

De Diana a Venus: un análisis del romance “Angélica y Medoro” de Luis de Góngora

CHO, Gabriela Cecilia / Universidad de Buenos Aires (UBA) – gabrielaccho@gmail.com

» Palabras clave: Góngora, Angélica, romance, Diana, Venus.

> Resumen

El presente trabajo se propone analizar de qué maneras la tradición clásica, especialmente la influencia ovidiana de las *Metamorfosis*, aporta a la construcción de sentido en el romance “Angélica y Medoro” de Luis de Góngora. Esto es posible teniendo en cuenta, por un lado, el uso frecuente de la alusión en el autor en cuestión y, por el otro, el hecho de que un símbolo se caracteriza por su carácter multívoco e inagotable, en contraposición al unívoco y cerrado de la relación significante-significado. Asimismo, para el análisis se deberá tener en cuenta que “Góngora, cuando acude a la tradición mitológica, no se contenta con remitir al lector a una cultura clásica común a todo el público de su tiempo, sino que lo incita, al mismo tiempo, a superarla y, en cierto modo, reelaborarla” (Jammes, 1994: 138). Se analizará, por ende, cómo su apropiación y reelaboración de la tradición clásica contribuyen a la construcción del sentido antes mencionada.

Para ello, se tomará como eje el personaje de Angélica y su representación a lo largo del romance sobre la base de dos figuras femeninas míticas: Diana y Venus. Asimismo, se analizará de qué manera esto se relaciona con la construcción espacial, vinculada a la organización temporal y al tópico del *bellum veneris*.

> Introducción

En el siguiente trabajo se analizará de qué modo la tradición clásica, especialmente la influencia ovidiana de las *Metamorfosis*, contribuye en la construcción del sentido en el romance “Angélica y Medoro” de Luis de Góngora. Es menester tener en cuenta que la actitud de este autor hacia las referencias grecolatinas no es para nada ingenua ni servil¹, pero se podría ver el posible aporte de aquellas en cuanto a la construcción del sentido. Esto es posible teniendo en cuenta el uso constante de la técnica de la alusión en Góngora, por un lado, y el hecho de que un símbolo se caracteriza por su carácter multívoco e inagotable, a diferencia del unívoco y cerrado de la relación significante-significado, por el otro.

¹ En relación con las *Soledades*, Robert Jammes (1994: 138) comenta: “Conviene, sobre todo, recalcar que Góngora, cuando acude a la tradición mitológica, no se contenta con remitir al lector a una cultura clásica común a todo el público de su tiempo, sino que lo incita, al mismo tiempo, a superarla y, en cierto modo, reelaborarla”.

El eje de este trabajo de interpretación será el personaje de Angélica y su construcción, basada en dos figuras femeninas míticas: Diana y Venus. Se analizará, asimismo, de qué manera esto se relaciona con la representación espacial, ligada a la organización temporal y al tópico del *bellum veneris*.

› **Angélica: de Diana a Venus**

A lo largo del romance, Angélica es caracterizada como una mujer de gran belleza. Esto se puede observar, por ejemplo, cuando sus ojos son descubiertos, al ser rasgados los velos, y compiten con el Sol, que queda disminuido por su hermosura: “los rayos del Sol perdonen” (Romanos, 1983: v. 44)². Asimismo, se menciona la blancura, la nieve de su cuerpo, específicamente de su pie (v. 105), una de las zonas más eróticas y señaladas en la descripción de las figuras femeninas³. Además de estas descripciones, Angélica es aludida con una perífrasis que subraya su belleza: “la hermosura del orbe” (v. 107). Todo esto contribuye, entonces, a la identificación de este personaje femenino con una de las figuras míticas caracterizadas por su beldad y su erotismo: Venus. Es más, el mismo Góngora establece esta relación a partir de una construcción bimembre: “segunda invidia de Marte/primería dicha de Adonis” (vv. 79-80). Por medio de una alusión a los amores de Venus y Adonis, Angélica es claramente equiparada a la diosa del amor sensual.

No obstante, a partir de un análisis más minucioso, se podría observar cómo Angélica es, además, identificada veladamente con otra divinidad de la tradición clásica: Diana. Esta última, en contraposición a Venus, es caracterizada por su reticencia a relacionarse con los hombres, a enamorarse. Tal identificación, entonces, podría observarse en la actitud de Angélica hacia el amor antes de que conociera a Medoro, al equiparársela con dos objetos caracterizados por su dureza: el diamante (v. 27) y el pedernal (v. 33). Entonces, como un diamante, Angélica es dura y fría ante el amor, al que aún no ha sucumbido. Asimismo, otro elemento que alimenta la relación entre Angélica y Diana es el paralelismo entre ellas y otros personajes femeninos que son deseados por figuras masculinas, y en muchos casos, acechados por éstas. Un claro ejemplo es el de Dafne y Apolo en *Las metamorfosis* de Ovidio: “hirió a Apolo a través de los huesos:/de inmediato uno ama, la otra rehuye el nombre del amante;/alegre en los escondites de los bosques, con los despojos de los animales,/y émula de la casta Febe” (Rollié, 2012: Libro I, vv. 473-476, el destacado es mío). En el caso de Angélica, esta actitud huidiza no se expone de manera directa, pero puede ser deducida por los últimos

² En adelante se indicarán solo números de versos cuando las citas se correspondan con esta obra.

³ Ver la descripción de las ninfas en la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega: “El agua clara con lascivo juego/nadando dividieron y cortaron,/hasta que'l blanco pie tocó mojado,/saliendo de la arena, el verde prado” (Morros, 1995: vv. 93-96).

versos del romance: “el cielo os guarde, si puede,/de las locuras del Conde.” (vv. 135-136), que alude a la obra épica *Orlando Furioso* de Ariosto⁴, en la cual se basa Góngora.

El problema es, sin embargo, cómo Angélica podría ser identificada con dos diosas cuyos aspectos se oponen entre sí. Esto se podría responder con el reconocimiento de los momentos en los que aparecen las características de cada una. Mientras que los elementos que aluden a la dureza de Angélica aparecen en la primera parte del romance, la presencia de los que la vinculan con Venus es más preponderante en el encuentro sexual entre aquella y Medoro (desde el v. 73 en adelante). Es más, Venus misma aparece en este momento presidiendo la consumación del amor de ambos⁵. Se podría decir, entonces, que Angélica pasa de presentar ciertas características de Diana a representar a Venus: pasa de ser dura como un diamante a enamorarse perdidamente de su Adonis. Esta traslación, además, es señalada a partir de ciertas alusiones míticas. Una de estas es la imagen del Amor escondido tras las rosas (vv. 22-24), imagen similar a la de la víbora tras las flores, una alusión al adagio de la tradición clásica: “*Latet anguis in herba*” (“la serpiente se oculta entre las hierbas”). Más allá del uso reiterado de este elemento por parte de Góngora⁶, la imagen del áspid que observa oculto en las hierbas remite al mito de Orfeo y Eurídice. Podríamos, entonces, considerar el dolor que siente Angélica como el mismo que experimenta Orfeo al ver a su amada moribunda, un dolor que daría a entender, ya a partir de ese momento, el incipiente amor que Angélica comenzará a sentir hacia Medoro. Esta identificación se resalta aún más por dos detalles. En primer lugar, en los vv. 49-52 se observa otro elemento órfico: “Enfrénanle de la bella/las tristes piadosas voces,/que los *firmes troncos mueven/y las sordas piedras oyen*” (el destacado es mío). A pesar de que el poder de la voz humana es un tópico frecuente en Góngora⁷, y el canto está ausente en los versos expuestos, la capacidad de influir en la naturaleza y en lo inmovible por medio de la voz es claramente órfica⁸. En segundo lugar, este episodio de pérdida y el dolor consecuente que experimenta Orfeo son similares a los de Venus cuando ve cómo Adonis va perdiendo su vida; figuras que, como ya se ha mencionado, son identificadas con Angélica y Medoro (vv. 79-80).

› **El espacio como matriz**

En el apartado anterior se ha analizado cómo, por medio de alusiones de la tradición clásica, Angélica es caracterizada de manera tal que pasa de representar a Diana a identificarse luego con

⁴ En esta obra Angélica es deseada por varios hombres, entre ellos Orlando, quien va en su búsqueda tras su huida.

⁵ “Tórtolas enamoradas/son tus roncós atambores,/y los volantes de Venus/sus bien seguidos pendones” (vv. 97-100).

⁶ Este adagio es reiterado en otras composiciones de Góngora, como bien se señala en la edición de Melchora Romanos (1983: 125).

⁷ Ver la nota 13 de la edición de Romanos (1983).

⁸ En cuanto al poder órfico sobre la naturaleza en las *Metamorfosis* de Ovidio, ver Libro X, vv. 86-91; y sobre lo inmovible, ver cómo Orfeo logra conmovier a los elementos del inframundo en Libro X, vv. 40-49 (Rollié, 2012).

Venus. Sin embargo, la figura de Angélica no es el único elemento influido por esta transición. Es sabido que el espacio en Góngora no funciona simplemente como marco, tal como se observa luego en las *Soledades* de manera más extrema:

En las *Soledades* no existe un predominio claro de la historia sobre el marco espacial, o de las figuras sobre el escenario [...] Lo importante es que, desaparecido el mito, el tono mitológico permanece y estas figuras pueblan de una hermosa presencia un espacio ideal de libertad, arte y sensualidad como el que podían poblar en cuadros mitológicos sátiros y faunos, ninfas y dioses, bacantes y silenos, pastores y cazadores ovidianos. [...] en suma, *el paisaje ideal no ya como fondo y marco de una historia, sino como matriz de la que podría emerger una historia* (Blanco, 1998: 268-269, el destacado es mío).

En el caso del romance analizado, la forma en la que el espacio se presenta no es la misma que en las *Soledades*. Empero, se puede observar una posible tendencia del paisaje en el primero al no ser simplemente un marco, sino más bien funcionar como “matriz de la que podría emerger una historia”. En relación con esto, el espacio descrito en el romance también responde al pasaje de Diana a Venus que experimenta la figura de Angélica.

En primer lugar, en los vv. 1-60, el espacio en el que Angélica descubre a Medoro es caracterizado por remitir a un posible *locus amoenus*: es un campo (v. 15) y a la vez un bosque (v. 48) donde se menciona la presencia de hierbas (vv. 19, 37) y de pastores (v. 6). El lugar en sí es propicio para el enamoramiento. De hecho, en la *Metamorfosis*, la descripción del espacio en estos primeros versos corresponde con la de aquellos en los que frecuentemente se presenta el incontrolable deseo masculino por una *virgo* o muchacha virgen:

Esta categoría de relatos se caracteriza por la presencia de ciertos elementos que se repiten en los distintos episodios. Se trata, en todos los casos, de **bosques** o puntos de intersección entre el agua y la tierra, como las orillas de los lagos, de los ríos o del mar, que funcionan, por su carácter de intactos, como **símbolos de la virginidad femenina**. Es además el **reino de la diosa Diana** que, como señaló J. Vernant, presenta la **característica de un lugar de frontera** donde el contacto con lo *otro*, lo *distinto*, tiene con frecuencia conclusiones trágicas. [...] **Más allá de los montes y de los bosques, esta diosa se asocia con todos los lugares que marcan los confines de un territorio** (Tola, 2005: 34, el destacado en negrita es mío).

Con la diferencia de que en este romance es la mujer el sujeto del amor, y el hombre, en un principio, el objeto, el encuentro producido en los primeros versos presenta elementos coincidentes con lo expuesto arriba. No solo se habla de un bosque, sino también de un lugar de frontera, espacio donde hay posibilidad de interpenetración. En el romance, esto es expresado por medio de un quiasmo: “do la paz viste pellico/y conduce entre pastores/ovejas del *monte* al *llano*/y cabras del *llano* al *monte*” (vv. 5-8, el destacado es mío).

Una vez más, la presencia de Diana es aludida, esta vez en cuanto al espacio. Y la descripción de esto último, asimismo, condice con la caracterización de Angélica, quien no ha sido sucumbida hasta ese momento por el amor y, por ende, se podría deducir su condición de *virgo*. En resumen, debido a su similitud con un *locus amoenus* y su afiliación con el tipo de zonas pertenecientes al reino de Diana, el espacio presentado en los primeros sesenta versos funciona como una posible matriz de

donde se deduce que ocurrirá un encuentro propicio para el enamoramiento, y la aparición de una *virgo* similar a las de las *Metamorfosis*.

En cuanto a los versos que les siguen a los analizados, se produce una traslación espacial del campo-bosque a la cabaña de un villano que, al ver a Medoro en un estado crítico, lo socorre. Allí, una labradora les compone un lecho, y a partir de ese momento, el espacio, y específicamente la naturaleza que rodea a los enamorados, se “complota” para que lo ya anticipado en un principio (“se alberga un dichoso joven,/que sin clavarle Amor flecha/le coronó de favores”, vv. 10-12) se lleve a cabo:

Todo sirve a los amantes:
plumas les baten, veloces,
airecillos lisonjeros,
si no son murmuradores.

Los campos les dan alfombras,
los árboles pabellones,
la apacible fuente sueño,
música los ruseñores (vv. 109-116).

Todo esto es aún más enfatizado por la presencia de las palomas (v. 87), aves que, justamente, tiran del carro de Venus y, por ende, poseen significación erótica. No suficiente con esto, antes de la aparición de dichos pájaros, se expone la presencia de un grupo de “Cupidillos” menores, que, a la manera de las abejas, coronan la choza en donde están los amantes. Es pertinente, en este momento, la mención de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612), específicamente de la unión entre Acis y Galatea:

Más agradable y menos zahareña,
al mancebo levanta venturoso,
dulce ya concediéndole y risueña
paces no al sueño, treguas sí al reposo.
Lo cóncavo hacía de una peña
a un fresco sitial dosel umbroso,
y verdes celosías unas hiedras,
trepando troncos y abrazando piedras.

Sobre una alfombra que imitara en vano
el tirio sus matices (si bien era
de cuantas sedas ya hiló, gusano,
y, artífice, tejió la primavera)
reclinados, al mirto más lozano
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos
(trompas de amor) alteran sus oídos (Carreira, 1986, *Polifemo*: vv. 305-320).

El “fresco sitial” como un dosel, las hiedras como “verdes celosías” –que incluso emulan las acciones propias de los amantes en cuanto al contacto físico con el otro (“trepando troncos y abrazando piedras”, v. 312)– y la “alfombra” hecha por el gusano artífice como posible lecho se asemejan a la función que cumplen algunos elementos de la naturaleza en el romance analizado: conforman una matriz de donde se deduciría la unión sexual entre amantes. Asimismo, la mención de elementos venéreos como el mirto y las palomas que unen sus picos (en el romance aparecen las “tortolas enamoradas”) aluden a la presencia de Venus. El espacio, en otras palabras, se adecúa a las necesidades de la situación para los amantes, algo propio del género epitalámico. En resumen, se observa un pasaje de Diana a Venus no solo en la figura de Angélica, sino también en el tratamiento del espacio.

Sumado a lo mencionado hasta ahora, esta transición de representar el pasaje de una divinidad a otra es resaltada aún más por la organización temporal. Mientras que desde el inicio del romance hasta la llegada a la choza del villano (v. 68) hay una mezcla del uso del pasado y del presente –característica propia de Góngora–; en el momento en que el lecho es compuesto, y la unión entre Angélica y Medoro comienza a concretarse, el presente es el protagonista, y los verbos en pasado no aparecen. Además de que el uso del presente narrativo contribuye a dar una sensación de simultaneidad y cercanía a la narración de la unión sexual, esta marcada diferenciación coincide con la de los espacios. Podríamos deducir, entonces, que este cambio del tiempo verbal refuerza el pasaje ya mencionado de Diana a Venus.

> “Cuando el cielo la socorre”

Uno de los tópicos más recurrentes en el romance “Angélica y Medoro” es el del *bellum veneris*, es decir, la visión del amor como guerra:

¡Qué de nudos le está dando
A un áspid la invidia torpe,
Contando de las palomas
Los arrullos gemidores!
[...]
Tórtolas enamoradas
Son tus roncós atambores,
Y los volantes de Venus
Sus bien seguidos pendones (vv. 85-88, 97-100).

Las palomas, que sirven de acompañamiento musical en las escenas amorosas de la poesía gongorina⁹, son vinculadas con instrumentos musicales propios de la guerra (“atambores”, v. 98), y asimismo, les siguen unos pendones, un tipo de bandera utilizado como distintivo o insignia durante la batalla. Esta idea es resaltada a través de la aliteración de la *r* y la *o* (como, por ejemplo, en los vv. 87-88: “Contando de las palomas/los arrullos gemidores”), que se asimila a los sonidos emitidos por estas aves. De esta manera, se da a entender que los amantes militan también en esta guerra del amor.

Empero, el tópico *bellum veneris* no es exclusivo del momento en el que Angélica y Medoro se unen en el lecho, sino que anteriormente esta idea marca su presencia en el romance. La ofensiva del Amor se representa en los siguientes versos: “Ya es *herido* el pedernal,/ya despide el *primer golpe*/centellas de agua” (vv. 33-35, el destacado es mío). A partir de este momento, tanto Angélica (representada por el pedernal) como su asimilación con Diana comienzan a resquebrajarse. Podría decirse, entonces, que estas alusiones al amor como guerra funcionan como elementos de cambio, de transición del pasaje de ser una diosa a otra.

Una vez lastimada, Angélica decide romper sus velos para ligar las heridas. Aquí se presenta una posible ambigüedad: ¿a cuáles se está refiriendo? A pesar de que en una primera lectura uno pueda creer que Angélica está tratando de salvar a Medoro, también es posible suponer que se esté hablando de ella misma, de su sufrimiento provocado por las flechas de Amor. Esta ambigüedad se produce por el pronombre posesivo “sus” (vv. 37, 43), sin ninguna aclaración más. Además, cuando se menciona la ayuda que Medoro está por recibir, se dice: “cuando el cielo *la socorre*” (v. 46, el destacado es mío). ¿Por qué socorrería el cielo a Angélica si es Medoro quien está perdiendo la vida? Esto se podría resolver, sin embargo, si se piensa que Angélica intenta sanar sus heridas de amor, al tratar de salvar a su objeto de amor. Es decir, se esfuerza por apaciguar el mismo dolor que sienten Orfeo y Venus tratando de evitar un mismo final. Más allá de que se esté refiriendo a Angélica o a Medoro, es incuestionable que ambos están agonizando pero en diferentes sentidos. Esto se resalta más por la presencia de Amor

⁹ Ver la nota 22 en la edición de Romanos (1983).

como el áspid oculto en las hierbas. Así como este animal es el que provoca la muerte de Eurídice y, por ende, el dolor agonizante de Orfeo, Amor es el causante del sufrimiento de Angélica.

> **Conclusiones**

En resumen, se podría decir que las referencias de la tradición clásica contribuyen a una lectura que resalta la transformación de Angélica, quien pasa de rechazar a los hombres a enamorarse perdidamente de uno. Desde el punto de vista mitológico, estaría pasando de ser Diana a representar a Venus, y este proceso de cambio es señalado a través de alusiones mitológicas como las de Orfeo y Venus, ambos sufrientes por la pérdida de su amor.

Sin embargo, tal pasaje no es excluyente de la figura de Angélica, sino que el espacio, elemento que no funciona como un simple marco en Góngora, condice con el pasaje. Esto se sostiene por los aspectos que muestran los dos espacios del romance, y su correspondencia con cada una de las diosas. Incluso la diferencia de los tiempos verbales en cada uno refuerza este cambio espacial.

Finalmente, se puede observar cómo el tópico de *bellum veneris* contribuye a la transición Diana-Venus, no solo por medio de la preponderancia del mismo en la unión sexual, sino también por el proceso de enamoramiento de Angélica.

> **Referencias bibliográficas**

Blanco, M. (1998). Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico. En M.^a C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (Eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996, Volumen 1* (263-274). Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

Carreira, A. (Ed.) (1986). "Fábula de Polifemo y Galatea". En *Luis de Góngora. Antología poética*. Madrid: Castalia didáctica.

Jammes, R. (Ed.) (1994). Introducción. *Luis de Góngora. Soledades*. Madrid: Castalia.

Morros, B. (Ed.) (1995). *Garcilaso de la Vega. Obra poética*. Barcelona: Crítica. Recuperado de http://www.rae.es/sites/default/files/Obra_poetica_Garcilaso_de_la_Vega.pdf el 03/02/2019.

Rollié, E. (Ed.) (2012). *Ovidio. Las metamorfosis*. Buenos Aires: Losada.

Romanos, M. (Ed.) (1983). "Angélica y Medoro". En *Selección poética de Góngora*. Buenos Aires: Kapelusz.

Tola, E. (2005). *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos.