 1603

En els poemes de Góngora posteriors al 1603, si no m'erro, es llegeix nou vegades el terme *trofeo*. El primer dels tres sonets de 1611 que parlen «Del túmulo que hizo Córdoba en las honras de la S.^{ra} Reina D. Margarita» («A la que España toda humilde estrado»: 236 OC, 136 S) aprofita la situació del cadafal a la riba del Guadalquivir (les *arenas del Betis*) en la imatgeria del segon quartet:

¡Oh peligroso, oh lisonjero estado,
 golfo de escollos, playa de sirenas!
 Trofeos son del agua mil entenas
 que, aun rompidas, no sé si han recordado.

El marc general de la imatge i l'ús específic del concepte *trofeo* coincideixen bastant amb el que trobem a la primera de les tres mencions del terme a la *Soledad primera*, dins de l'apòstrofe al *bienaventurado albergue a cualquier hora* (94-135: celebració de les virtuts de la cabana humil i de la mena de vida que s'hi fa). És en aquest període, que ocupa els versos 124-128:

Tus umbrales ignora
 la Adulación, sirena
 de Reales Palacios, cuya arena
 besó ya tanto leño,
 trofeos dulces de un canoro sueño.

La idea comuna als dos fragments és que l'adulació tempta els cortesans i els atrau a la vora dels poderosos igual com el cant de la sirena atrau les barques i les fa naufragar; en tots dos casos, s'hi afegeix la idea del son, vella metàfora de la mort, que es relliga naturalment amb la idea del cant (tan naturalment, de fet, que les sirenes sovint són la representació de les harmonies celestials en els sarcòfags). Al sonet, sembla que hi ha una enàllage per la qual els que s'adormen són els mateixos vaixells, designats metonímicament per les *entenas*, que ni en trencar-se pel naufragi no és segur que es despertin (és clar que Góngora no creu que els cortesans hagin entès gens la lliçó del *pulvis eris et in pulverem revertaris* que haurien d'extreure de la mort de la reina). En tots dos passatges, en qualsevol cas, el substantiu *trofeos* no designa res que tingui a veure amb armes, sinó els vaixells metafòrics que han naufragat: al sonet són 'botins' arrabassats per l'aigua, i a la silva són 'botins' arrabassats pel son induït pel cant. També té el sentit translàtic de 'botí arrabassat pel mar' l'expressió *trofeo de Escila*, que trobem al *Polifemo* (octava 56, vers 445), quan el gegant descriu en aquests termes les caixes i cofres que arriben a la platja com a restes del naufragi d'una nau genovesa (aquest cop, una nau real i no metafòrica) a l'estret de Messina.

Abans d'aquesta, al *Polifemo* hi ha una altra menció de *trofeo* (octava 30, versos 237-240), quan Cupido, cansat de l'altivesa que fins ara ha mostrat Galatea cap als seus pretendents, decideix que *el desdén hasta allí de Galatea*, és a dir l'arma que fins ara ha usat la nimfa per resistir davant dels seus pretendents, pengi de la murtra de Venus certificant la seva derrota:

El niño dios entonces de la venda
 ostentación gloriosa, alto trofeo
 quiere que al árbol de su madre sea
 el desdén hasta allí de Galatea.

La metàfora no pot ser més clara. Aquí, com als poemes del 1582 i el 1584, el trofeu commemora figuradament una victòria d'amor; però ara l'arma de la vençuda (*el desdén*)

ha de quedar, com en la pràctica antiga al·ludida al sonet del 1603, penjada en un arbre. Que sigui precisament una murtra, a banda que convé al sentit figurat (pel fet que es tracta de l'arbre de Venus i d'una batalla d'amor), s'explica també perquè poques octaves abans, al vers 211, Góngora ha dit que al lloc on passa aquesta escena hi ha dues murtres: el lector, doncs, ja preveu que la derrota anunciada de Galatea, la seva seducció, es produirà ara i aquí.

A part del passatge de l'Adulació que ja hem vist, a la *Soledad primera* hi ha dos passatges més en què s'usa *trofeo*, en un dels casos en relació a la caça. És quan Góngora descriu les peces d'aviram i bestiar que la *juventud florida* porta muntanya avall com a regals de noces: una vedelleta i sa mare (281-290), unes gallines (291-296), dos cabrits (297-302) i molts conills (303-308), que no han trobat resguard ni a la zona aspriva on viuen ni a les llodrigueres on s'encauen:

No el sitio, no, fragoso,
no el torcido taladro de la tierra
privilegió en la sierra
la paz de conejuelo temeroso:
trofeo ya su número es a un hombro,
si carga no y asombro.

La idea dels dos últims versos, tal com jo l'entenc, és aquesta: si bé els conills, a l'espatlla de qui sigui que els porta, no fan la sensació de pes ni imposen el respecte que causaria qualsevol presa de caça major, tanmateix són un trofeu, un botí que mereix ser exhibit amb orgull, pel simple fet que són tants i tants els animalons d'aquesta espècie que el portador ha estat capaç de caçar. Som molt a la vora, doncs, del sentit banal de trofeu venatori; per bé que es tracti de preses de caça, com al sonet del 1603, queda lluny la complexitat de sentit que trobàvem en aquell cas.

També és banal, però dins d'un altre camp semàntic (al qual ja l'hem vist aplicat en el sonet del 1598 «Este monte, de cruces coronado»), el sentit que pren el terme en la descripció de les piràmides com a *funerales bárbaros trofeos / que el Egipto erigió a sus Ptolomeos* (*Soledad primera*, 956-957): a partir de la idea del monument de pedra que celebra la glòria d'algú, Góngora ens transporta cap a la idea de mausoleu.

El 1616 tornem a trobar un *trofeo* metafòric en un poema amorós transposat figuradament a una escena de caça. Es tracta del sonet dedicat «A Don Luis de Ulloa, que enamorado se ausentó de Toro» («Generoso esplendor, sino luciente»: 306 OC, 37 S); l'home ha fugit de la seva terra, ferit d'amor, i Góngora l'hi recrimina amb l'exemple del cabirol, que no en treu res de fugir quan l'ha encertat una sageta mortal: si se'n dol a la muntanya, al moment de rebre el tret, més se'n dol quan arriba a la vora del riu, quan la fletxa envenenada ja ha anat fent efecte. Els últims versos li aconsellen què ha de fer:

Restituya
sus trofeos el pie a vuestra enemiga.
Tímida fiera, bella ninfa huya;
espíritu gentil, no solo siga,
mas bese en el arpón la mano suya.

La primera frase és complexa i sembla demanar dues lectures. D'una banda, té el sentit recte: «Vós heu estat vençut per la vostra enemiga, i per tant en sou el trofeu; heu de tornar-hi (a Toro) per fer-n'hi entrega». D'altra banda, vist que el destinatari era un poeta notable, la frase també deu tenir un sentit figurat (suggerit per la metàfora *pie = verso*): «Dediqueu les vostres ferides d'amor a la vostra enemiga adreçant-li poemes (que li expliquin amb quines armes us les ha fetes la seva bellesa)». Sigui com sigui, ens trobem de nou amb uns *trofeos* d'origen venatori, però clarament transposats al terreny simbòlic més habitual en les obres d'aquest ordre (l'amorós) i a un altre de no tan freqüent (el literari).

El panegíric al duc de Lerma (313 OC), del 1617, forneix un nou exemple de *trofeo*, a l'octava 68 (versos 541-544): l'illa Ternate, a les Maluques, que havia caigut en mans dels holandesos, va reconquerir-la Pedro Bravo Acuña, el qual va rebre per la seva gesta el títol honorífic d'*adelantado* però encara n'obtindrà més glòria pel record que en guardarà la fama:

domada fue de quien, por su apellido
y por su espada ya dos veces Bravo,
mayor será trofeo la memoria
que el Adelantamiento a su victoria.

Aquí, a la frase *ser trofeo a su victoria* el sentit del terme és precís però trivial: es redueix a 'reconeixement d'un triomf bèl·lic', 'guardó'.

L'última vegada que Góngora fa servir *trofeo* és el 1622, al romanç «La cítara, que pendiente» (384 OC, 90 R), que parla de María de Osorio, la dona d'Antonio Chacón, i la presenta com una esplèndida cantaire. De fet, el romanç consisteix en la descripció del poder del seu cant (versos 1-44) i acaba transcrivint-ne la cançó (45-67). Comença així (versos 1-8):

La cítara, que pendiente
muchos días guardó un sauce,
solicitadas sus cuerdas
de los céfiros süaves
a Amarilis restituye,
que orillas de Manzanares
viste armiños por trofeo,
pisa espumas por ultraje.

Des dels dos primers versos, el record patent, i pertinent, del celebèrrim salm de l'exili «Super flumina Babylonis» (136 de la Vulgata) ens fa entendre que la protagonista del poema ha estat absent un temps d'aquest paratge de la riba del Manzanares; la menció dels zèfirs que toquen les cordes de l'instrument situa el retorn de la protagonista a la seva terra promesa, sens dubte, a la primavera. Tot encaixa: amb el bon temps, com sabem pel romanç del 1620 «Con su querida Amarilis» (352 OC, 83 R; cf. Jammes, *Études*, p. 427, n. 104 = *La obra*, p. 359), el senyor de Polvoranca es traslladava de Madrid al seu *locus amoenus* de Colmenar Viejo, a la Sierra de Guadarrama, per passar-hi els mesos de calor. La seva dona, caracteritzada com la pastora Amarillis, a més de ser una cantaire excel·lent

té en grau superlatiu el conegut distintiu primer de la bellesa, que és la pallidesa: *viste armiños por trofeo* perquè venç els erminis en blancor de pell i *pisa espumas por ultraje* perquè, quan posa el peu a l'aigua, en supera l'escuma en blancor. La idea i el lèxic són del tot convencionals, però hi dona vivesa la sintaxi cenyida dels dos versos paral·lels, tots dos de sentit ple i en ordre recte, rematant un període de dues estrofes farcit d'hipèrbats; *trofeo* hi té el sentit més bàsic ('senyal de victòria').

Després del 1603, doncs, trobem *trofeo* usat en dos sentits translàtics diferents: d'una banda, concentrats en l'any i mig que va de finals del 1611 a primers del 1613, tres casos de 'botí' del mar, aplicat a restes d'un naufragi (dos naufragis metafòrics: 236 OC i *Soledad primera*, 128, i un naufragi real: *Polifemo*, 445); d'altra banda, un cas de 'monument sepulcral' (*Soledad primera*, 956) com el que vèiem, abans de 1603, a 112 OC. També trobem *trofeo* en el sentit banal de 'presa de caça', tant amb valor recte (*Soledad primera*, 307) com amb valor metafòric (306 OC), i en el sentit de 'reconeixement d'una victòria', tant en un context realment bèl·lic (*Panegírico*, 543) com en un context metafòric (384 OC). I una vegada (una sola vegada) apareix el concepte de trofeu «a l'antiga», és a dir de 'senyal de victòria en la guerra fet amb les armes de l'enemic posades en un tronc d'arbre': al vers 238 del *Polifemo*, per bé que hi són metafòriques tant la batalla com l'arma de la derrotada que s'ha d'exhibir (*el desdén*).

Considerant en conjunt les disset mencions de *trofeo* en els poemes escrits al llarg dels quaranta anys que van del 1582 al 1622, potser es pot aventurar la hipòtesi que en els mecanismes creatius de Góngora hi coexisteixen dues línies de força. D'una banda, sembla clar que Góngora tendeix a la variació semàntica, a explotar al màxim les diverses possibilitats de significació d'un mateix terme: hem vist que usa *trofeo* en un munt de sentits específics, més o menys diferents però sempre molt precisos. D'altra banda, també sembla prou clar que ocasionalment tendeix a treure partit de troballes com per exemple la contaminació de *tropaeum* i *triumphus* (1582-1584), o com l'aplicació del terme a les restes d'un naufragi (1611-1613), usant-les més d'un cop en poc temps per no repetir-les després. Això segon, és clar, caldria verificar-ho amb més exemples diferents.

Ara: de les dues novetats que introdueix en el camp lèxic de *trofeo* el sonet «Clavar victorioso y fatigado», només una sembla donar rendiment en un poema posterior: el concepte arcaic de trofeu fet penjant les armes en un arbre. ¿Vol dir això que Góngora no va aprofitar mai més l'altra troballa del 1603, que consistia a creuar aquesta idea precisa de trofeu de guerra amb el ritual venatori de penjar les armes de l'animal vençut al bosc on l'han caçat?

L'ÓS DEL DUC DE BÉJAR

Al darrere d'aquesta altra troballa del 1603 hi havia, ja ho hem vist, la idea de l'equiparació de la guerra i la caça. Les semblances entre totes dues activitats, i la conveniència d'exercitar-se en la segona per formar-se i per preparar-se a afrontar la primera, no eren solament un tòpic literari de llarguíssima tradició, sinó també, des de la Grècia arcaica i

clàssica, un element indispensable en qualsevol exposició sobre la παιδεία de l'aristocràcia i de la ciutadania. La literatura castellana, almenys des d'Alfons el Savi, també en va plena; a l'Espanya de primers del XVII és un motiu freqüent a les obres literàries i és objecte, també, de tractats específics. D'una manera explícita i plàstica, en dona fe l'escena de la cacera del senglar al capítol 34 de la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*; per acabar de fer-nos càrrec d'aquesta escena, i de les escenes venatòries a la poesia de Góngora, cal recordar que en temps de Carles I s'havia prohibit l'ús d'armes de foc a les batudes de caça, i que aquesta prohibició no es va aixecar fins al 1617. Sancho, primer amb el seu comportament i després amb les seves paraules, encarna la covardia però sobretot, com sempre, el seny elemental de la bona gent; el Quixot, fidel al seu paper estrafolari, actua com si fos en un combat singular i no en una cacera, sortint a rebre el senglar amb l'escut i l'espasa; la duquesa i el duc adopten, ells sí, l'actitud que cal esperar dels nobles en una circumstància com aquesta. En la discussió posterior, un cop caçat l'animal (que transporten a les tendes posat al llom d'una bèstia de càrrega i recobert amb romaní i murtra «como en señal de vitoriosos despojos», és a dir a guisa de trofeu), el duc formula a Sancho, amb tots els ets i uts però sense arribar a convèncer-lo, la idea aleshores en boga de la conveniència, en la vida del noble, de dues pràctiques venatòries exclusives: la munteria o «caza de monte» i la falconeria. Val molt la pena de llegir detingudament tot el passatge.

Apeóse la duquesa y, con un agudo venablo en las manos, se puso en un puesto por donde ella sabía que solían venir algunos jabalíes. Apeóse asimismo el duque, y don Quijote, y pusieronse a sus lados; Sancho se puso detrás de todos sin apearse del rucio, a quien no osara desamparar porque no le sucediese algún desmán. Y apenas habían sentado el pie y puesto en ala con otros muchos criados suyos, cuando, acosado de los perros y seguido de los cazadores, vieron que hacia ellos venía un desmesurado jabalí, crujiendo dientes y colmillos y arrojando espuma por la boca; y en viéndole, abrazando su escudo y puesta mano a su espada, se adelantó a recibirle don Quijote. Lo mismo hizo el duque con su venablo, pero a todos se adelantara la duquesa si el duque no se lo estorbara. Solo Sancho, en viendo al valiente animal, desamparó al rucio y dio a correr cuanto pudo, y procurando subirse sobre una alta encina, no fue posible, antes estando ya a la mitad della, asido de una rama, pugnando por subir a la cima, fue tan corto de ventura y tan desgraciado que se desgajó la rama, y, al venir al suelo, se quedó en el aire, asido de un gancho de la encina, sin poder llegar al suelo. Y viéndose así, y que el sayo verde se le rasgaba, y pareciéndole que si aquel fiero animal allí allegaba le podía alcanzar, comenzó a dar tantos gritos y a pedir socorro con tanto ahínco que todos los que le oían y no le veían creyeron que estaba entre los dientes de alguna fiera.

Finalmente, el colmilludo jabalí quedó atravesado de las cuchillas de muchos venablos que se le pusieron delante; y volviendo la cabeza don Quijote a los gritos de Sancho, que ya por ellos le había conocido, vio pendiente de la encina y la cabeza abajo, y al rucio junto a él, que no le desamparó en su calamidad, y dice Cide Hamete que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho: tal era la amistad y buena fe que entre los dos se guardaban.

Llegó don Quijote y descolgó a Sancho, el cual viéndose libre y en el suelo miró lo desgarrado del sayo de monte, y pesóle en el alma, que pensó que tenía en el vestido un mayorazgo. En esto atravesaron al jabalí poderoso sobre una acémila, y, cubriéndole con

matas de romero y con ramas de mirto, le llevaron, como en señal de vitoriosos despojos, a unas grandes tiendas de campaña que en la mitad del bosque estaban puestas, donde hallaron las mesas en orden y la comida aderezada, tan sumptuosa y grande, que se echaba bien de ver en ella la grandeza y magnificencia de quien la daba. Sancho, mostrando las llagas a la duquesa de su roto vestido, dijo:

—Si esta caza fuera de liebres o de pajarillos, seguro estuviera mi sayo de verse en este extremo. Yo no sé qué gusto se recibe de esperar a un animal que, si os alcanza con un colmillo, os puede quitar la vida. Yo me acuerdo haber oído cantar un romance antiguo que dice:

De los osos seas comido
como Favila el nombrado.

—Ese fue un rey godo—dijo don Quijote—que yendo a caza de montería le comió un oso.

—Eso es lo que yo digo—respondió Sancho—, que no querría yo que los príncipes y los reyes se pusiesen en semejantes peligros, a truco de un gusto que parece que no le había de ser, pues consiste en matar a un animal que no ha cometido delito alguno.

—Antes os engañáis, Sancho—respondió el duque—, porque el ejercicio de la caza de monte es el más conveniente y necesario para los reyes y príncipes que otro alguno. La caza es una imagen de la guerra: hay en ella estratagemas, astucias, insidias, para vencer a su salvo al enemigo; padécense en ella fríos grandísimos y calores intolerables; menoscábase el ocio y el sueño, corrobóranse las fuerzas, agilitanse los miembros del que la usa, y, en resolución, es ejercicio que se puede hacer sin perjuicio de nadie y con gusto de muchos; y lo mejor que él tiene es que no es para todos, como lo es el de los otros géneros de caza, excepto el de la volatería, que también es solo para reyes y grandes señores. Así que, ¡oh Sancho!, mudad de opinión, y cuando seáis gobernador, ocupaos en la caza y veréis como os vale un pan por ciento.

—Eso no—respondió Sancho—: el buen gobernador, la pierna quebrada, y en casa. ¡Bueno sería que viniesen los negociantes a buscarle fatigados, y él estuviese en el monte holgándose! ¡Así enhoramala andaría el gobierno! Mía fe, señor, la caza y los pasatiempos más han de ser para los holgazanes que para los gobernadores. En lo que yo pienso entretenerme es en jugar al triunfo envidado las pascuas y a los bolos los domingos y fiestas, que esas cazas ni cazos no dicen con mi condición ni hacen con mi conciencia.

Tenint en compte les paraules del duc cervantí, no és gens estrany que, en els dos casos en què s'ha d'adreçar a un noble anant-lo a trobar enmig dels quefers de la seva vida quotidiana, Góngora ens el presentí dedicat a la caça. No podia trobar cap altra activitat més avinent. És així com veiem el comte de Niebla a les tres primeres octaves del *Polifemo* i el duc de Béjar a la dedicatòria de la *Soledad primera*: ocupats a caçar. Però entre les moltes diferències de plantejament (i de recursos formals i retòrics) amb què estan construïts els 24 i els 37 versos, respectivament, de l'una i l'altra dedicatòries, a parer meu n'hi ha una de capital que té a veure amb la manera com s'hi presenta aquesta activitat. Tal com surt al *Polifemo*, el *robusto ejercicio* de la caça és una ocupació regular característica del rang del comte de Niebla, que no el singularitza en cap sentit particular perquè, fora de la menció genèrica dels versos 7-8 (*si ya los muros no te ven de Huelva / peinar el viento, fatigar la selva*), ni tan sols ens l'hem d'imaginar en acció en cap escena de falconeria ni de munteria. En canvi, el duc de Béjar, al preàmbul de la *Soledad primera*, no solament el veiem practicant ell mateix la caça sinó que l'hi veiem *sub specie militis*, i fins i tot tras-

lladat hiperbòlicament al rang èpic d'un heroi. Ja he deixat constància de la meva lectura detallada de la dedicatòria en un altre paper; no insistiré, ara, ni en la funció estructural de la idea que «la caza es una imagen de la guerra» ni en l'anàlisi de les complexitats sintàctiques i retòriques d'aquest poema extraordinari. Però em convé citar els setze versos d'un passatge (v. 5-21) que inclou tres segments: un vocatiu (v. 5-12), una frase d'imperatiu (v. 13-15) i el complement circumstancial de temps (v. 16-21) d'una segona frase d'imperatiu coordinada amb l'anterior, el verb de la qual (*templa*) encara trigarà uns quants versos a aparèixer (v. 27). El fragment que cito, doncs, no constitueix una unitat sintàctica, però sí una unitat estructural del poema, en la mesura en què s'hi inicia i s'hi completa la presentació del duc com un caçador-soldat heroic:

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,
 donde el cuerno, del eco repetido,
 fieras te expone que, al teñido suelo
 muertas pidiendo términos disformes,
 espumoso coral le dan al Tormes:
 arrima a un fresno el fresno, cuyo acero
 (sangre sudando) en tiempo hará breve
 purpurear la nieve,
 y en cuanto da el solícito montero
 al duro roble, al pino levantado
 (émulos vividores de las peñas)
 las formidables señas
 del oso que aun besaba atravesado
 la asta de tu luciente jabalina (...)

El que ara m'interessa és el tercer segment, el del *solícito montero*. Del primer (v. 5-12) en remarco només, breument, els aspectes més indispensables a la meva lectura. Al vers 5, *de venablos impedido* («carregat d'armes de caça») ja inicia el desplegament de la imatge militar del duc caçador. Els tres versos següents (6-8) diuen tres coses alhora, dues de figurades i una de real: «assaltes castells fets amb murs d'avet i amb merlets de diamant» (pla simbòlic del soldat), «vences les muntanyes que, armades de neu, el déu del cel té por que siguin gegants cristallins» (pla simbòlic de l'heroi) i «fas batudes a les muntanyes» (pla real del caçador); la puntuació del manuscrit Chacón, que no posa coma entre els versos 6 i 7 (*muros de abeto, almenas de diamante / bates los montes*) ajuda a veure que els dos sintagmes del vers 6 es relacionen per aposició amb *los montes* del vers 7, si no és que volem entendre que *bates* funciona aquí amb un règim de doble acusatiu. És a les muntanyes, en qualsevol cas, on «el corn, repetit per l'eco, et posa al davant unes feres que, un cop mortes, a còpia d'escampar la seva sang per terra, acaben abocant corall escumós al Tormes»: per bé que no veiem que el duc s'hi embruti les mans, la presència de la sang, que arriba a tenyir l'aigua del riu, és també una característica de les descripcions èpiques dels combats. A la frase imperativa del segon segment (v. 13-15:

arrima a un fresno el fresno...), que no planteja cap dificultat per entendre'n el sentit, encara hi ha tot de ressonàncies èpiques, incloent-hi la imatge de la llança amb la qual el duc ha caçat la peça màxima: l'ós de què parlen els sis versos del tercer segment.

Que es tracti precisament d'un ós fa pensar de seguida en el bon seny de Sancho Panza, quan li vénen al cap dos versos de les «Maldiciones de Salaya hechas a un criado suyo que se llamaba Misancha sobre una capa que le hurtó». *Mucho quisiera apartarme / de no dezir maldiciones*, diu Salaya al criat a l'inici del romanç, però les hi etziba igualment:

Mueras como muerto fue
el rey don Sancho el Mayor,
el cual matara el traidor
Vellido con una lanza;
de ti yo tome venganza
como dél tomó su gente;
con teja súbitamente
como Enrique seas ferido;
de los osos seas comido
como Favila el nombrado...

«Ese fue un rey godo», diu el Quixot a Sancho; es tracta realment del segon rei d'As-túries, fill de Don Pelayo, mort l'any 739 durant una cacera. L'opinió de Sancho Panza coincideix amb la que, quatre anys abans de la publicació de la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, havia fet imprimir Sebastián de Covarrubias, retraient el mateix exemple de l'ós regicida, al seu *Tesoro de la lengua castellana, o española*, s.v. *oso*: «Hacen mal los hombres principales y valerosos que, saliendo a caza de estas fieras, las esperan rostro a rostro, porque de ordinario suelen peligrar: y así se escribe que un oso mató al rey Favila andando a caza». La perillositat de la caça de l'ós era, sens dubte, una idea acceptada comunament; els lectors de la dedicatòria de la *Soledad primera*, començant pel mateix duc de Béjar, segur que entenien, com nosaltres, que el fet que al poema el duc en caci un reflecteix en grau superlatiu el seu coratge. La imatge final de l'ós besant encara, després de mort, l'arma que l'ha derrotat, en termes generals és la mateixa del tercet que tancarà el sonet del 1616 «Generoso esplendor, sino lucente» (306 OC, 37 S) que vàiem més amunt:

Tímida fiera, bella ninfa huya;
espíritu gentil, no solo siga,
mas bese en el arpón la mano suya.

Sí: l'ós de la dedicatòria mostra cap al duc la mateixa reverència que Góngora aconsella en aquests versos a Don Luis de Ulloa davant de la bella nimfa que l'ha ferit d'amor. Però en el cas de l'ós no ens trobem davant d'una metàfora, sinó de la descripció d'un fet real. El que l'animal besa és *la asta de tu luciente javalina*, i això vol dir que el mànec li surt de la boca i que la punta de la llança la té al clatell: vol dir, per tant, que el duc, «hombre principal y valeroso», s'hi ha enfrontat «rostro a rostro», com temia Covarrubias, i li ha clavat l'arma per davant. Tot tendeix, doncs, a posar en relleu el coratge heroic del duc

de Béjar. També hi contribueixen, naturalment, els versos en què *da el solícito montero / al duro robre, al pino levantado / (émulos vividores de las peñas) / las formidables señas / del oso*. Però cal examinar detingudament de quina manera ho fan.

Ja sabem que el 1636, en el comentari a aquest passatge, Salcedo Coronel explicava, sense oferir exemples clàssics, que «Fue costumbre de los cazadores dar parte de la caza a Diana, clavando en algún árbol del mismo monte donde cazaron, en honra suya, la cabeza o el pie de la fiera que mataban». En els testimonis llatins que he examinat (i en la seva tradició entre els poetes castellans del XVI i en els poemes de Góngora), l'únic ritual una mica semblant és el que consistia a clavar en un pi, en honor de Diana (o d'Apol·lo), les banyes del cérvol caçat; al sonet del 1603, per bé que Góngora substitueix el pi per una alzina i de l'exvot en fa un trofeu erigit pel rei (Adonis-Mart) en honor de la reina (Venus), la cerimònia encara és perfectament recognoscible. Salcedo Coronel sosté que aquest passatge de la dedicatòria també alludeix aquell «rito de los antiguos en la caza»; però el fet que aquí es tracti d'un ós i no d'un cérvol, d'unes *señas* imprecises i no d'unes banyes, i de dos o (per sinèdoque) més arbres i no d'un de sol, fa molt difícil, per no dir impossible, de veure-hi la mateixa cerimònia (i encara cal afegir a les dificultats la indefinició del verb *dar*, que pot voler dir 'penjar' però també altres coses). Més aviat fa l'efecte, o almenys me'l fa a mi, que el 1636 Salcedo Coronel va retreure un ritual antic, definit molt vagament perquè li fes el servei que volia, com un expedient imaginari per fornir d'autoritat la seva interpretació d'aquests versos de la dedicatòria de la *Soledad primera*; el 1644, comentant l'inici del sonet «Clavar victorioso y fatigado», va referir-lo al mateix costum venatori, aquesta vegada amb molta més raó.

De tota manera, l'explicació de Salcedo Coronel devia convèncer Dámaso Alonso, que el 1927 introduïa el presumpte costum antic en la seva paràfrasi de la dedicatòria:

mientras los cuidadosos monteros van colgando (según antigua costumbre venatoria) de los duros robles y de los eminentes pinos (árboles que casi llegan a competir en longevidad con las peñas), los trofeos de la caza, tal vez la temible cabeza de algún oso, que, atravesado por tu brillante jabalina, parecía, agradecido a tu mano, querer besar el asta del arma misma que le dio muerte (...)

Alonso no veu en l'escena la descripció d'un fet singular (el que fa un esquivador amb l'ós caçat pel duc), sinó la particularització d'un episodi que inclou més fets semblants (el que fan els esquivadors amb les preses caçades en aquella batuda). Per això interpreta com una sinèdoque el singular *montero* i el pluralitza en «monteros» (estenant la figura que també veu en la menció del *robre* i el *pino*), i per això converteix les *señas del oso* en genèrics «trofeos de caza», només un dels quals és «tal vez la temible cabeza de algún oso» (aquest detall del cap és molt probable que l'hi suggerís el comentari de Salcedo Coronel). Amb aquesta maniobra generalitzadora, la lectura d'Alonso desvirtua el valor que hauria de tenir, als ulls del duc i als nostres, la gesta singular que representa la cacera de l'ós.

El sentit precís que Salcedo Coronel i Alonso atribueixen a l'expressió *dar las señas*, en qualsevol cas, és molt semblant. Tots dos entenen *dar* per 'clavar' o 'penjar', i *las señas* pel cap i potser alguna altra extremitat de l'ós; Jammes, a la seva edició de les *So-*

ledades (1994), també ho interpreta així, però no precisa tant què deuen ser *las señas*: «el solícito montero clava en el duro roble, en el alto pino (...) los temibles despojos del oso». A parer meu, aquesta lectura del passatge topa amb algunes dificultats bastant greus. Provaré de destriar-les.

Si donem crèdit a la lectura que ens proposen Salcedo Coronel i Alonso, i que James accepta, aleshores en aquests versos de la dedicatòria de la *Soledad primera* efectivament hi hem de veure, deu anys després del sonet del 1603, una nova aparició, per bé que molt esbiaixada, del ritual venatori que trobàvem a l'èlegia de Properci i a l'ègloga de Garcilaso. El sonet es refereix a una cacera en què va participar Felip III a Ventosilla, l'octubre del 1603, i no tenim cap raó per dubtar que la munteria va ocórrer realment ni que el rei hi va caçar un cérvol, sinó tot al contrari; fins i tot podem pensar, en la mesura en què Góngora assumeix el paper de gasetiller de la Cort (Jammes, *Études*, p. 269 = *La obra*, p. 225), que el petó del primer tercet podria tenir un fonament en les explicacions sobre el cas que es devien escampar entre els cortesans. Ara bé: ¿creurem també que realment el rei va posar en pràctica un ritual completament obsolet al segle XVII i va clavar les banyes del cérvol en una alzina? És clar que no cal. La interpretació del sonet no ho fa pas imprescindible, perquè un dels recursos de què Góngora se serveix és el de la mitologització, i que el rei practiqui un ritual venatori de l'antiguitat (extravagant des d'un punt de vista realista) és congruent amb la seva presentació (igualmente extravagant) sota la figura d'Adonis: el mitologisme (que inclou també la conversió de la reina en Venus conduïda pel *blanco cisne, que en las aguas mora*) fa consistent la cerimònia en el poema; els lectors ho entenem com un element simbòlic que enalteix la parella reial però no ens sentim forçats a buscar-hi una correspondència estricta en termes de realitat.

El cas de la cacera del duc de Béjar a la dedicatòria és molt diferent. D'entrada, aquí Góngora no fa de gasetiller que embelleix la crònica d'un fet real; l'escena de munteria que ens proposa és purament imaginària. A desgrat que, en tot el passatge que hem llegit, el pla figuratiu (la descripció de la cacera) s'acompanya d'un pla simbòlic que realça la figura del duc, presentant-lo hiperbòlicament sota els trets d'un soldat i fins i tot d'un heroi, no hem trobat cap element manifest d'irrealitat, res que no hagi de respondre a un detall o aspecte característic d'una batuda de caça del duc de Béjar a les muntanyes. ¿Té cap solta que, en aquest context diguem-ne realista, el poema ens obligui a imaginar un ritual insòlit i privat d'un sentit clar? Crec que no. I, ni que fos així, ¿com hauríem d'entendre que aquest ritu desuet, que al sonet del 1603 duia a terme el rei en la seva qualitat simbòlica d'Adonis, aquí el dugui a terme l'esquivador (el *solícito montero*) i no el duc mateix?

Situem correctament l'escena dins l'episodi de la caça. L'estructura temporal del període sintàctic que ocupa els versos 13-32 de la dedicatòria és nítida: el duc ja ha caçat l'ós i ha recuperat la llança amb què l'ha mort (13-15); llavors, mentre l'esquivador s'encarrega de les despulles de la bèstia (16-21), el duc, que s'instal·larà a tocar d'un rierol, potser a l'ombra d'una alzina o potser no (22-25), ha de refrescar-s'hi (27) i, descansant assegut a terra (28-29), entretenir-se una estona amb la lectura del poema (la *Soledad primera*) que Góngora li dedica (30-32). L'empresa venatòria del duc, doncs, ha acabat amb la mort de l'ós; si la dedicatòria esmerça sis versos a descriure què fa després el servent mentre el senyor descansa, és per completar la presentació de la caça heroica, que es tanca amb l'evocació retrospectiva de la imatge de l'ós que, mort, besa la javelina ducal.

L'ocupació del *montero* consisteix, en els termes del poema, a «dar las formidables señas del oso al duro robre, al pino levantado». Dels tres constituents de la frase, fixem-nos primer en el complement indirecte: *al duro robre, al pino levantado* / (*émulos vividores de las peñas*). És molt possible que hàgim d'entendre el primer d'aquests dos versos com ho fa Dámaso Alonso quan tradueix «los duros robles» i «los eminentes pinos»: com una descripció sumària del bosc (enmig dels penyalars del vers següent) on l'esquivador fa la seva tasca, més que no pas com l'enumeració de dos espècimens arboris en concret, un sol roure i un sol pi. La duplictat d'arbres complica molt l'encaix en l'escena d'ara del ritu antic que ja sabem (el *reddere pinu cornua* de Properci); la multiplictat el fa tan inviable que Alonso, per salvar la seva interpretació, es veu obligat a allunyar-se molt del text, introduint una menció genèrica de «trofeos de caza» penjats als arbres. Però convinguem que aquesta interpretació, al marge que sigui o no legítima (i jo crec que no ho és), s'adiu molt poc al ritu venatori antic: en forma d'ofrena als altars de Diana o en forma d'exvot dedicat al bosc mateix, el que hem vist que els caçadors antics consagraven a la dea era sempre una peça sola (un cap de senglar, unes banyes de cérvol), i no pas un conjunt indeterminat de preses.

Vegem, ara, què deuen voler dir els altres dos constituents de la frase. No hi ha dubte que el sintagma llatinitzant *formidables señas* es refereix a les parts de l'anatomia de l'ós que el mostren com un animal especialment terrible, però ¿en quin sentit el *solícito montero* les «dóna» als arbres que l'envolten? Veig un cert paral·lisme entre aquesta ofrena de *señas* d'ós als arbres i l'ofrena de llessamins que fa Galatea al rierol a l'octava 23 del *Polifemo* (177-180):

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros da a una fuente.

La nimfa «da a una fuente tantos jazmines cuanta hierba esconde la nieve de sus miembros»: ofereix a l'aigua el reflex (flors de llessamí) de la blancor del seu cos (la neu dels seus membres) quan s'ajaça a l'herba de la riba (i, des del punt de vista del reflex a l'aigua, amaga l'herba que li queda a sota, com faria la mata de llessamí). Es tracta d'una ofrena diguem-ne visual i no intencionada, no votiva: el que fa Galatea és, simplement, mostrar la seva imatge a l'aigua, on es transforma metafòricament en flors de llessamí. Em sembla que l'esquivador diligent fa el mateix, o si més no una cosa molt semblant, quan s'ocupa de les despulles de l'ós: n'ofereix la imatge al bosc. Però si en el cas de Galatea ens movem en el terreny de la bellesa i per això l'ofrena metafòrica és de llessamins, en el cas de l'ós ens movem en el camp de l'heroisme i l'ofrena metafòrica és de *señas* aterridores. Com el llatí *signum*, els termes equivalents en les diverses llengües romàniques podien designar també l'estendard bèl·lic, que s'identificava pel color o per l'animal que portava representat. Així, al cant 10 de *Orlando furioso* (octaves 75-89) Ruggier contempla l'exèrcit que Rinaldo ha reunit per ajudar Carlemany, i un cavaller anònim li va identificant les tropes pels *segni* o les *insegne* que porten; l'octava 81, per exemple, comença amb aquests quatre versos: *Il falcon che sul nido i vanni inchina / porta Raimondo, il conte di Devonìa. / Il*

giallo e negro ha quel di Vigorina; / il can quel d'Erbia; un orso quel d'Osonia. Al meu entendre, el que ens diu per metàfora la dedicatòria és que l'esquivador ensenya als boscos (que pocs versos més amunt ja hem vist com el castell de l'enemic que el soldat-caçador ha de batre) l'estendard del seu cabdill derrotat, certificant la victòria del duc. Al *Polifemo*, l'expressió metafòrica «dar jazmines a una fuente» correspon, en el pla real, a la idea «estirar-se a l'herba a la vora de l'aigua»; a l'escena de la dedicatòria, l'expressió «dar las señas del oso a los árboles» (que entenc simbòlicament en el sentit que he proposat) no sé imaginar amb prou precisió quina correspondència té en el pla real, més enllà del genèric «ocupar-se de les despulles de l'ós». És de suposar que una tasca dels assistents, al final de la caça, devia consistir a preparar les preses de cara als usos culinaris o domèstics a què estiguessin destinades; quan la presa era un ós, potser es tractava d'aprofitar-ne la pell, i tal vegada el cap com a trofeu.

Troballes poètiques concretes com la contaminació de *tropaeum* i *triumphus* (1582-1584) o com la contaminació de *tropaeum* i *reddere pinu cornua* (1603) són pròpies de l'art de Góngora, característiques de la seva manera de concebre la *inventio* poètica i de treballar alhora sobre la *materia* i sobre la *tradiçió*. Però encara em sembla molt més característicament gongorina la feracitat prodigiosa amb què certes idees consabudes (com «la caza es una imagen de la guerra») o certs elements lèxics (com *trofeo*), i fins i tot certes cadenes de paraules, no s'incorporen de manera formulària al propi repertori sinó que són fertilitzats una vegada i una altra, a còpia de precisió imaginativa, competència retòrica i saviesa formal, en benefici del poema i dels lectors feliços.

agost-setembre 2006.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Com ja he indicat a l'inici, dels poemes de Góngora que cito en dono la numeració que porten a les edicions següents:

- Obra completa (OC). GÓNGORA, Luis de (2000): *Obras completas, I: Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- romansos (R). GÓNGORA, Luis de (1998): *Romances*. Ed. Antonio Carreira. Barcelona: Quaderns Crema (La Nueva Caja Negra, 25. Quatre volums).
- sonets (S): GÓNGORA, Luis de (1992): *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1992 (Clásicos Castalia, 1).

Pel que fa a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, tinc sobretot en compte tres edicions comentades:

ALONSO, Dámaso (1985): *Góngora y el «Polifemo»*. Séptima edición, ampliada, en tres volúmenes. Madrid: Gredos (Antología Hispánica, 17).

- MICÓ, José María (2001): *El «Polifemo» de Luis de Góngora: Ensayo de crítica e historia literaria*. Barcelona: Península (Historia, Ciencia, Sociedad, 324).
- VILANOVA, Antonio (1992): *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Barcelona: PPU (dos volums, facsímils de la primera edició: Madrid: CSIC, 1957).

I, pel que fa a les *Soledades*:

- ALONSO, Dámaso (1982): *Las «Soledades» de don Luis de Góngora*. Dins *Obras completas, VI: Góngora y el gongorismo***. Madrid: Gredos, p. 541-712.
- JAMMES, Robert (ed.) (1994): Luis de GÓNGORA, *Soledades*. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 202).

En tots els casos, tinc present també l'edició facsímil del manuscrit Chacón (Ronda: Caja de Ahorros, 1991). La consulta d'aquest manuscrit, possible també a través de la xarxa, no és únicament imprescindible des d'un punt de vista filològic: sovint és aconsellable per a qualsevol lector atent.

Dels comentaristes antics de Góngora (García de Salcedo Coronel i Joseph Pellicer de Salas) no n'hi ha edicions recents; els cito sempre de segona mà, a través dels comentaristes moderns. Entre aquests, el més interessant és sens dubte Dámaso Alonso; imprescindible la lectura dels volums V, VI i VII de les seves *Obras completas* dedicats a *Góngora i el gongorismo* (Madrid: Gredos, 1978, 1982 i 1984). Els *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, de Robert Jammes (Bordeus: Université, 1967) els cito sempre amb doble referència, perquè la versió castellana, de Manuel Moya (*La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987), és molt més assequible que l'original francès però està molt lluny de ser confiable.

Quan cito el *Tesoro de la lengua castellana, o española*, de Sebastián de Covarrubias, ho faig a través de la segona impressió (1989) de l'edició facsímil preparada per Martín de Riquer (Barcelona: Altafulla, 1987).

Pel que fa als textos de l'*Antologia Palatina*, de Virgili i d'Ovidi, de Ludovico Ariosto, Jacopo Sannazaro i Torquato Tasso, o de Garcilaso de la Vega, Francisco de la Torre i Fernando de Herrera, en dono sempre les referències de manera que siguin consultables en qualsevol edició. El comentari a l'epigrama grec de Leònides és el d'A. S. F. Gow & D. L. Page, editors dels dos volums de *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams* (Cambridge: University Press, 1965).

RESUM

Aquest paper planteja una lectura nova de tres passatges de Góngora: un sonet de 1603 («Clavar victorioso y fatigado») i dos fragments d'uns deu anys més tard (una octava de la *Fábula de Polifemo y Galatea* i uns versos de la dedicatòria de la primera de les *Soledades*). En aquests tres passatges Góngora alludeix certs rituals de cacera que es remunten, en bona part, a l'antiguitat grega i romana, i que després van tenir una tradició

llarga en les literatures romàniques. D'una banda, el repàs de les fonts clàssiques i renai-xentistes que Góngora coneixia i tenia presents permet de proposar una interpretació més ajustada dels versos sotmesos a discussió; d'altra banda, l'estudi de les maneres canviants com Góngora es refereix als rituals de cacera al llarg de tota la seva producció permet de veure amb nitidesa algun aspecte poc atès dels seus complexos mecanismes creatius.

PARAULES CLAU: Góngora, caça, trofeu, cérvol, ós.

ABSTRACT

Stags and wild boar, and a bear, as well: Gongoresque trophies

This paper proposes a re-reading of three passages from Gongora: a sonnet from 1683 («Clavar victorioso y fatigado») and two fragments from about ten years later (an octave from *Fábula de Polifemo y Galatea* and some verse from the dedication of the first of the *Soledades*). In these three passages, Gongora alludes to certain hunting rituals that mostly go back to ancient Greece and Rome, and subsequently had a long tradition in Romance literature. On the one hand, a review of the Classical and Renaissance sources that Gongora was familiar with and drew upon make it possible to propose a more accurate interpretation of the verse under discussion; on the other, a study of the different ways in which Gongora refers to hunting rituals throughout his literary output provides a clear view of a neglected aspect of the workings of his complex creative ability.

KEY WORDS: Gongora, hunting, trophies, stags, bears.