

Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos

Lía Schwartz

La cuestión de la enemistad de Quevedo con Góngora, y de sus conflictivos ideales estéticos, ha sido reiterado objeto de discusión desde el siglo XVIII hasta el presente. En lo que respecta a Góngora, los trabajos de Robert Jammes colaboraron a afianzar la visión tradicional que los presentaba como dos escritores diametralmente opuestos estética e ideológicamente.¹ En cuanto a Quevedo, se han examinado reiteradamente los versos satíricos compuestos desde 1603 hasta 1627 en los que ataca a Góngora, y las respuestas satíricas de este último, mientras se ha tratado de deslindar lo personal del ataque a los poetas cultos y a la versión gongorina de la poética barroca.² Así lo encara nuevamente Pablo Jauralde en busca de una interpretación convincente de la polémica y acierta cuando señala que los textos mismos que se transmitieron como testimonio de sus rendillas muestran paradójicamente el inevitable diálogo que entablan. Por tanto, sus reservas con respecto a la opinión tajante de Jammes son significativas, ya que en estos momentos

¹ Véase especialmente de Robert Jammes, *Étude sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967 y su artículo «À propos de Góngora et de Quevedo: conformisme et anticonformisme au siècle d'Or», en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du siècle d'Or*, Toulouse: Université, 1981, pp. 83-93.

² Cf. Emilio Carilla, *Quevedo (Entre dos centenarios)*, Tucumán, 1949, pp. 55-61 para una enumeración de los poemas satíricos más importantes de Quevedo contra Góngora, y viceversa.

parece oportuno reevaluar los lugares comunes de la historia literaria más reciente que se remontan, sin embargo, a la apreciación dieciochesca de la estética barroca.³

Las prácticas discursivas de Góngora difieren, sin duda, de las de Quevedo en no pocos aspectos, pero sus obras cifran ineludiblemente dos variantes relacionadas de la estética de la agudeza. Los estudios de Mercedes Blanco nos han permitido apreciarlas en su semejanza y en su diferencia, así como en su relación con los escritos teóricos que codificaron los estilos barrocos después de la segunda mitad del siglo XVII, como los tratados de B. Gracián, de E. Tesauro y de sus predecesores italianos.⁴ Joaquín Roses, por su parte, al analizar la recepción que tuvo el *magnum opus* de Góngora en el siglo XVII, las *Soledades*, nos ha permitido entender mejor la problemática de aquella conocida distinción que Quevedo y otros escritores enemigos de la nueva poesía como Lope de Vega habían manipulado para criticar la *lexis* de Góngora y de sus émulos. En torno al binomio dificultad/oscuridad se escribieron no pocas páginas en la primera mitad del siglo XVII, que Roses ha comentado en todas sus implicaciones y proyecciones.⁵ La tendencia actual es considerar que, más allá de las racionalizaciones al uso en los escritos polémicos del XVII, las causas de la *obscuritas* gongorina, y añadido, quevediana por más que ésta fuera de

³ Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 899-924.

⁴ Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Honoré Champion, 1992, donde se enumeran, además, sus trabajos anteriores sobre aspectos puntuales del lenguaje barroco tal como aparece realizado en la obra de Quevedo y en la de sus contemporáneos.

⁵ Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII*, Madrid-Londres, Támesis, 1994; en el capítulo II, Roses pasa revista a las fuentes retóricas clásicas en las que se sustentaron «los fundamentos teóricos de la *obscuritas*» y recuerda, basándose en el artículo de Manfred Fuhrmann que la nómina de escritores griegos y latinos oscuros incluía a Esquilo y Demóstenes, a Euforión, Calímaco y Licofón, Partenios, Persio, Píndaro, Salustio y Tucídides; cfr. «*Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der Rhetorischen und Literaturästhetischen Theorie der Antike*», en *Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, ed. de W. Iser, München: Wilhelm Fink, 1966, pp. 47-72. Algunos de estos nombres aparecen en los escritos polémicos de Quevedo, por ejemplo, Licofón, sobre el cual volveremos, y se encuentra en la carta introductoria a la poesía de Fray Luis de León; así lo recordaba ya André Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid: Castalia-Brandeis, 1967, p. 72.

diferente signo en algunos aspectos, deben estudiarse en relación con «el sistema retórico de la *elocutio*», el uso de neologismos, cultismos léxicos y sintácticos, hipérbatos, y metáforas, instrumentos todos puestos al servicio, también sabemos, de la construcción de conceptos.⁶ Asimismo desprestigiada la distinción artificial entre el «culteranismo» de Góngora y el conceptismo de Quevedo, otro lugar común de la historiografía literaria que perpetuó apreciaciones decimonónicas sobre el estilo de ambos autores, también convendría ahora comparar la realización de algunos géneros poéticos desde la perspectiva de la *inventia*, en busca de fuentes latinas o griegas comunes que fueron objeto de *imitatio* o de *topoi* recurrentes y que nos dan pautas muy precisas para entender los procedimientos puestos en juego para producir los discursos de la agudeza.⁷ Los datos reunidos por los primeros comentaristas de Góngora, que han sido obligado punto de partida para las ediciones del siglo XX, pueden ahora conjugarse con los recopilados más recientemente por los editores de Quevedo, datos que expanden considerablemente las escuetas indicaciones de fuentes que incluyó González de Salas en su edición de *El Parnaso español*, ya que estas resultan insuficientes para reconstruir los contextos literarios de su poesía.⁸

⁶ Cfr. Roses, ob. cit., pp. 152 y ss., donde estudia «La naturaleza retórica de la oscuridad gongorina», sus componentes léxicos y sintácticos y los rasgos más salientes del discurso figurado.

⁷ Sobre la separación «en dos movimientos de mal gusto» fundados por Góngora y Quevedo, que se efectúa en el siglo XVIII y la consolidación de estas lecturas dieciochescas en el XIX y a través de los escritos críticos de Menéndez Pelayo, véase el estudio cit. de Cldard, pp. 113 y ss.

⁸ Entre las principales ediciones del siglo XX de la obra gongorina, véanse las de R. Foulché-Delbosc, *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, New York: The Hispanic Society of America, 1921, tomos I, II y III; Juan e Isabel Millé y Giménez, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1951.; Robert Jammes, *Leurrillas*, Madrid: Castalia, 1980 y *Soledades*, Madrid: Castalia, 1994; de José María Micó, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990; de Antonio Carreira, *Antología poética*, Madrid: Castalia, 1986 y *Romances*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, tomos I, II, III, IV; para Quevedo, *Poesía moral (Pdimmnia)*, edición de Alfonso Rey, Madrid: Támesis, 1992 ; de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisí* y otros poemas, Barcelona: Crítica, 1998 y de Pablo Jauralde, *Antología poética*, Madrid: Espasa Calpe, 2002.

En efecto, es la particular manipulación de los recursos retóricos que estaban disponibles desde mediados del siglo XVI, la que nos ofrece claves para identificar tanto la realización gongorina como la quevediana de la estética de la agudeza en sus divergencias y en sus convergencias, ya que todo atento estudioso de la poesía de Quevedo comprueba fácilmente que, en la práctica de algunos subgéneros literarios característicos de la poesía amorosa o de la satírica, por ejemplo, son más marcadas las semejanzas que las diferencias. Es evidente, en estos casos, que Quevedo fue cuidadoso lector de Góngora cuando se iniciaba como literato en los albores del nuevo siglo y que había recibido su influencia. Ello no implica negar, por supuesto, la existencia de tensiones personales que se tradujeron en ataques satíricos hasta configurar una auténtica polémica poética, que sigue siendo sometida a escrutinio hasta el presente. A la luz de los datos conocidos, parece hoy plausible interpretar la enemistad de Góngora y Quevedo en clave biográfica. En efecto, un poeta en ciernes como Quevedo pudo haberse sentido en inevitable competencia con un artista ya consagrado en la corte a principios de siglo y, viceversa, Góngora pudo haber resentido el creciente éxito de su joven contrincante, algunas de cuyas sátiras en prosa ya circulaban en Madrid y en Valladolid desde 1600, así como numerosas composiciones poéticas que fueron antologizadas en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (1605), y en la *Segunda parte de las flores de poetas ilustres*, de Antonio Calderón (1611) que permaneció inédita.

Las invectivas de Quevedo contra Góngora poeta, pronto se extendieron y complementaron con otros textos satírico-burlescos que criticaban a los gongoristas y los códigos cultistas. Ya se había ensayado Quevedo en este tipo de sátiras en su temprana

Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes; lo recrea aun en sus sátiras mayores como el *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos*, y en un conjunto de textos que los editores de su obra en el siglo XX han dado en llamar «escritos de crítica literaria»: *Aguja de navegar cultos*, por ejemplo, y *La culta latiniparla*, a los que se une generalmente la *Premática* mencionada.⁹ Pero Quevedo no sólo participa en la polémica sobre la nueva poesía componiendo textos satírico-burlescos sino que, por el contrario, escribe también un manifiesto teórico en el que intenta racionalizar y justificar la posición asumida junto a Lope y en contra de Góngora y de sus émulos. Así refrenda sus ideas publicando la conocida *Carta nuncupatoria al Conde-Duque de Olivares* de 1629 como prólogo a su edición de las *Obras* de Fray Luis de León que vio la luz en 1631. En ella Quevedo nos ofrece una poética en miniatura redactada en forma de epístola y concebida en oposición a la estética gongorina que podría resumirse en esta cita, en la que resalta la selección del sustantivo *algarabía* para describirla:

De buena gana lloro la satisfacción con que se llaman hoy algunos *cultos*, siendo temerarios y monstruosos; osando decir que hoy se sabe hablar la lengua castellana, cuando no se sabe dónde se habla, y en las conversaciones - aun de los legos- tal algarabía se usa que parece junta de diferentes naciones; y dicen que la enriquecen los que la confunden.¹⁰

⁹ Ver la edición de Antonio Azaustre de las *Obras crítico-literarias*, en *Obras completas en prosa* de Quevedo, dirección de Alfonso Rey, Madrid: Castalia, 2003, volumen I, tomo I, donde aparecen, nueva e inteligentemente anotadas las *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, el *Cuento de cuentos*, *La culta latiniparla*, *Catecismo de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas*, los *Preliminares literarios a las poesías de Fray Luis de León*, y los *Preliminares literarios a las obras del bachiller Francisco de la Torre*. La designación ya aparecía en la colección de *Obras completas en prosa* de Astrana Marín, Madrid: Aguilar, 1932. .

¹⁰ Cf. *Preliminares*, ed. de Antonio Azaustre cit., pp. 154-155 y en la edición de Elias L. Rivers, *Quevedo y su poética dedicada a Olivares*, Pamplona, EUNSA, 1998, p. 54. Sobre el género discursivo de esta dedicatoria, «cultivado desde la Antigüedad» y de frecuente aparición en textos humanistas del siglo XV, cfr. el importante estudio de Antonio Azaustre, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León», *La Perinola*, 7, 2003, p. 64, n. 14: «El género pertenece al antiguo género de la epístola [...] y se codificó retóricamente ya en el *ars dictaminis* medieval, donde se postulaba un diseño que, a grandes rasgos, mantiene esta carta de Quevedo al Conde-Duque: *salutatio, exordium y captatio benevolentiae, narratio* (que incluye la *argumentatio*), *petitio* y *conclusio*.»

El poeta culto queda definido por hipálage como «el dotor umbrático, de la parlería fanfarrona y del verso de mal color», es decir del verso mal construido retóricamente, del cual abomina Quevedo, mientras lo insulta resumiendo así la extensión del fenómeno:

Siempre las razones de Petronio en otra pluma echarán menos sus palabras; mas si bien yo las desaliño con mi versión, no las he borrado las señas que da del dotor umbrático, de la parlería fanfarrona y del verso de mal color. Ni sé qué codicia u qué gloria mueve a los charlatanes de mezdaz y a los que escriben taracea de razonar, prosa espuria y voces advenedizas y desconocidas, de tal suerte que una cláusula no se entiende con la otra. No tiene mucha edad este delirio, que pocos años ha que algunos hipócritas de nominativos empezaron a salpicar de latines nuestra habla que, gastando de su caudal, enriqueció a Europa con tan esclarecidos escritores en prosa y en versos. Y hoy duran de aquel tiempo muchos que sirven de antídoto con sus obras a la edad, preservándola de la inundación de jerigonzas;¹¹

«No tiene mucha edad este delirio» decía nuestro tratadista, pero, en verdad, en 1629, el «delirio» llevaba más de quince años de existencia, durante los cuales fueron adquiriendo preeminencia los defensores y epígonos de Góngora en los medios intelectuales de la Corte. Por las mismas fechas Lope incorporaba al texto de *La Dorotea*, publicada en 1632, las escenas segunda y tercera del acto IV, que giraban en torno al comentario satírico del soneto burlesco: «Pululando de culto, Claudio amigo», que tiene muchos puntos de contacto, es evidente, con los ataques de Quevedo a los códigos puestos en juego por Góngora y los gongoristas.

Pululando de culto, Claudio amigo,
 Minotaurista soy desde mañana;
 Derelinquo la frasi castellana,
 Vayan las *Solitúdi*nes conmigo.
 Por precursora, desde oy másme obligo
 Al aurora llamar Bautista o Iuana,
 Chamelote la mar, la ronca rana
 Mosca del agua, y sarna de oro al trigo.
 Mal afecto de mí, con tedio y murrio,
 Cálgas diré ya y, que no griguiescos,
 Como en el tiempo del pastor Bandurrio.

¹¹ Cfr. *Preliminares*, ed. de Azaustre, p. 145 y nota 66 para *color*: «se entiende aquí como *ornatus* o embellecimiento del discurso (del verso, en este caso)»

Estos versos, ¿son turcos o tudescos?
 Tú, lector Garibay, si eres banburrio,
 Apláudelos, que son cultidiabescos.

Dámaso Alonso, Juan Manuel Rozas y tras él otros estudiosos de Lope, explicaron su presencia como respuesta a la publicación, en 1630, de las *Lecciones solemnes* de José Pellicer.¹² En efecto, como es bien sabido, la controversia generada por la difusión de las *Soledades* se remonta a la segunda década del siglo XVII. Roses ha estudiado minuciosamente esta primera fase de la polémica en torno a la noción de oscuridad, motivo que ya aparece en la carta de Pedro de Valencia de 1613 y continúa hasta el *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano, de 1662.¹³ Como recordaba Robert Jammes, en esa polémica participaron «además del mismo Góngora» no sólo Quevedo y Lope sino numerosos humanistas y escritores como «Pedro de Valencia, Francisco Fernández de Córdoba, Tamayo de Vargas, Jáuregui, Cascales, Ustarroz y Nicolás Antonio.»¹⁴ Por tanto, es evidente que, en estos textos tardíos, Quevedo y Lope se propusieron reafirmar su posición, y en un momento en el que el fenómeno del éxito de la poesía de Góngora y de sus continuadores era ya un hecho incontestable. Consagrado por la labor exegética de sus comentaristas, nuestro *Homero español* y *Píndaro andaluz* se había ya convertido en un «clásico» de la nueva poesía, como Garcilaso en la segunda mitad del XVI a partir de las

¹² Cfr. Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de E. Morby, Madrid: Castalia, 1958, pp. 312 y ss.; sobre estas escenas como parodia de las *Lecciones solemnes a la obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Pedro Coello, 1630, de Josef Pellicer de Salas y Tovar, cfr. la n. 73 de Morby, y los trabajos de Dámaso Alonso, «Todos contra Pellicer» y «Cómo contestó Pellicer a la beña de Lope», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1960, así como Juan Manuel Rozas, «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1990.

¹³ Cfr. Roses, ob. cit., p. 10 y ss., para un análisis de la «Carta» de Pedro de Valencia, y sobre el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* de Espinosa Medrano, pp. 60 y ss.

¹⁴ Cfr. Robert Jammes, en su *Prefacio* al libro de Roses, cit., p. ix.

ediciones anotadas del Brocense y de Herrera.¹⁵ Es comprensible, pues, que Lope de Vega y Quevedo hayan reaccionado violentamente contra el éxito sostenido de la obra de su viejo rival.

En la ya citada «poética» dirigida a Olivares, Quevedo había recurrido a citas de los clásicos antiguos para argumentar el rechazo de la oscuridad gongorina, atribuida a los «excesos retóricos y léxicos» que le eran característicos. Para ello nada le había parecido mejor que contrastarla con la alabada *perspicuitas* del estilo luisiano, modelo de lenguaje poético que Quevedo evidentemente ni recreó ni podía ya recrear a mediados del siglo XVII. Por ello recurre al razonamiento capcioso con el que se pretendía distinguir entre una presunta dificultad conceptual y otra retórica. Quevedo decía apoyar sin ambages la primera, porque resultaba de la complejidad del concepto, producto del *ingenium*. Se negaba, en cambio, a contemporizar con la dificultad puramente estilística, aunque, como le he indicado en varias oportunidades, la lexis de la poesía amorosa y moral de Quevedo ostenta un aprovechamiento de los cultismos léxicos y sintácticos que es de obvia raigambre gongorina.¹⁶ Evidentemente, los límites entre uno y otro tipo de

¹⁵ De 1627 es la edición de las *Obras en verso del Homero español, que recogió Juan López de Vicuña*, Madrid: Viuda de Luis Sanchez; de 1630 *las Lecciones solemnes a las Obras de don Lvis de Gongora y Argote, Píndaro Andalz, Príncipe de los Poetas Líricos de España*, Madrid: Emprenta del Reino. A costa de Pedro Coello. En 1633 sale la edición de *Todas las Obras de don Lvis de Gongora en varios poemas. Recogidos por don Gonzalo de Hozes y Cordoua...* Madrid: Emprenta del Reino y en 1636 *las Obras de D. Luis de Góngora comentadas por Don García de Salzedo Coronel...* Madrid: Imprenta Real. En cuanto a Garcilaso, recordemos la fecha de aparición de las ediciones mencionadas: *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del licenciado Francisco Sánchez*, Salamanca 1574; *Obras de Garci lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, 1580 y ya en el XVII, *Garcilasso de la Vega, natural de Toledo, príncipe de los poetas castellanos, de Don Thomás de Tamaio de Vargas*, Madrid, 1622. Ocho años después de la edición anotada de Tamayo, Pellicer aplica a Góngora el mismo sustantivo en aposición que había recibido Garcilaso: **Príncipe**, sólo que el complemento hace mayor aún la extensión semántica del lexema: **los poetas castellanos** se han convertido en **los poetas líricos de España**.

¹⁶ Para un resumen de «las dos especies de oscuridad» –«la dificultad de los asuntos frente a la simple oscuridad verbal» - y su relación con las ideas generalmente expuestas en poéticas y retóricas de la época, cfr. Azaístre, at. cit., pp. 64 y ss.

oscuridad eran, por ilógicos, imposibles de trazar, de modo que, para atacar a su contrincante, recurre a «la dialéctica polemizadora» de la época, que se apoyaba en un procedimiento de «reducción al absurdo» de la poética de los contrarios, como afirma Cuevas.¹⁷

Las autoridades a las que recurrían los detractores de la nueva poesía, y en cierto modo también sus defensores, por lo que no es sencillo reconstruir cómo fueron interpretados, eran Aristóteles, Horacio, Demetrio Falereo, Petronio, Quintiliano, Marcial, Estacio y otros autores de tratados sobre retórica y arte poética.¹⁸ Quevedo se centra en un pasaje de la *Poética* aristotélica, 1458 a18-1459 a 16, para definir cuál es la virtud máxima de la dición, mientras recurre a diversos textos teóricos y poéticos para criticar la oscuridad inaceptable de Góngora y sus émulo. El ejemplo de los antiguos era siempre convincente, por ello, Quevedo se hace eco de las críticas que había recibido un famoso poeta alejandrino, «oscuro» por antonomasia, Licofrón de Calcis, en Eubea, nacido en torno al año 320 a.C., que había vivido en Alejandría y a quien Ptolomeo Filadelfo le había encargado el ordenamiento de las comedias coleccionadas para su Biblioteca. Autor de tragedias en verso y de una compilación léxica sobre la comedia, en el *Suidas* se le atribuía ya la autoría de un «poema oscuro», *Alexandra*, un monólogo dramático de 1474 yambos, en el que se pronosticaba aún la llegada de Eneas al Lacio. Por la presencia de estos versos, la atribución a Licofrón había sido ya cuestionada en la

¹⁷ Cfr. Cristóbal Cuevas, «La poética imposible de Quevedo. (Don Francisco, editor de fray Luis)», *La Perinola*, 7, 2003, p. 203, a quien cito.

¹⁸ Cfr. las notas de la edición de Azaustre y el art. cit. para identificar los pasajes manipulados por Quevedo.

Antigüedad. Lo citan por la dificultad del lenguaje poético Estacio, en su silva V,3,157, Clemente de Alejandría, Luciano, Artemidoro y varios lexicógrafos bizantinos.¹⁹

Y Estacio, en el libro V de las *Silvas* (*Epicedion in patrem*), hablando de los poetas, cuando trata de Licofrón, que fue quien en griego enseñó esta seta, dice

Carmina Battiade latebrasque Licofronis atri;
(...escondrijos del enegrecido Licofrón

No se pudieron estudiar palabras de mayor oprobio. *Latebrās atri* (Escondrijos del denegrido Licofrón); y Licofrón aun tuvo disculpa, pues escribió un vaticinio que llama *Alexandra*.

Quevedo, siempre entusiasmado por el descubrimiento de las novedades filológicas de su tiempo, había comprado y conservaba en su biblioteca un ejemplar de la *versio* de Escalígero, impresa en Leyden en 1597, que puede leerse hoy en la Biblioteca Nacional.²⁰

Paralelamente a este planteo teórico siguió nuestro autor criticando a los poetas cultos en sus sátiras mayores: el *Discurso de todos los diablos* de 1628 y *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, concluida hacia 1636 según la fecha del prólogo transmitido en un manuscrito.²¹ En el *Discurso*, el imaginado encuentro entre el poeta de los cultos y el poeta de los pícaros le había permitido contrastar jocosamente hechos de lengua y de

¹⁹ Puede leerse en español en la trad., edición y notas de M. y E. Fernández-Galiano, Rev. L. A. de Cuenca, Licofrón, *Alejandra*, Trifodoro, *La toma de Ilión*, Coluto, *El rapto de Helena*, Madrid: Gredos. Como ya recuerda Azaístre, Quevedo había subrayado en su edición de las *Silvae* V, 3 de Estacio el v. 157: «Tu pandere doctus / (camina Battiadae) latebrasque Lycophronis atri», es decir: 'Tú poseías el arte de explicar (los cantos del hijo de Battos,) y los enigmas del oscuro Licofrón'; cf. art. cit., p. 78, donde cita el artículo de C. y H. Kallendorf, «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62, 2000, pp. 131-68.

²⁰ Véase ahora el estudio de Isabel Pérez Cuenca, «Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca», *La Perinola* 7, 2003, p. 361, donde aparece entre los «ejemplares conocidos»: *Lycophronis Chalcidensis, Alexandra, Poena obscurum, Josephi Scaligeri...Versio*. Lugduni Batavorum, Ludovicus Elzevirius, 1597; lleva la signatura BNM R. 21758. Ya había comunicado este dato Luisa López Grigera, *Anotaciones de Quevedo a la Poética de Aristóteles*, Salamanca, 1998, p. 161, quien identifica a Licofrón en la n.125. Debe corregirse, sin embargo, su comentario previo sobre Aristóteles, ya que éste no menciona el nombre de Licofrón en su *Poética*, así como el texto de su nota 137 que no parece pertinente: «Licofrón y Alcidas, como Gorgias, fueron sofistas de fines del siglo quinto y principios del cuarto, que usaron lenguaje poético en la prosa.». Quevedo cita a Licofrón en sus anotaciones autógrafas a la *Poética* de Aristóteles, otra prueba del interés que debe haber suscitado la posibilidad de establecer una analogía con la «nueva poesía» gongorina.

²¹ Cf. *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, ed. de Lía Schwartz, Madrid: Castalia, 2003, p. 810, para la «Dedicatoria a don Álvaro de Monsalve», fechado en 1636.

poética de ambos códigos.²² Para su inclusión en *Fortuna*, en cambio, Quevedo construye un capitulillo, «Poeta culto (IX)», en el que parece modelar aquellas sesiones de lectura de las *Soledades* que se sucedieron en la Corte después de 1613. El fenómeno retórico de la oscuridad se hace ficción en esta descripción del poeta «noche de invierno, de las que llaman boca de lobo», cuyo poema se quema con el fuego de la vela que le acerca uno de sus oyentes.²³

Lo que demuestran los escritos polémicos de Quevedo es que la supuesta diferencia entre la aceptada dificultad de un texto poético, que debía ser compuesto para un núcleo de iniciados según exigencias horacianas, y la criticada oscuridad sólo podía ser reducida a una cuestión de dimensión o de grado, es decir, de aceptación de su uso, y de crítica del abuso de la dificultad.²⁴ No había otra salida en el contexto de la preceptiva de una época en la que la creación poética se articulaba en las prácticas de la mimesis y, en particular, de la imitación de fuentes verbales. Para poder transformar estas fuentes en poesía el poeta necesitaba haber acopiado lecturas, por un lado; por el otro, haber aprendido las normas que exigía el nuevo arte de ingenio, basado en la erudición y en el conocimiento de los *praedicamenta* o categorías aristotélicas, a partir de las cuales se conformaban los conceptos. Basta recordar los discursos LVIII («De la docta erudición y de las fuentes de que se saca») y LIX («De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición

²² Cf. *Discurso de todos los diablos o infierno emendado*, edición de Alfonso Rey, Madrid: Castalia, 2003, pp. 529-36 para el enfrentamiento del poeta de los pícaros con el poeta de los cultos.

²³ Cf. *La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. de Bourg, Dupont y Geneste, Madrid, Cátedra, 1987, p. 174-176. y en la ed. cit. de L. Schwartz, las pp. 608-10: capítulo IX, *Poeta culto*.

²⁴ Cf. Roses, ob. cit. p. 107 y su análisis de las frases con las que racionalizaba Francisco Cascales la «oscuridad» permitida en sus *Cartas filológicas*. Según Roses: «Esta justificación de la oscuridad [...] aparece totalmente desautorizada cuando se produce un abuso en el empleo de la licencia; se trata, como en otras ocasiones de la polémica gongoiña, de un problema de grado, oscilante entre uso y abuso.»

noticiosa» de la *Agudeza y arte de ingenio*, para entender que un poeta era considerado «erudito» sólo si podía demostrar su familiaridad con el mayor número posible de fragmentos de textos castellanos e italianos, latinos y aun si fuera posible, griegos.²⁵ En lo que respecta a la pareja *res/verba*, por tanto, las críticas quevedianas contra Góngora y sus imitadores sólo podían centrarse en cuestiones de *elocutio*, por ejemplo, en la decisión de imitar la estructura y el vocabulario de la lengua latina de modo artificial y, como ya dijimos, Quevedo también «latinizó» a su manera, como su rival. Quedaban necesariamente fuera de este ámbito las técnicas de producción del discurso de la agudeza, que Góngora y Quevedo compartían, así como el acervo de autores antiguos a imitar. Como la selección de fuentes y de formas literarias que realizaran ambos dependía de los textos que circulaban en la época, las coincidencias resultaban hasta cierto punto inevitables.

El canon de los clásicos antiguos: 1580-1640

Góngora y Quevedo habían leído los mismos *antiqui auctores* y los entendían de modo semejante, ya que toda época histórica forja una reconstrucción particular de la cultura clásica de acuerdo con los datos de que dispone y según principios hermenéuticos e ideológicos comunes. Por un lado, pues, conviene recordar cuáles eran las listas de autores leídos entre 1580 y 1640, es decir, como se fue modificando en el Barroco el canon

²⁵ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1969, tomo II, pp. 217-228; véanse los comentarios sobre el concepto de eudición en la *Agudeza* y la alabanza graciana de los autores clásicos en Aurora Egido, *Humanidades y dignidad del hombre en Gracián*, Salamanca: Universidad, 2001, pp. 68-70.

renacentista de los clásicos; por el otro, es importante descubrir qué ediciones pueden haber usado los humanistas y los autores cultos en esos años, porque la recuperación filológica de esos autores dependía de los textos mismos que se leían así como de los vocabularios y gramáticas de las lenguas latina y griega que usaban nuestros escritores áureos. Del mismo modo deben tratarse hoy los problemas de atribución y aquellos suscitados por la constitución del texto en las ediciones de los siglos XVI y XVII ya que, como se ha comprobado, los editores renacentistas no siempre contaban con los mismos testimonios o se regían por criterios distintos de los modernos.²⁶

El primer acercamiento a lo que llamaríamos un canon de *auctores* latinos y griegos con los que fueron socializados Góngora y Quevedo nos lo proporcionan los programas de estudio de las escuelas jesuitas a las que asistieron en Córdoba, y en Ocaña y en Madrid respectivamente. La *Ratio studiorum* de los jesuitas describía minuciosamente las reglas a seguir por los profesores de las clases inferiores: las tres de gramática: infima, media y suprema, y las de retórica y humanidades. En las clases de gramática se aprendía latín y, con menores exigencias, griego y se impartían los conocimientos básicos de la cultura grecolatina que eran comunes a todos los alumnos de los jesuitas.²⁷ Desde niños, pues, habían memorizado fragmentos de textos de los clásicos, que leían expurgados e impresos en ediciones *ad usum scholarum Societatis Jesu*. Estas *sylvae diversorum auctorum* o

²⁶ He tratado estas cuestiones en varios artículos, entre los cuales se cuentan: «Fray Luis y las traducciones de los clásicos: la elegía II, iii de Tibulo», *Edad de Oro*, XI, 1992, pp. 175-186; «Fray Luis de León's Translations of Greek Texts and their Humanistic Context», *Allegorica* (Texas), 1996, pp. 55-72 » y «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII», *El hispanismo angloamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, *Actas de la Conferencia Internacional Hacia un nuevo humanismo*, ed. por J. M. de Bernardo Ares, Córdoba, 2002, pp. 1771-2001.

²⁷ Cfr. Eusebio Gil (editor), *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La «Ratio studiorum»*, Madrid, UPCO, 1992.

antologías para los alumnos de la Compañía, abarcaban fragmentos escogidos de los escritos de Cicerón, Séneca, los dos Plinios, Plauto, Terencio, Juvenal, Estacio, Ovidio, Horacio, Marcial, Catulo, Tibulo, Virgilio, excepto sus églogas y el libro IV de la *Eneida*, y algunos autores neolatinos como Jerónimo Vida y Jacopo Sannazaro.²⁸ Desde niños también se habrían acostumbrado a preparar sus *codices excerptorii* o cartapacios en los que irían apuntando aquellas frases o párrafos que les gustaban, que les parecían significativos o en los que habrían visto cifrados una idea, un *exemplum*, un motivo atractivo, una figura de estilo que consideraban dignos de imitación. Recordemos que Gracián y otros educadores del siglo XVII recomendaban su uso al alumno aventajado y al futuro escritor.²⁹ En estos cartapacios se iba construyendo un universo verbal de citas al que se recurriría para componer un poema o un escrito en prosa; otras citas procedían de repertorios impresos, de los *Adagia* de Erasmo a los Calepinos y diccionarios barrocos en los que se habían transmitido las palabras de los antiguos. El enciclopedismo renacentista propició, como sabemos, el arte de la combinación de segmentos de discursos ajenos a la hora de componer un texto escrito y las prácticas del humanismo barroco refrendaron esta cultura del fragmento.³⁰

²⁸ Cfr., entre otras antologías escolares, la *Sylva diversorum Autorum, qui ad usum Scholarum selecti sunt*, Olyssipone, excudebat Emanuel de Lyra Typogr., cum facultate Inquisitorum, 1587, que usó Quevedo, cuando era alumno y otras semejantes que ya mencionaba Michèle Gendreau, *Héritage et création: Recherches sur l'humanisme de Quevedo*, Thèse pour le Doctorat ès Lettres, Paris, 1975.

²⁹ Véase la edición de Aurora Egido de *El discreto*, Madrid: Alianza, 1997, pp. 40 y ss., donde se refiere a estos cartapacios en relación con la obra de Gracián.

³⁰ Para una lista de las polianteas más usadas por los autores españoles de los siglos XVI y XVII, véase Sagrario López Poza, «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón*, 49, 1990, pp. 61-76; asimismo Francis Goyet, *Le sublime du «lieu commun». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris: Honoré Champion, 1996 y Anne Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

Las lecturas escolares se ampliaban en los cursos universitarios. Góngora, en Salamanca y Quevedo en Alcalá, habrían aprendido a manejar las ediciones de los clásicos preparadas por los humanistas y *critici* renacentistas, de Julio César Escalígero a Justo José Escalígero, de Henri Etienne a Isaac Casaubon, del Comendador Griego al Brocense. Sabemos que Góngora fue «hombre de abundantes lecturas, de una erudición literaria ya rara en su tiempo en un poeta; no se puede decir única, quizá, sólo por Quevedo» decía Emilio Orozco, haciéndose eco de la descripción de sus estudios que incluyó José Pellicer en su *Vida mayor*:

Era muy aficionado a Virgilio, Claudiano, y Horacio [...] La erudición que alcanzó no fue muy honda, pero fue lo bastante para que sus obras no carezcan de los ritos, fórmulas, costumbres, y ceremonias de los antiguos en lo místico, alegórico, ritual, y mitológico. Hallanse en las locuciones de don Luis muchas imitaciones de Eurípides, Calímaco, Apolonio Rodio, Nonio Panopolitano, Quinto Calabro, Homero, Mueseo y demás poetas griegos. En muchas partes se roza con las oraciones de Aristeneto y Dion Chrisostomo, con lo venusto de Anacreonte, Heliodoro y Achilles Tacio, no porque, a mi juicio, los viese, sino porque fue tan grande el natural de don Luis, que con él solo pudo igualar los griegos y latinos, pues, si los vio, para imitarlos fue mucho, y si no los vio, fue mucho más.³¹

Sin duda, los testimonios antiguos sobre la formación de Góngora describen la entrega total a su vocación poética, lo que permite inferir que había ampliado el canon escolar leyendo preferentemente a los poetas y novelistas grecolatinos, es decir, a aquellos autores que serían fuente de inspiración literaria y se convertirían en objeto de imitación. Sin embargo, la descripción de Pellicer parece hoy excesivamente medida si no mezquina; además, peca de ingenua, particularmente cuando sugiere que el talento innato de don Luis superaba a sus conocimientos. En todo caso, se muestra más generoso en la dedicatoria «A los ingenios doctísimos de España, beneméritos de la erudición latina» de

³¹ José Pellicer de Salas y Tovar, «Vida mayor», en *Obras poéticas de don Luis de Góngora*, New York, Hispanic Society, 1921, tomo III, pp. 306-7. Lo cita Emilio Orozco, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 27.

las *Lecciones solemnes*. Aquí declara enfáticamente las razones por las que decidió escribir su comentario:

La primera ser DON LVIS DE GONGORA el mayor Poeta de su tiempo en nuestra Nación, competidor sin duda, de los mas Eminentes en Grecia, Roma, Italia y Francia; y parecerme a mi, y a todos, que en sus obras hallaria bastante campo para descoger mucha erudición, por estar sembradas sus Frases de imitaciones Griegas y latinas, llenas de formulas y ritos de la antigüedad, que es lo que da materia para que pueda luzir el que comenta: ³²

De hecho, el «Índice de los autores, que don Joseph Pellicer cita en estas *Lecciones Solemnes*, diuididos en setenta y quatro classes», que despertó no pocas sospechas sobre el uso y abuso de polianteas por parte de nuestro sesudo comentarista y de su absurda capacidad de asociación, ofrece amplias pruebas de que la obra gongorina daba pie para sugerir una miríada de fuentes y alusiones y así lo demuestran, entre muchos otros, los comentarios de Salcedo Coronel. ³³ La erudición de Góngora fue evidentemente notable, aunque sus intereses intelectuales fueran más circunscriptos que los del autor de la *Virtud militante*, el *Marco Bruto* y *La caída para levantarse*; su conocimiento del latín, igualmente profundo, como lo demuestran la adopción de latinismos semánticos y sintácticos y la adaptación a sus ideales expresivos de frases y figuras poéticas procedentes de los poemas de Ovidio, Virgilio, Horacio, Teócrito u otros autores clásicos,.

Sobre la voluntad de humanismo de Quevedo contamos con los datos transmitidos por el relato cuasi-hagiográfico de su primer biógrafo, y con las declaraciones de su primer editor, Jusepe González de Salas. La obra filológica y doctrinal de Quevedo y la

³² Cfr. José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las Obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, Príncipe de los poetas Líricos de España*, Madrid: Empronta del Reino. A costa de Pedro Coello, 1630; ed. facsímil, Hildesheim y New York: Georg Olms, 1971, y las páginas preliminares del libro.

³³ Recordemos las burlas de que es objeto por parte de Andrés Cuesta, maestro de latín y griego en Salamanca, que menciona Dámaso Alonso en «Todos contra Pellicer», *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp.475 y ss.

nómina de los libros de su nutrida «librería» confirman su vasto conocimiento de la literatura clásica. Como sabemos, gran parte de los que se han hallado contienen pasajes subrayados y anotaciones de su puño y letra que constituyen otros tantos testimonios de erudición y de la permanente curiosidad intelectual que le era característica.³⁴

Hacia 1620 los *critici* europeos habían recuperado casi la totalidad del corpus de obras griegas y latinas de la antigüedad. Los moralistas, filósofos e historiógrafos que estaban de moda en las primeras décadas del siglo habían hallado eco en la obra de Quevedo y no pocos en la de Góngora: Tácito, y Séneca con sus tragedias, epístolas y ensayos morales, Plinio el Joven, autor del célebre *Panegírico de Trajano*, Propertio y Persio.³⁵ De Horacio se conocían las epístolas, su *Arte Poética*, sus *Sermones* y casi todas sus odas, algunas ya leídas en las escuelas de jesuitas, donde también se memorizaba el famoso epodo I, 2; «*Beatus ille qui procul negotiis*», así como otras odas recopiladas en las antologías de *topoi o loci communes* al uso. Existían numerosas recreaciones de aquellos famosos versos de la oda I, 3 que Quevedo recreó en su *Sermón estoico de censura moral*, vv. 61 y ss., así como en varios poemas morales y cuyos ecos se descubren también en los primeros versos del conocido *epyllion* de las *Soledades*, I, 369-71, en los que se describe el valor y la osadía del primer navegante:³⁶

³⁴ Véase ahora un resumen de lo publicado hasta este momento sobre la biblioteca de Quevedo y otras precisiones en el trabajo de Isabel Pérez Cuenca: «Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca», cit. en n. 20.

³⁵ El interés de Quevedo por Propertio pudo haber sido impulsado por los elogios que le prodigó Justo Lipsio. En cuanto a Persio, autor también prestigiado por Lipsio por sus ideas estoicas y por su estilo, sus sátiras circularon ampliamente en las ediciones del Brocense, de Isaac Casaubon (1605) y de Tamayo y Vargas (1621), así como la traducción de Diego López, de 1609, en su *Declaración magistral sobre las Sátiras*: cfr. T. S. Beardsley, Jr., *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Pittsburgh: Duquesne University press, 1970, nos. 135 y 185, esta última sobre su traducción de las dieciséis sátiras de Juvenal.

³⁶ Cfr. Horacio, *Odes et épodes*, libro I, oda 3, vv. 9-12, ed. de F. Villeneuve, Paris: Les Belles Lettres, 1959, F. de Quevedo, *Poesía original*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1991, silva 145, *Soledades*, ed. de R. Jammes, cit.,

Illi robur et aes triplex
 Circa pectus erat, qui fragilem truci
 Commisit pelago ratem
 Primus

Junto a estos y muchos otros lugares comunes hallamos en Quevedo y en Góngora citas y referencias a la poesía de Catulo, Propercio y Tibulo, a la de Píndaro, que circulaba en ediciones bilingües griego-latín, a la de Ausonio, Silio Itálico y Lucano, a los *Idilios* de Teócrito y a las de las obras de Ovidio que no se leían en contexto escolar. Las inevitables referencias a dioses y semi-héroes, ninfas y otras deidades menores cuyas transformaciones habían sido narradas en las *Metamorfosis* confirman que este poema épico-descriptivo estaba ya establecido como manual mitográfico de referencia obligatoria en la época y como tal había sido fuente directa e indirecta no sólo de textos literarios sino de los tratados mitográficos españoles de divulgación que circularon desde las últimas décadas del siglo XVI hasta la mitad del XVII, como la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya, quien también se había apoyado en los tratadistas italianos que, a su vez, dependían en gran parte de Ovidio.³⁷ Quevedo recreó, además, en sus sátiras los diálogos satíricos de Luciano; en sus escritos filosóficos y políticos, usó como fuentes las obras de Diógenes Laercio y Plutarco, César, Salustio, Tito Livio, Velejo Patérculo y Valerio Máximo. Y como traductor, recuperó la poesía anacreóntica que, siguiendo a su editor francés, Henri

p. 273, y Lía Schwartz, «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid: Castalia, 1984, pp. 313-325.

³⁷ Para las fuentes clásicas y renacentistas del tratado mitográfico de Juan Pérez de Moya, véanse la introducción y notas de Carlos Clavería a su edición de la *Philosophía secreta*, Madrid: Cátedra, 1995.

Estienne, había atribuido a Anacreón de Teos, además de algún texto filosófico estoico como el *Enchiridion* o *Manual* de Epicteto.³⁸

De 1609 es la traducción del *Anacreón castellano*, que estudié ya en varios trabajos donde recordaba que la versión de Quevedo precedió en varios años a la traducción de Esteban de Villegas. Quevedo no publicó en vida su *Anacreón*, pero sabemos que era conocido porque circuló en manuscrito en los medios cultos de la corte.³⁹ Así lo confirma entre otros testimonios, uno de los sonetos atribuibles a Góngora, compuesto según Millé entre 1609-1617. Su autor se ensaña con Quevedo burlándose de sus actividades de humanista:

Anacreonte español, no hay quien os tope,
Que no diga con mucha cortesía,
Que ya que vuestros pies son de elegía,
Que vuestras suavidades son de arropo.

¿No imitaréis al terenciano Lope,
que al de Belerofonte cada día
sobre zuecos de cómica poesía
se calza espuelas, y le da un galope?

Con cuidado especial vuestros antojos
dicen que quieren traducir al griego,
no habiéndolo mirado vuestros ojos.

Prestádselos un rato a mi ojo ciego,
Porque a luz saque ciertos versos flojos,
Y entenderéis cualquier gregüesco luego.⁴⁰

³⁸ Quevedo publicó su traducción de Epicteto en 1635: cfr. Beardsley, cit., p. no. 181, autor que ya había sido traducido por el Brocense, en 1600 y por Gonzalo Correas en 1630. El humanista y editor francés Henri Estienne había publicado en 1554 en París una colección de poemas que atribuyó a Anacreón de Teos con el título de *Anakreontos / Teious Mele. Anacreontis / Teij odae*. Ab Henrico Stephano / luce et Latinitate nunc primum donatae, / Lutetiae, Apud Henricum Stephanum / M. D. LIII.

³⁹ La traducción de Villegas fue publicada en 1617, mientras que la versión de Quevedo, que circuló manuscrita, lleva la fecha de 1609, por tanto no parece aventurado conjeturar que Villegas hubiera visto el *Anacreón castellano* de Quevedo antes de completar sus *Eróticas*.

⁴⁰ Cfr. Góngora, *Obras completas*, ed. de Millé, p. 541, soneto LXII.

En más de una ocasión, se ha citado este soneto para probar que Quevedo carecía de renombre *qua* humanista en la corte. Poco prudente parece, sin embargo, conceder a una sátira personal el valor de testimonio verídico de la ignorancia de la persona criticada. En efecto, los recursos retóricos con los que está construida recrean los de la invectiva personal, en la tradición de la poesía satírica compuesta en yambos de Arquíloco, Hiponax, Calímaco o Sotades, Lucilio o el Horacio de los *Epodos*, quien citaba entre sus predecesores a Arquíloco e Hiponax. El objetivo perseguido por el autor de los yambos satíricos era humillar a la persona criticada. En lenguaje coloquial y con particular sadismo se agredía al enemigo - aquí Quevedo es acusado de cojo y miope - conjugando insultos con frases obscenas y referencias escatológicas, como las que se leen en el segundo terceto.⁴¹ Contrasta este juicio con el que mereció en nuestro siglo su versión en verso de Epicteto, elogiada recientemente por ser un «auténtico dechado, un modelo de paráfrasis de extraordinaria calidad.»⁴² Los comentarios de otros de sus contemporáneos también coinciden en alabar el considerable conocimiento del griego que poseía nuestro traductor. Sin duda, para producir las versiones de las *Anacreónticas* y del *Enchiridion* había consultado traducciones latinas, como era costumbre en la época, pero ello no obsta

⁴¹ Pueden leerse estas invectivas escritas en yambos en la versión española de E. Suárez de la Torre, publicada en la biblioteca clásica de la editorial Gredos con el título: *Yambógrafos griegos*.

⁴² Epicteto, *Enquiridión*, edición bilingüe. Estudio introductorio, traducción y notas de José Manuel García de la Mora. En Apéndice, la versión parafrástica de d. Francisco de Quevedo y Villegas, Madrid: Anthropos, 1991, p. XIX: «El que se añade como *Apéndice* la versión “hecha en verso con consonantes” por D. Francisco de Quevedo y Villegas, responde a varios motivos: es una traducción ésta de nuestro cultísimo y casticísimo neostoico castellano, que con todo y ser parafrástica, resulta espléndida, singularísima y brillante. [...] Se adhiere bastante al sentido e, inclusive, a muchos giros del original griego, siendo en definitiva mejor, lingüísticamente, que todas las demás versiones españolas que conozco. Ya otro de nuestros grandes clásicos de la lengua castellana, el padre Juan Eusebio Nieremberg, encargado oficialmente de examinar este trabajo de Quevedo, escribió aprobándolo: “la traducción es elegante, clara, verdadera, sin duda de provecho..”»

para reconocer que había estudiado cuidadosamente el texto griego, tal como podía leerse en su época.

Por otra parte, Quevedo reelaboró no pocos motivos anacreónticos en sus poemas originales, que demuestran la función propedéutica que cumplían los ejercicios de traducción en la formación de un poeta renacentista o barroco. Algunos de estos motivos están también presentes en la poesía de Góngora. Ahora bien, en lo que se me alcanza, no existen prácticamente referencias a las anacreónticas en obras españolas del siglo XVI, si exceptuamos la dedicatoria de Francisco de Rioja a la edición póstuma de *Versos* de Fernando de Herrera, que se publica ya en el siglo XVII.⁴³ Góngora debe haber tenido acceso, por tanto, a la edición de Henri Estienne, o debe haber leído las anacreónticas en traducciones latinas o francesas. En todo caso, estos textos dialogan con los de Quevedo y, junto a ellos, otros en los que ambos recrean una famosa cita de Virgilio.

Entre las *Églogas* de Virgilio y las *Anacreónticas* en la poesía amorosa

De 1602 es la canción de Góngora dirigida a la tórtola, que fue incluida ya en las *Flores de poetas ilustres*.

Vuelas, oh tortolilla,
y al tierno esposo dejas
en soledad y quejas;
vuelves después gimiendo,

⁴³ Es la edición de Francisco Pacheco, aprobada por Pedro de Valencia y Lucas de Soria Galvarro, con dedicatorias de Pacheco y Rioja: *VERSOS DE FERNANDO DE HERRERA. EMENDADOS Y DIVIDIDOS POR EL EN TRES LIBROS*. A don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares [...] Sevilla, 1619, editado ahora por Cristóbal Cuevas, *Poesía castellana original completa*, Madrid: Cátedra, 1985; cf. p. 481, para la cita que hace Rioja de una versión latina de «Anacreonte»: «No es mui fuera de este propósito lo que dize Anacreonte a un pintor a quien pedía le retratase su dama: ‘Ad ultimum, nitente / Illa induatur ostro; / Pateat tamen mili pars / Cutis pusilla, totum / Qua corpus arguatur’ .»

recíbete arrullando,
 lasciva tú, si el blando
 Dichosa tú mil veces,
 que con el pico haces
 dulces guerras de Amor y dulces paces.

Testigo fue a tu amante
 aquel vestido tronco
 de algún arrullo ronco;
 testigo también tuyo
 fue aquel tronco vestido
 de algún dulce gemido;
 campo fue de batalla
 y tálamo fue luego:
 árbol que tanto fue perdone el fuego.

Mipiedad una a una
 contó aves dichosas,
 vuestras quejas sabrosas;
 mi invidia ciento a ciento
 contó, dichosas aves,
 vuestros versos suaves.
 Quien besos contó y quejas
 las flores cuente a Mayo,
 y al delo las estrellas rayo a rayo.

Injuria es de las gentes
 que de una tortolilla
 amor tenga mancilla,
 y que de un tierno amante
 escuche, sordo, el ruego
 y mire el daño, ciego.
 Al fin es dios alado,
 y plumas no son malas
 para lisonjear a un dios con alas. ⁴⁴

Ave monógama por excelencia según los antiguos, ya Aristóteles y Plinio habían alabado la castidad y la fidelidad de las palomas y las tórtolas, de las que decían que lamentaban la muerte de sus cónyuges como desconsoladas viudas. Aún así, relataba Plinio que los machos celosos se vengaban injustamente de sus presuntas traiciones quejándose y golpeando a las hembras con el pico, para luego besarlas a modo de

⁴⁴ Cf. Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. de J. M. Micó, cit., p. 92-7.

reconciliación.⁴⁵ La paloma y la tórtola, por tanto, eran también en textos clásicos símbolos de la pasión, que se manifestaba en el rumor inconfundible que producían, referente «real» de muchas imágenes auditivas con las que se describían los encuentros eróticos en textos poéticos clásicos – Ovidio, Propertio o Marcial - y áureos. Góngora mismo, por ejemplo, al describir la unión de Acis y Galatea en su *Fábula*, vv. 316-20, escoge la imagen del arrullo de las palomas que incita a los amantes a consumir su deseo:

reclinados, al mirto más lozano,
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos
-trompas de amor- alteran sus oídos.

El ronco arrullo al joven solicita, dirá explícitamente en el v. 321; y en los vv. 329-32

seguirá explotando esta imagen cuando celebre el primer beso de los furtivos amantes:

No a las palomas concedió Cupido
Juntar de sus dos picos los rubíes,
Cuando al clavel el joven atrevido
Las dos hojas le chupa carmesíes.⁴⁶

Figura erótica, pues, la paloma, ave consagrada a Venus. A su vez, la tórtola representaba a un tipo humano, la gimiente viuda y en este proceso de comparación de la vida de los pájaros y la de los seres humanos, era asimismo ave que emitía sonidos, que cantaba, como el ruiseñor o como la inesperada golondrina, a quien también Séneca le

⁴⁵ Cfr. Plinio, *Naturalis historia*, lib. X, XXXIV (52): «...pudicitia illis prima et neutri nota adulteria. Coniugi fidem non uiolant communemque seru ant domum; nisi caelebs aut uidua nidum non relinquit. Et imperiosos mares, subinde etiam iniquos ferunt, quippe suspicio est adulterii, quamuis natura non sit; tunc plenum querela guttur saeuique rostro ictus, mox in satisfactione exosculatio et circa ueneris preces crebris orbibus adulatio.»; en la ed. de E. de Saint Denis, París: Les Belles Lettres, 1961, p. 59.

⁴⁶ *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Dámaso Alonso, en *Góngora y el Polifemo*, Madrid: Gredos, 1974, tomo III, pp. 199-213; véanse las notas y comentarios del editor para los antecedentes clásicos del «ósculo de las palomas», que ya había apuntado Salcedo Coronel.

había concedido voz en un texto trágico sobre el que volveremos.⁴⁷ Tres eran, pues, los pájaros frecuentemente recordados por su canto en textos clásicos: la tórtola entre las palomas, el ruiseñor y la golondrina. Solos o en pareja se entrecruzaron en églogas y elegías, epigramas y epicedios griegos, latinos y españoles. Al mismo tiempo, su tratamiento fluctuaba entre la representación de su presencia real en el universo físico y el lugar que ocuparon en los tratados mitográficos clásicos, las *Metamorfosis*, por ejemplo, donde, como sabemos, se narra que las hermanas Progne y Filomela fueron transformadas en ruiseñor y golondrina como castigo de su vengativo infanticidio.⁴⁸

Góngora y Quevedo renovaron su vocabulario poético seleccionando algunas de estas fuentes grecolatinas, que dialogaban con el repertorio de imágenes petrarquistas constitutivas de su poesía amorosa. Como ocurría con otros *topoi*, sin embargo, y con muchos símbolos religiosos o paganos, las correspondencias establecidas entre estas figuras y los seres humanos no eran fijas ni estaban establecidas con sentido permanente. Por tanto, a mi modo de ver, cuando se las encuentra en un texto literario, importa discriminar qué matices de sentido adquieren en ese texto en particular. La exigencia es mayor cuando se desea evaluar los juegos del lenguaje agudo de un poeta barroco como Góngora o Quevedo, de los que sabemos que valoraban el arte de los antiguos, leían latín y un poco de griego, y podían, por tanto, retornar a los clásicos para ampliar el ámbito de referencias de sus discursos poéticos.

⁴⁷ Sobre las golondrinas, los nidos que hacían y su comportamiento justo con los hijos, además de las variedades existentes, cfr. Plinio, *Naturalis historia*, libro X, §92-5, *ob. cit.*, pp. 56-6, quien, como habíamos dicho, no habla de su canto.

⁴⁸ Cfr. Ovidio, *Metamorphoseos*, libro VI, vv. 412 y ss., en la ed. de Georges Lafaye, Paris: Les Belles Lettres, 1960, pp. 16 y ss.

Góngora inicia la canción con una invocación a la tortolilla; recrea luego la imagen tópica de sus perfectos amores, que incluyen desavenencias y reconciliación. El poeta, la voz que enuncia el poema, se presenta como testigo de la pasión de las tórtolas, cuya felicidad contrasta con la desdicha de un amante que no halla correspondencia. Por ello acusa a Eros de injusto con los hombres. La canción concluye en clave irónica con una agudeza final: del Amor alado cabe esperar que se sienta más solidario con los pájaros que con el amante solitario. La declaración: «Injuria es de las gentes...» de la última estancia prepara así el concepto que relaciona al dios del amor con las tórtolas.⁴⁹

Salcedo Coronel ya había alabado el lenguaje poético de esta canción, parangonándola con los poemas amorosos más logrados de la tradición italiana:

Esta dulcísima canción, que escribió a una tórtola nuestro poeta, merece entre los profesores de la poesía no poca estimación, porque al juicio mío es una de las más numerosas y suaves que se pueden hallar en nuestra lengua, ni sé que ninguna de las italianas la exceda. El argumento es la descripción de los castísimos amores desta ave [...].

Creo que la comparación de Salcedo Coronel debe hoy entenderse en su sentido más lato, ya que, a mi modo de ver, el tono francamente erótico de las tres primeras estancias sitúa el poema en otra tradición diferente. En efecto, esta tórtola de la canción gongorina no recoge el simbolismo de la *candida colomba* de Petrarca ni se parece especialmente a los *augelletti* del *Canzoniere*, motivo característico de la poesía petrarquista

⁴⁹ Sobre los vv. 25-7 y el cambio de sujeto, cfr. el comentario de J. M. Micó, p. 92: «se da nuevamente el salto de la primera persona (*mi piedad, mi invidia...*) a la tercera (*qui en besos contó, un tierno amante...*), con el mismo efecto distanciador de la canción de 1600».

italiana y española del siglo XVI que difundieron las antologías de *Fiore* o *Rime diverse*.⁵⁰

Se sitúa, en cambio, en el ámbito de la tradición erótica que recrean Anacreonte, Propertio, Marcial, Filóstrato y otras «autoridades» griegas que ya citaba Vázquez Ciruela en sus anotaciones al *Polifemo*.⁵¹

Poco petrarquista parece, pues, la situación poetizada por Góngora. Por el contrario, se relaciona más con la que desarrolla Lope de Vega en su conocido y temprano romance «El tronco de ovas vestido / de un álamo verde y blanco», en el que se lee que Belardo, sintiendo envidia de los besos de las tórtolas, destroza su nido.

Vio de dos tórtolas bellas
 texido un nido en lo alto,
 y con aullido ronco
 los picos se están besando;
 tomó una piedra el pastor
 y esparció en el aire daro
 ramas, tórtolas y nido,
 diciendo alegre y ufano:
 «Dexad la dulce acogida,
 que la que el amor me dio
 envidia me la quitó
 y envidia os quita la vida.
 Piérdase vuestra amistad
 pues que se perdió la mía,
 que no [ha] de haber compañía
 donde está mi soledad.

⁵⁰ Para otra opinión, cfr. Micó, ed. cit., p. 93, quien menciona del *Canzoniere* de Petrarca los conocidos poemas CCXXVI («Passer mai solitario in alcun tetto / non fu quant'io»), CCCXI («Quel rosignuol, che si soave piange / forse suoi figli o sua cara consorte») y CCCLIII («Vago augelletto che cantando va») por ejemplo. Sin embargo, los pájaros de estos tres poemas no configuran imágenes de proyección erótica. Sobre las imágenes petrarquistas de la paloma, el ruiseñor y los pájaros en general, cfr. M. Pilar Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: PPU, 1990, pp. 317 y ss., 329 y ss., y 339 y ss.

⁵¹ Lo recuerda Antonio Carreira, en nota al romance de Angélica y Medoro de Góngora; cfr. Luis de Góngora, *Romances*, edición de Antonio Carreira, cit., tomo II, p. 98: «Las palomas son aves lasciuas dedicadas a Venus. Ansí lo significa Anacrón, Atheneo, Philóstrato, Eliano, Propertio, Marcial y los demás. Ansí el poeta finge que se calaron a conuidar a los amantes con sus arrullos; a este modo en aquel elegante romance de Angélica y Medoro dijo: «tórtolas enamoradas / son sus roncós atambores», donde la imagen describe al guerrero africano, Medoro «que abandona sus armas para dedicarse al amor». Sobre este romance, «En un pastoral albergue», véase el trabajo de José Lara Garrido incluido en este volumen.

Pero Belardo descubre que las tórtolas siguen besándose «en un verde pino», por lo que el pastor interpreta el amor de los pájaros como premonición de un reencuentro con su amada Filis.⁵²

En este sentido, son significativas un par de coincidencias léxicas que establecen un diálogo entre el romance de Lope y la canción de Góngora: *envidia*, por ejemplo o el sintagma gongorino *vestido tronco*, repetido en quiasmo en el v. 14: *tronco vestido*, que parece remitir al primer verso del romance de Lope, mientras que el adjetivo *ronco* que modifica el sustantivo más apropiado para designar el rumor de las palomas, *arrulla*, en quiasmo asimismo con *dulce gemido*, recuerda la imagen menos feliz de Lope: *aullido ronco*.

Símbolo de la pasión amorosa es nuevamente la tórtola en otro romance lírico o amoroso de Góngora, fechado en 1621: «Guarda corderos, zagala / zagala, no guardes fe,», donde aparece posada en las ramas de un árbol:

tortolilla gemidora,
depuesto el casto desdén,
tálamo hizo segundo
las ramas de aquel ciprés;

En otros dos poemas, en cambio, Góngora recrea la figura tópica de la tórtola como símbolo de la inconsolable viuda, recogiendo así los rasgos que habían sido singularizados ya por Plinio. El primero es el soneto 341 (Millé), compuesto en defensa probablemente de la *Soledad primera* en 1615.⁵³ Góngora integra la imagen a un concepto que redescubre a su propio poema, al que ve incomprendido en los cenáculos urbanos. Así

⁵² *Romancero general (1600-1604-1605)*, edición de Ángel González Palencia, Madrid: CSIC, 1947, tomo I, 74, p. 57.

⁵³ Cf. Luis de Góngora, *Obras completas*, edición de J. e I. Millé y Jiménez, cit., p. 507 y *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaitė, Madrid: Castalia, 1969, p. 234; asimismo, Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. de A. Carreira, cit., p. 277, donde argumenta su relación con la *Soledad primera* en notas.

los tercetos que desarrollan la imagen relacionarían a la tórtola que «emite su planto sin preocuparse de quién la escucha», con el poema, identificado con un pájaro que debe cantar en el silencio del campo ya que no se lo entiende en las ciudades.⁵⁴

ALEGORIA DE LA PRIMERA DE SUS «SOLEDADES»

Restituye a tu mudo horror divino,
Amiga Soledad, el pie sagrado,
Que captiva lisonja es del poblado
En hierros breves pájaro ladino.
Prudente cónsul de las selvas dino,
De impedimentos busca desatado
Tu claustro verde, en valle profanado
de fiera menos que de peregrino.
¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!
Endeche al siempre amado esposo muerto
Con voz doliente, que tan sorda oreja
Tiene la soledad como el desierto.

Las dos variantes del motivo - la tórtola viuda y la abiertamente erótica - hallaron expresión en la poesía de Quevedo. En la silva 201, «A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta», la voz de un «pastor de la ribera» (v.43), que enuncia el poema, juega con la primera variante cuando lamenta que el ramo caído ya no pueda acoger a los pájaros que anidaban en él, el jilguero y la tórtola. Pero el *topos* resulta desconstruido al ser integrado a un concepto, que relaciona el llanto del ave con la pena que despierta ver el ramo caído, por lo cual, se afirma, las lágrimas de la tórtola ya no serán sólo debidas a su condición de inconsolable viuda.⁵⁵

⁵⁴ Cf. *Antología poética*, p. 277; es la interpretación de Careira que cito.

⁵⁵ Francisco de Quevedo, *Poesía original*, ed. de J. M. Bleuca, cit., p. 232-3. La silva de Quevedo ha sido relacionada con un poema de Estacio, *Silvae*, III, 2, «Arbor Atedii Melioris», en Stace, *Silves*, ed. de H. Frère, Paris: Les Belles Lettres, 1961, tomo I, p. 72: cfr. Manuel Ángel Candelas, *Las silvas de Quevedo*, Vigo; Universidad, 1997, p. 115. El poema estaciano se presenta como regalo ofrecido a Atedius Melior en su *natalis*. El tema – la descripción de un árbol que da sombra a un estanque de Melior – parece semejante al que Quevedo desarrolla en su silva – el ramo desgajado del árbol se halla junto a un fuente, que ya no podrá, dice el poeta, retratarlo o reflejarlo en el agua, pero los puntos de contacto se agotan en esta circunscripta relación.

Cualquier pájaro amante
desiertos dejará tus brazos duros,
y vengo a poner duda
si, para que te habite en llanto tierno,
a la tórtola basta el ser viuda. (vv. 28-32)

En textos pastoriles hallaba natural cabida la figura de la tórtola doliente, que aparecía integrada a los espacios bucólicos al menos desde la conocida égloga primera de Virgilio, v. 58: *nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo*.⁵⁶ Por ello Quevedo recrea el topos en un soneto pastoril, 349, publicado en *Las tres musas*, y dedicado «A Fili que suelto el cabello, lloraba ausencias de su pastor»: «Ondeá el oro en hebras proceloso». Fili, la amada, lamenta la ausencia de Batilo. Al oír gemir a la tórtola, se dirige al ave y dedara, con esperada hipérbole, que la pena de amor es incomparablemente mayor para la pastora. Como se observa frecuentemente en textos agudos de Góngora, el concepto de Quevedo aprovecha la categoría 'intensidad' para establecer una correlación entre Fili y la tórtola, entre la emoción que experimenta el ser humano y el que caracteriza tópicamente al ave.

Oyó gemir con músico lamento
Y mustia y ronca voz tórtola amante,
Amancillando quereñosa el viento.

Dijo: «Si imitas mi dolor constante,
Eres lisonja dulce de mi acento;
Si le compites, no es tu mal bastante.»⁵⁷

El topos no podía, pues, faltar en la silva 399, «Farmaceutria o medicamentos enamorados», que fue ya analizada por Candelas como auténtica égloga.⁵⁸ Quevedo

⁵⁶ Cf. *P. Vergilii Maronis Opera*, ed. F. A. Hirtzel, Oxford, 1963. vv. 57-58 donde a la mención de las palomas, sigue la de la tórtola: «nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes, / nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo»

⁵⁷ Quevedo, *Poesía original* cit., p. 374.

⁵⁸ Cf. Manuel Ángel Candelas, «Qué de robos han visto del invierno»: una égloga de Quevedo», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Pamplona-Toulouse, 1996, vol. 1, pp. 267-274.

reelabora en su texto citas de Teócrito, Virgilio y de otros precedentes latinos. La ofrenda del pastor a Venus, diosa del amor, incluye, por tanto, entre otros componentes casi indispensables del género, una tórtola viuda, unas golondrinas y unas palomas.

Doyte estas golondrinas, tiernas aves,
 estas simples palomas voladoras,
 que cortando los vientos ya süaves
 que al pintado verano dan lashoras,
 con sus brazos y cuellos variados
 vistieron estos aires de mil prados.

Esta viuda tórtola doliente,
 que perdió sus arrullos con su amante,
 cogila haciendo ultrajes a una fuente,
 por no ver sin su dueño su semblante:
 siempre vivió sin él en árbol seco,
 y nunca alegre voz la volvió el eco.

Culmina esta variante de la dolorida tórtola viuda en una silva de tema amoroso, 383, cuyo epígrafe reza: «Exequias a una tórtola que se quejaba viuda, y después se halló muerta.».

Al tronco y a la fuente,
 Más que su arena y que sus verdes hojas
 Honraron tus congojas,
 ¡oh tórtola doliente!»
 Tu voz acompañaba al monte seco;
 dabas que hacer al eco;
 usurpaban los prados
 el nombre de leales
 de tu fe y tu firmeza.
 Nunca se vieron, nunca, los cuidados,
 las penas y los males,
 si no es en tu tristeza,
 hartos de sentimiento,
 pues fue tanta tu pena,
 que le daba a esta arena
 honra, si no ornamento.
 Ya sin vida te veo,
 y el prado está sin ti de aquella suerte
 que estuvo sin tu amante tu deseo.
 Quien buscare otras causas a tu muerte,
 fuera del mucho amar tu compañía,
 mucho te agravia, y poco también sabe
 de lo que con tus alas voló el Ciego

y de su tiranía,
 pues que, siendo tú ave,
 bien más que el aire frecuentaste el fuego.
 No dio mortal herida
 ayuda a tu dolor contra tu vida
 para eterno reposo;
 que yo sé que a tu espíritu amoroso
 vino la muerte airada
 en tu deseo más presto que en su vuelo,
 y muy menos temida que rogada,
 pues de tanto dolor y desconsuelo,
 no pudo haber tan invidiosa mano
 que alástima o respeto se negase,
 ni cazador que entrase
 en este verde llano,
 a quien justa piedad de tus suspiros
 no burlase los tiros.
 Piedad de todos alcanzar supiste,
 y de ti no pudiste,
 y, siendo ave ligera,
 para ti sola te volviste fiera.
 Daré al fuego este leño,
 dividido en pedazos:
 seguirá en humo a l'alma de su dueño.
 Luego regalaré con mil olores
 los aires, donde en músicos abrazos
 goza blandos amores,
 en pacífica calma,
 junta al marido espíritu tu alma.
 Recibe las exequias del que oíste
 quejarse de Amarilis tantas veces,
 no como las mereces
 ni como las hiciste,
 [ni como las espera;]
 pues cuando corto quedo,
 más tórtola difunta hacer pudiera
 que vivo amante haciendo cuanto puedo.

La silva está dedicada a describir en 52 versos la proverbial fidelidad de la tórtola, su «espíritu amoroso», la piedad que su figura despertaba, y su deseo de volver a reunirse con su marido: »junta al marido espíritu tu alma«. Quevedo ha recreado aquí, por tanto, los rasgos tópicos de la figura y establecido la relación figurada entre el *aire*, elemento en el que vive el ave, y el *fuego* metafórico del amor, que rubrica la tiranía de Eros (v. 24), ya

que *siendo tu ave, / bien más que el aire frecuentaste el fuego* (vv. 25-6). En los 8 versos finales se establece la correlación entre la «tortola doliente» y el amante quejoso de Amarilis, que es quien le ofrece las exequias. Ahora bien, en esta silva de Quevedo, el motivo pastoril y erótico de la tórtola se estructura según un modelo literario alternativo en textos grecolatinos: el del epicedio, dedicado a la muerte de un animal. Podría pensarse, pues, que el antecedente inmediato de esta silva es el epicedio 4 del libro II de Estacio, en el que se lamenta la muerte del papagayo de Atedius Melior, el amigo de Estacio: «Psittacus eiusdem». Sin embargo, debe precisarse que este poema de Estacio es un largo epigrama que se presenta como una *parodia* de los epicedios clásicos y de los epitafios métricos de animales, de frecuente recreación en colecciones poéticas como el libro VII de la *Antología griega*, que conocían muy bien Quevedo y Góngora.⁵⁹ En verdad, el epicedio de Quevedo no se asemeja al dedicado al papagayo de Atedius Melior, construido en torno a una serie de referencias eruditas que no hallan cabida en esta silva quevediana, de contexto amoroso. Se destacan, en cambio, los juegos intertextuales que entabla con dos poemas latinos amorosos que sirvieron también de fuentes a Estacio. Por un lado, Quevedo contaba con el precedente de un autor que conocía muy bien, Catulo, porque había traducido algunos poemas suyos en el *Anacreón castellano*. El poeta romano había dedicado el *carmen* 3 a la muerte del pájaro de Lesbia, pero había transformado el epicedio en un auténtico poema amoroso, compuesto en un lenguaje que estilizaba la lengua

⁵⁹ Cfr. *The Greek Anthology*, ed. de W. R. Paton, Cambridge-London: Harvard University Press, 1993, II, pp. 107-121; contiene una serie de epitafios a animales transmitidos en el libro VII, epigramas 189-192, 194, 197-214.

coloquial y *topoi* que le eran característicos.⁶⁰ Por el otro, Quevedo, como Estacio, se inspiró en la elegía 6 del libro II de los *Amores* de Ovidio, dedicado a la muerte del papagayo de Corina, otro complejo epicedio en el que el poeta invoca a los pájaros para que acudan al funeral de *psittacus* y pide, especialmente a la tórtola, que había sido su amiga -*Quod fuit Argolico iuuenis Phoceus Orestae, / hoc tibi, dum licuit, psittace, turtur erat, -* que se compadezca de la muerte de ave tan rara: *Omnes, quae liquido libratís in aere cursus, / tu tamen ante alios, turtur amice, dole.*⁶¹

En la poesía renacentista española la tórtola había quedado también unida a la figura del ruiseñor. María Rosa Lida recordaba que fue Garcilaso quien «introdujo en el escenario grecolatino de la égloga la asociación» entre ambas aves, y que la pareja ya era signo de fidelidad conyugal en los bestiarios medievales.⁶² En verdad, Garcilaso recreó el motivo en la égloga II, vv. 1147-1149 siguiendo el modelo de unos versos de Sannazaro, que cita Micó. Sustituyó así la pareja *palumbes-turtur* de la primera égloga primera de Virgilio por la del *ruiseño* y la *tórtola*.

Filomena sospira en dulce canto
y en amoroso llanto s' amancilla;
gime la tortolilla sobre 'l olmo,⁶³

⁶⁰ Véanse Catulo, *Carmina*, 3: «Lugete, o Veneres Cupidinesque, / et quantum est hominum uenustioum: / passer mortuus est meae puellae, / passer, deliciae meae puellae / [...]»; en *Catullus. A Commentary* by C. J. Fordyce, Oxford: Clarendon Press, 1961.

⁶¹ Cfr. Ovidio, *Amores*, II, 6: «Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis, / occidit: “exsequias ite frequenter aues.», en la ed. de Antonio Ramírez de Verger, con traducción de Francisco Socas, Madrid: CSIC, 1991, p. 54.

⁶² Véanse María Rosa Lida de Malkiel, «Temas grecolatinos en la poesía lírica», en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975 y Marcel Bataillon, «La tortolita de Fontefrida y del *Cántico espiritual*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, pp. 291-306, recopilado en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964.

⁶³ Cfr. Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, Barcelona: Crítica, 1995, p. 194; véase en particular, además, la nota a estos versos citados, en los que se recuerda la fuente directa de Garcilaso: la *Arcadia* de Samazaro, X, 58-60: «la mesta Filomena da lunge tra blti spineti si lamentava....; piangeva la solitaria tortora per le alte ripe...»

El motivo tópico reaparece en no pocos textos poéticos posteriores, entre ellos, una endecha de Francisco de la Torre, autor que, como sabemos editó Quevedo; en ésta, las quejas de la tórtola viuda se combinan también con el llanto de Filomena, el ruiseñor.⁶⁴ Lope, que recreó la figura tópica de Filomela desde diversas perspectivas – bucólica, lírica y mitológica - en su obra en prosa y en verso, reiteraría la asociación en unos versos de la *Arcadia* que citaba ya Lida:

Lamenta Filomena,
Gime la tortolilla enamorada.⁶⁵

La pareja reaparece en una octava de su poema descriptivo *La mañana de San Juan en Madrid*, vv. 601-608, dedicado al Conde de Monterrey, en el que Lope describe los festejos madrileños de ese día, situados en el espacio a orillas del Manzanares. El poema fue publicado en la colección miscelánea *La Circe con otras Rimas y prosas* en 1624.⁶⁶

Por verdes zarzas y ásperasmalezas
sale a morder, al albay a la tarde,
el tierno conejuelo las cortezas,
sin que el polvo encendido le acobarde;
refiere Filomena sus tristezas,
sin que de astuto cazador se guarde;
quéjase la oropéndola pintada,
y arrúllase la tórtola casada.

Quevedo imita el motivo de la pareja de pájaros cantores en la canción amorosa 389, *Llama a Aminta al campo en amoroso desafío*: «Pues quita al año Primavera el ceño», incorporada al texto de *El Parnaso español*. Ruiseñor y tórtola quedan así unidos en el pedido del amante que dama por su amada:

⁶⁴ Cf. la *endecha* VII, vv. 1-4 y 21: «Viuda sin ventura, / tórtola cuitada, / mustia y asombrada / de una muerte dura; [...] llora Filomena» en Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. de Ma. Luisa Cerrón Puga, Madrid: Cátedra, 1993, p. 205; además, las canciones I, II y VII.

⁶⁵ Cf. M. R. Lida, ob. cit., p. 50.

⁶⁶ En Lope de Vega, *Obras poéticas* I, ed. de J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1969, p. 1050.

Ven, que te aguardan ya los ruiñeños,
y los tonos mejores,
porque los oigas tú, dulce tirana,
los dejan de cantar a la mañana.
Tendremos invidiosas
las tórtolas mimosas,
pues, viéndonos de gloria y gusto ricos,
imitarán los labios con los picos:
aprenderemos dellas
soledad y querellas,
y, en pago, aprenderán de nuestros lazos
su voz requiebros y su pluma abrazos. (vv. 37-48)

Quevedo incorpora, por tanto, a su poesía, las variantes del motivo clásico de las aves cantoras que fueron recreadas frecuentemente a lo largo de dos siglos, mientras que en algún breve poema y no sin acentos gongorinos, describiría por sí sola la famosa figura del *ædón*.

AL RUISEÑOR

Décima

Flor con voz, volante flor,
Silbo alado, voz pintada,
Lira de pluma animada
Y ramillete cantor;
Di, átomo volador,
Florido acento de pluma,
Bella organizada suma
De lo hermoso y lo suave,
¿cómo cabe en sola un ave
cuanto el contrapunto suma? ⁶⁷

Góngora, por su parte, aunque no parece haberse detenido en la pareja tópica, derivada, por sustitución de *palumbes*, de la égloga I de Virgilio, sin duda rinde homenaje a Garcilaso cuando se detiene en una sección de la égloga I, vv. 324-327, en la que aquel había imitado, en cambio, el famoso símil de las *Geórgicas*, IV, 511-515, cuya trayectoria

⁶⁷ Cf. *Poesía original*, cit., n. 208, p. 250. El poema fue transmitido en *Poesías varias de grandes ingenios*, de J. Alfay, Zaragoza, 1654.

fue trazada también por María Rosa Lida.⁶⁸ Se trata de la famosa frase que describe la queja del ruiseñor cuando ve que el labrador le ha robado el nido en el que estaban sus hijos: *y aquel dolor que siente / con diferencia tanta / por la dulce garganta / despide, que a su canto el aire suena,* (vv. 330-333). Góngora inicia un temprano soneto sobre el ruiseñor, que dialoga con el relato mitográfico de Progne y Filomela, citando el sintagma *gardilasiano con diferencia tanta*.

Con diferencia tal, con gracia tanta
 Aquel ruiseñor llora, que sospecho
 Que tiene otros cien mil dentro del pecho
 Que alternan su dolor por su garganta;
 Y aun creo que el espíritu levanta
 -como en información de su derecho-
 a escribir del cuñado el atroz hecho
 en las hojas de aquella verde planta.
 Ponga, pues, fin a las querellas que usa,
 Pues ni quejarse ni mudar estancia
 Por pico ni por pluma se le veda,
 Y llore sólo aquel que su Medusa
 En piedra convirtió, porque no pueda
 Ni publicar su mal, ni hacer mudanza.

Filomena, dice el poeta, está dispuesta a dejar constancia por escrito de su triste destino. Góngora construye una alusión al relato de Ovidio, quien había ya modificado la primitiva versión griega del mito, que apela a un lector culto que pueda descodificarla. En efecto, según las *Metamorfosis*, Tereo, después de violar a su cuñada Filomela, le corta la lengua para que no pueda revelar su crimen, por ello ésta sólo puede comunicarle a Progne su desdicha, *escribiéndola*.⁶⁹ Un año antes Góngora había compuesto un soneto de

⁶⁸ Para la trayectoria del ruiseñor de *Geórgicas*, cf. *La tradición clásica*, cit., pp. 100-117.

⁶⁹ Ovidio dice que Filomela informa a Progne de su desdicha tejiendo en una tela blanca letras de púrpura que denuncian el crimen: cf. vv. 566-8: «... suspendit callida tela / Purpureasque notas filis intexuit albis / Indicium sceleris...». En las versiones griegas del mito, Filomela es transformada en golondrina y Progne en ruiseñor; en las versiones latinas, Virgilio y Ovidio, Filomela es convertida en ruiseñor y Progne en golondrina. El soneto de Góngora es de 1584; cf. *Obras poéticas de Góngora*, ed. de R. Foulché-Delbosc, cit., tomo I, p. 55 y en la ed. de Millé, el soneto

contexto pastoril con ecos del lenguaje figurado característico de Herrera, en el que hacía referencia al mismo relato mitológico. En él Filomena suspira también *con lengua muda*, y el poeta-amante, que se dirige a un poeta-amigo, le insta a cantar juntos a «su pastora» como si fueran pájaros que hablan: *cual parleras aves*.

Ya que con más regalo el campo mira
 (pues del nubloso manto se desnuda),
 el rojo Sol, y aunque con lengua muda
 suave Filomena ya suspira,
 templa, noble garzón, la noble lira,
 honren tu dulce plectro y mano aguda
 lo que al son torpe de mi avena ruda
 me dicta amor, Calíope me inspira.
 Ayúdame a cantar los dos extremos
 de mi pastora, y cual parleras aves
 que asalar al sol a otros convidan,
 yo ronco y tú sonoro, despertemos
 cuantos en nuestra orilla cisnes graves
 sus blancas plumas bañan y se anidan.⁷⁰

Pero retornemos a la canción de Góngora a la tórtola que citamos en primer lugar. Es precisamente su contexto pastoril, que comparte con este último soneto y con los textos relacionados de Quevedo que mencionamos, el que orienta al lector actual para reconstruir los ecos de la poesía anacreóntica que se hallan en la tercera estancia de «Vuelas, oh tortolilla». En efecto, los autores de las *Anacreónticas* utilizaron como fuentes de sus poemas textos de Teócrito y de otros autores de la antigüedad tardía que compartían con la poesía bucólica griega motivos y temas que le eran característicos.⁷¹

237. Véase asimismo el comentario de Emilio Orozco Díaz, en *Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, edición de José Lara Garrido, Córdoba: Colección de estudios gongorinos, 2002, pp. 107-9.

⁷⁰ Cfr. el soneto 230 (Millé) y el comentario de Orozco, en la ob. cit., pp. 87-8. El nombre de Filomena puede rastrearse aún en otros textos, que confirman su carácter de *topos*: cfr. por ejemplo, el romance 90 (Millé) o la letrilla 96 (Millé); también *ruiseñor* en la letrilla 188 (Millé).

⁷¹ Estas relaciones de filiación han sido ya estudiadas por Patricia A. Rosenmeyer, *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition*, Cambridge and New York: Cambridge University Press; véase también, de interés por su estudio de las traducciones franceses y latinas de la edición de Henri Estienne, John O'Brien, *Anacreon Redivivus. A Study of Anacreontic Translation in Mid-*

Al componer estos versos Góngora demuestra una vez más su familiaridad con las «novedades» poéticas y editoriales que circulaban desde la segunda mitad del siglo XVI.

En esta tercera estancia, el amante que presenciaba los amores de las tórtolas, los contrasta con su soledad. Y asegura que no sólo contaba una a una las quejas sino también los besos que se daban. La pasión demostrada termina por despertar su *invidia*, ya que éstos sumaban centenares:

 Mi invidia ciento a ciento
 Contó, dichas aves,
 Vuestros besos suaves.

La buscada hipérbole de Góngora resulta de la imitación de un motivo elegíaco y otro anacreóntico, ambos a su vez relacionados. En efecto, por un lado, recuerda dos poemas amorosos muy difundidos de Catulo, que habían sido ampliamente imitados en la poesía neolatina del siglo XVI, por ejemplo, en los poemas titulados *Basia*, de Johannes Secundus.⁷² El *carmen* 5, «vivamus, mea Lesbia, atque amemus,» desarrolla la misma hipérbole; «da mi basia mille, deinde centum [...]» y concluye precisamente con el pedido de que los amantes se cuiden muy bien de revelar el número de besos que se habían dado para evitar la envidia de los extraños. Del mismo modo termina el *carmen* 7 «Quaeris, quot mihi basiationes / tuae, Lesbia, sint satis superque.», en el que se menciona el peligro que corren los enamorados porque pueden ser víctimas de un hechizo.⁷³ Por el otro, Góngora debe haber leído en las *Anacreónticas* un par de imitaciones del motivo de los catálogos de amores, a los que también refiere en los vv. 25-

Sixteenth-Century France, Ann Arbor: Michigan, 1995.

⁷² Examinó estos textos poéticos en el artículo «Catálogos de amores...» cit.

⁷³ Cf. Catulo, ed. cit., pp. 4 y 5.

7, y así lo indicaba ya su editor.⁷⁴ Góngora fusionó ambos motivos mediante una *contaminatio*.

Quevedo, quien tradujo esta colección de poemas compuestos en griego «a la manera de Anacreonte» a lo largo de ocho siglos, que están emparentados temáticamente con varios epigramas de *la Antología griega*, había ya relacionado ambas tradiciones en sus notas a la anacreóntica XIV (XXXII), que decía, según la traducción de Quevedo:

Si tú pretendes contar
 las hojas que Primavera
 con verdes ramos reparte
 o los árboles y yerbas,
 o si de los altos mares,
 quieres contar las arenas,
 cuenta los amores mío,
 que es más difícil impresa.⁷⁵

En efecto, citaba entonces los poemas de Catulo mencionados y establecía conexiones semánticas entre ambos motivos, deteniéndose en la explicación del verbo seleccionado por Catulo, *fascinare*, para describir los peligros de los hechizos. La fecha de composición de la canción de Góngora es anterior a la de la versión quevediana, fechada en 1609. ¿Dónde leyó, pues, Góngora las *Anacreónticas*? Es evidente que conocía la edición de *Anacreón* de Henri Estienne, ya que Salcedo Coronel propuso otro de estos poemillas como fuente de la canción dedicada «Al importuno canto de una golondrina», fechada en 1614 y que comienza:

A la pendiente cuna

⁷⁴ Cf. ed. cit., p. 96, n. a los vv. 25-27: «Hipérbole de sabor catuliano... Pero yo creo que Góngora recordaba sobre todo a Anacreonte...», es decir, el texto de las *Anacreónticas*, que Quevedo, como su editor, Estienne, atribuía a Anacreón de Teos. Véanse para estas cuestiones los trabajos cit. de Lía Schwartz sobre *el Anacreón castellano* de Quevedo y «Catálogos de amores: variaciones de un motivo poético grecolatino», en *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires: Eudeba, 2000, tomo II, pp. 295-305.

⁷⁵ Quevedo, *Anacreón castellano* en *Obra poética*, ed. de J. M. Blecha, Madrid: Castalia, 1981, tomo IV, p. 309.

vuelves, al que fiaste nido estrecho,
oh huésped importuna,
de las retamas frágiles de un techo,
que arboleda celosa aun no lo fia
de cuanta le concede luz al día.

Oh tú, de las parleras
aves la menos dulce y más quejosa,
¿por qué el silencio alteras
de una paz muda, sí, pero dichosa?
¿Quieres en tu ruido que presuma
que miente voz la invidia y viste pluma?

Magníficas orejas
ofrendan en alcázares dorados
tus repetidas quejas,
mientras yo en estos sauces levantados
aplauso al rui señor le niego breve
sobre la yerba que ese cristal bebe.

«Habla con la golondrina, quejándose de que perturbe con su canto la rústica tranquilidad de su pobre albergue, y no los soberbios alcázares de los poderosos» decía el comentarista.⁷⁶ La golondrina, continúa Góngora, es de las parleras aves la *menos dulce, la más quejosa*. En términos semejantes aparece descrita en la anacreóntica XII (10) con el sintagma *lale jelidón*, lãlh xelidõn - 'golondrina charlatana', mientras que en la oda XXXIII (25) se la llama 'querida golondrina' *file jelidón* - fɛlh xelidõn -. Es el sintagma *lale jelidón* el que Quevedo tradujo con el complemento *con voz tan sin arte* en su versión de la oda XII:

No sé yo de qué manera,
golondrina, castigarte,
pues que con voz tan sin arte
porñas de esta manera.⁷⁷

⁷⁶ Lo cita Micó en la ed. cit., p. 149, quien también propone la *contaminatio* de la anacreóntica con citas de poemas de Tasso: «tu parti, o rondinella, e poi ritorni» o un madrigal de Marino.

⁷⁷ Cf. *Anacreón castellano*, ed. cit., pp. 283 y 312, respectivamente.

Ahora bien, en la anacreóntica la mención de la golondrina se conjuga con la esperada alusión al conocido mito de Progne y Filomela, ya que, como traduce Quevedo, la amenaza del desesperado oyente se resuelve en el recuerdo del crimen de Tereo y de su injusto castigo.

sín duda alguna pretendes
que yo te corte las alas;

la lengua, a lo que creo,
quieres que te corte yo,
cual dicen te la cortó
en otro tiempo Tereo.

En la canción de Góngora, en cambio, sólo se oye su eco cuando hace su aparición también el ruiseñor en el espacio de la misma canción.

Los motivos clásicos que pusieron en el escenario de la poesía amorosa y bucólica las figuras de la tórtola y del ruiseñor, de la tórtola y de la golondrina, de la golondrina y del ruiseñor se afianzaron en el imaginario poético de los siglos áureos. Pero la admiración que había suscitado la lectura de las églogas y de las *Geórgicas* de Virgilio, de Teócrito, de los epigramas de la *Antología griega* y de las entonces descubiertas *Anacreónticas* no impedía el tratamiento burlesco de los mismos *topoi*. Así no debe sorprendernos que Góngora desconstruya la imagen de la tórtola erótica en el discurso de un personaje criticado en el romance satírico de 1582, «Diez años vivió Belerma», que incluye el diálogo de las dos viudas, Belerma y doña Alda. El motivo de las lágrimas falsas de la viuda, de su hipocresía y falsedad, deriva de los discursos antifemeninos greco-latinos y patrísticos, y es también de frecuente aparición en las sátiras en prosa y en verso de Quevedo, que comparten con las de Góngora numerosos recursos y *topoi* clásicos

y populares. Por ello puede apreciarse la ironía con la que se construye el discurso de la lujuriosa doña Alda con un cita del famoso tópico. La viuda que visita a Belerma la insta a abandonar su vestimenta de duelo y a olvidarse de la muerte de su cónyuge, refiriéndose a su propia experiencia:

Seis hace, si bien me acuerdo
 el día de Santiñufla,
 que perdí aquel mal logrado
 que hoy entre los vivos busco.
 Holguéme de cuatro y ocho,
 Haciéndoles dos mil hurtos,
 A las palomas, de besos
 Y alas tórtolas, de arrullos. (vv. 61-64).

En unas décimas satíricas de 1612 estructuradas como un «Diálogo entre Coridón y otro», la burla de las «tocas de la apariencia / el manto de la opinión» se focaliza nuevamente en la viuda, mientras se desconstruye también paródicamente el *topos*.⁷⁸

venza las tórtolas Dido
 en vno y otro gemido
 turbe el agua a lo viudo;
 que afe que el hierro desnudo
 desmienta al monjil vestido.

Quevedo, por su parte, no vacila en adaptar el motivo en registro cómico aplicandolo metafóricamente a la descripción de una de las telas que, personificadas, se increpan en el romance satírico 763, vv. 167-8, cuyo epígrafe reza: «Matraca de los paños y sedas». La Estopa insulta al Lienzo crudo calificándole de «golondrina en chirriar / y venir a los veranos.» Y en su jácara 850, «Respuesta de la Méndez a Escarramán», vv. 165-168, la golondrina se convierte directamente en apodo de prostituta.

Si acaso quisieres algo

⁷⁸ Cfr. Millé 157 y en la ed. de Foulché, II, p. 28, 257: «Diálogo entre Coridón y otro.»

O se te ofreciere acá,
 Mándame, pues, de bubosa,
 Yo no me puedo mandar.
 Aunque no de Calatrava,
 De Alcántara ni San Juan,
 te envían sus encomiendas
 la Téllez, Caravajal,
 la Collantes valerosa,
 la golondrina Pascual,
 la Enrique Maldegollada
 la Palomita torcaz.

Que estos y otros caminos entre la poesía amorosa y la satírica atravesó la figura de la golondrina a quien Séneca, recordando el tan citado relato mitológico, le había adjudicado el don del canto en su tragedia *Agamemnon*, vv. 670-675.⁷⁹

Non quae uerno mobile carmen
 ramo cantat tristis aedon
 Ityn in uarios modulata sonos,
 non quae tectis Bistonis ales
 residens summis impia diri
 furta mariti garrula deflet
 lugere tuam poterit digne
 conquesta domum.

De Juvenal a Góngora: «Mal haya el que en señores idolatra» (M 395)

Góngora compuso en 1609 - así se fechan en el manuscrito Chacón - los famosos tercetos que se inician con la tradicional imprecación a quienes confían en el poder de los magnates de la Corte.⁸⁰

¡Mal haya el que en señores idolatra

⁷⁹ Cfr. María R. Lida, cit., p. 57, quien establece esta filiación y la cita de la tragedia de Séneca, *Agamemnon*, en *Sénèque*, ed. de Léon Herrmann, Paris: Les Belles Lettres, 1961, p. 72

⁸⁰ Comentó recientemente estos tercetos Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid: Arcadia de las letras, 2001, pp. 29 y ss., quien se refiere también a la fuente de Juvenal.

y en Madrid desperdicia sus dineros,
si ha de hacer al salir una mohatra!

En 1648, Salcedo Coronel anotaba el texto situándolo en el contexto biográfico de su génesis: «Mal satisfecho don Luis de su asistencia en la Corte, y del poco agasajo de los señores a quien cortejaua, escriuió estos Tercetos, boluiendose a Cordoua.»⁸¹ Fue Dámaso Alonso, sin embargo, quien aclaró, sin lugar a dudas, que el poema debía ser visto como posible respuesta a la decepción causada por la falta de apoyo de amigos poderosos, a quienes Góngora había recurrido para que se resolviera el proceso instaurado contra don Francisco de Aguayo, uno de los responsables de la muerte de su sobrino Francisco de Argote.⁸² En su edición crítica del poema y en el comentario sobre el mismo, publicado en *La fragua de las Soledades*, José María Micó enumera los datos biográficos a los que aludía el comentarista del XVII, citando este conocido trabajo de Dámaso, de 1962, y los estudios de Emilio Orozco Díaz y Robert Jammes, en los que también se tratan estas cuestiones. Dámaso Alonso también había identificado la fuente literaria de los versos finales del poema, que ni Salcedo Coronel ni otros comentaristas del XVII habían actualizado:

Mas basta, que la mula esya llegada
¡A tus lomos, oh rucia, me encomiendo!

En efecto, Góngora imita aquí los versos de la última tirada de la sátira III de Juvenal, cuya influencia es además evidente en todo el poema: «His alias poteram et pluris subnectere causas; / sed iumenta uocant et sol indinat. Eundum est.» (315 y ss.: 'Muchas más cosas podría añadir a las que llevo dichas, pero los caballos piafan y el sol se inclina. Hay que marcharse').⁸³ Robert Jammes, que hace hincapié en la sinceridad del

⁸¹ Cito el texto del poema, que lleva la numeración 395 en la edición de Juan e Isabel Millé, *Obras completas*, cit., por la ed. crítica de José María Micó, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, cit., pp. 261-276; cf. también la *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel ... Contiene esta parte todas las Canciones, Madrigales, Silvas, Eglogas, Octavas, Tercetos y el Panegírico al Duque de Lerma*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, p. 263.

⁸² Vid. «La muerte violenta de un sobrino de Góngora», en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1982, tomo VI, pp. 83-116.

⁸³ Cf. Juvenal, *Satires*, Paris, Les Belles Letres, 1994, p. 35; la traducción española en AA. VV., *La sátira latina*, ed. de José Guillén Caballero, Madrid, Akal/ Clásica, 1991.

poema gongorino, apoyándose en los elementos autobiográficos a los que alude, señaló, además, su estrecha conexión con las *Soledades*. En ambos textos ve Jammes la recreación del tema de «menosprecio de corte y alabanza de aldea», que Góngora habría escogido en un momento de «verdadera crisis moral», de la que aquéllos serían su «expresión directa e inmediata» y las *Soledades* el resultado final.⁸⁴ Cita así el conocido terceto en el que aparece la palabra misma y que, habría que añadir, es de resonancia garcilasiana:

Oh soledad de la quietud divina
dulce prenda, aunque muda, ciudadana
del campo, y de sus ecos convecina;
(vv. 79-81)

En efecto, los tercetos gongorinos están estructurados en torno a la oposición *vida en la Corte - vida en el campo*: los efectos nefastos de la vida en sociedad contrastan, así, con la tranquilidad y la paz de quien se retira de los negocios del mundo, *soledad* que también busca el cortesano de la epístola 46 de Bartolomé Leonardo de Argensola, al principio, inseguro de poder gozarla: «Mas ¿qué haré, que por otra parte siento/ que no he de hallar la soledad tan buena,/ como acá en mi opinión me la presento? (vv. 25-27), pero que ya luego acepta plenamente: “ Mas pues para mi fuga llegó el plazo/ (piadoso plazo), ¡oh vida solitaria! /yo parto a recibir tu alegre abrazo.”»

Vista en el ámbito de la literatura moral de los siglos XVI y XVII, la segunda parte del poema se presenta, pues, como *imitatio* del *beatus ille qui procul negotiis* horaciano, que habían contribuido a difundir las traducciones y odas de Fray Luis y la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada, por citar sólo dos ejemplos pertinentes en este contexto. Lo recuerda ya Micó en su estudio mencionado, citando, por su parte, los versos de Góngora que recrean directamente el inicial del epodo II de Horacio:

Dichose el que pacífico se esconde

⁸⁴ Cf. Jammes, ob. cit., p. 502.

a este civil ruido.

(vv. 73-74)⁸⁵

La imagen del que se esconde del *civil ruido - procul negotiis* - dialoga con la de la escogida por Fray Luis en su versión de este epodo II: «Dichoso el que de pleitos alejado», que podría haber expresado literalmente una de las causas reales del desencanto gongorino. Ni pleitos ni favores, se sabe, le permitieron a Góngora obtener justicia. De esta convicción se nutrieron muchos textos poéticos satíricos y epistolares, y, como todos recordarán, así comenzaba la famosa *Epístola moral a Fabio*:

Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son do el ambicioso muere
y donde al más activo nacen canas.⁸⁶

Autobiografía aparte, estos antecedentes poéticos de «Mal haya el que en señores idolatra» sitúan el poema en un ámbito específico de influencias, que ya no pueden pasar inadvertidas. En efecto, explicitadas ya las circunstancias concretas que pueden haber impulsado a Góngora a retomar estos motivos tópicos, su tratamiento en el texto obliga a considerar cuestiones de género, que siguen siendo debatidas por la crítica en estos momentos. Gerardo Diego había caracterizado el poema en 1961 como «epístola moral sin Fabio». En un trabajo reciente, Andrés Sánchez Robayna propuso también recuperarlo como realización *peculiar* del género de la epístola moral, es decir, como epístola *sin destinatario*, en la que Góngora efectuaría una «desviación e innovación con respecto a un género consolidado.»⁸⁷ Sin embargo, ninguna de las ediciones más importantes de la obra poética de Góngora del XVII utilizan la designación de «epístola» para este poema. En efecto, mientras que en la edición de López de Vicuña de 1627, se los define como «tercetos satíricos», en las de Hoces de 1633 y 1654 aparecen como

⁸⁵ En José María Micó, *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona: Sirmio, 1990, pp. 120-122.

⁸⁶ Vid. la ed. de Dámaso Alonso, con estudio preliminar de Juan F. Alcina y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica, 1993, p. 73.

⁸⁷ Cf. Gerardo Diego, *Nuevo escorzo de Góngora*, Santander, 1961, p. 31 y Andrés Sánchez Robayna, «Los tercetos gongorinos de 1609 como epístola moral», en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 83-100.

«tercetos burlescos» y como «tercetos» a secas en las *Obras de Góngora comentadas* de Salcedo Coronel.⁸⁸

J.M. Micó, en cambio, prefiere entender el poema como texto que se sitúa «entre la epístola moral y la sátira», recordando, con Claudio Guillén, que la contaminación de ambos géneros poéticos era característica de las prácticas poéticas renacentistas.⁸⁹ Para documentar los rasgos satíricos del poema, Micó se centra en la presencia de recursos retóricos característicos de este género: las figuras de *correctio* (v. 5 y 31-33), *interrogatio* (vv. 46-48 y 85) o *reticentia* (vv. 52 y 120).⁹⁰ Justifica además la presencia de varios italianismos en el texto como efecto de la influencia de sátiras italianas, los tercetos *Sopra la Corte* de Cesare Caporali, por ejemplo, con los que compartiría «condiciencias de detalle, tono y actitud».⁹¹

Coincido con José María Micó en que «Mal haya el que en señores idolatra» es un poema que debe ser recuperado como texto híbrido que se sitúa precisamente en el ámbito de *contaminatio* de la sátira y la epístola que era característico de la literatura renacentista, neolatina y en lenguas romances. Ambos géneros aparecen ya entrelazados desde comienzos del siglo XVI. Lo prueba, por ejemplo, el título de una colección de poemas morales de Michel de l'Hospital, compuestos entre 1558 y 1567, que Alcina y Rico citan en el estudio preliminar a la edición de la *Epístola moral a Fabio: Epistolarum seu sermonum libri VI* (Paris 1587), mientras recuerdan que, en el plano de la poética quinientista, ya Lodovico Dolce, por ejemplo, presentaba ambos géneros como

⁸⁸ Vid. *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña*, Madrid, a costa de Alonso Pérez: viuda de Luis Sánchez, 1627; *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas*, recogidos por don Gonzalo de Hoces y Córdoba, Madrid, a costa de Alonso Pérez, 1644; he consultado también la edición de 1654 y *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora, comentadas por don García de Salcedo Coronel...* Madrid, Diego de la Carrera, 1648.

⁸⁹ Cfr. Micó, ob. cit., p. 118 y el clásico estudio de Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», de 1972, reproducido ahora en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, 1985, pp. 167-172.

⁹⁰ Cfr. el v. 5: «lisonjeros / (¿lisonjeros?: mal dije, que sois claros):», v. 31: « Mas ¿dónde ya me había divertido, / risueñas aguas, que de vuestro dueño/ os habéis con razón siempre reído?»; vv. 46-48: «¿Valió por dicha al leño mio canoro/ (si puede ser canoro leño mío)»; v. 85: «¿quién todos sus sentidos no te aplica?»; v. 52: «No más, no, que aun a mi seré importuno, / y no es mi intento a nadie dar enojos,» y v. 120: «Mas basta, que lamula es ya llegada»

⁹¹ Cfr. las pp. 116 y ss.: *burlescos* (v. 24), *cualque* (v. 25), *corteggiante* (v. 76), *gámbaro* (v. 78), *gamba* (v. 98), *gaceta* (v. 104).

complementarios. Dolce, basándose en el antecedente de Horacio, recuerda que éste había compuesto tanto *sermões* como *epistulae*; en estas últimas, que iban dirigidas a personas lejanas, el autor trataba de implantar virtudes en el pecho de los hombres, mientras reservaba para las *saturae* el propósito de corregir *vitia*.⁹²

Creo, por ello, que para recuperar el poema en su historicidad, hay que situarlo en el contexto de estas prácticas poéticas de los siglos XVI y XVII. Estos tercetos gongorinos funcionan textualmente como la epístola 46, ya citada, «A Don Francisco de Eraso» de Bartolomé Leonardo de Argensola, cuyas fuentes principales son las sátiras II,2 y II,6 de Horacio o la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos* de Quevedo, en la que imita, entre otros textos satíricos canónicos, la *satura* VI de Juvenal.⁹³ Más aún, me parece que al leer los tercetos gongorinos en relación con la obra de Horacio, Persio y Juvenal pueden encontrarse otros puntos de contacto entre el poema gongorino y los discursos satíricos romanos que aún no han sido actualizados y que permiten recontextualizarlo como sátira en diálogo con la epístola moral.

En efecto, los códigos genéricos renacentistas se definían no sólo por la copresencia en una obra de elementos característicos de la *dispositio* y de la *elocutio* retóricas, sino también de la *inventio*. La comparación de una serie de motivos que recrea Góngora en su poema con otros característicos de la *satura* romana confirma la comunidad semántica que une estos tercetos con aquella tradición. Me parece, pues, importante, en estos momentos, reconsiderar la indicación de Dámaso Alonso de que la sátira III de Juvenal había sido de gran influencia en la composición del poema, no sólo porque Góngora imite dos hexámetros del final de esta sátira, sino porque «el parecido de la situación general es evidente».⁹⁴

⁹² En la ed. de la *Epístola moral a Fabio* cit., p. xix: «Lodovico Dolce en el *Discorso sopra le Epistole* de 1559 distingue tenuemente los dos géneros: “Si come Oratio intitolò le satire 'sermoni', così le seguenti nomò 'epistole', per essere scritte a persone lontane. Nelle satire fu la sua intentione di levare i vitii dal petto degli huomini, e in queste de piantarvi le virtù.”»

⁹³ Cfr. *Poesía original*, cit., núm. 146, pp. 140 y ss.

⁹⁴ Cfr. su comentario al poema, en *Obras completas*, cit., tomo VII, p. 486.

Como otro Umbrius que quiere huir de la *urbs* para refugiarse en la tranquilidad campestre de Cumas y se despide de Roma atacando los vicios de la vida en sociedad, el desengañado cortesano gongorino se despide de Madrid, denunciando los males de la vida de los palacios. Sin negar las motivaciones autobiográficas del poema, importa destacar que la figura de este decepcionado pretendiente, con el que Góngora se identifica, se remonta a una figura literaria de larga tradición, también recreada por Bartolomé Leonardo de Argensola y Quevedo: el tipo satírico del *cliers*, que aparecía en la comedia y en la *satura* latinas y sobre el cual se habían construido otros tantos retratos de víctimas de *curialium miseris* que Alcina y Rico actualizaron como antecedentes del tipo representado por Fernández de Andrada.⁹⁵ Pero al mismo tiempo que Góngora juega con el recuerdo de la fuente juvenaliana, su poema dialoga, asimismo, con otros textos canónicos. Me referiré en esta ocasión sólo a tres motivos característicos de la *satura* romana, que pueden encontrarse, concomitantemente en la poesía moral, y que permitirán reevaluar los contextos literarios de «Mal haya el que en señores idolatra.»

En primer lugar, la crítica y rechazo de la ambición es *topos* reiterado por los satíricos latinos, quienes exaltaron los ideales de la vida natural, que el sabio en la tradición estoica debía escoger para contrarrestar la corrupción de la vida en sociedad. De hecho, era frecuente que en estos textos se homologaran a la locura, la ambición y las otras tres grandes pasiones del alma - avaricia, gusto del placer y superstición -, como hace Horacio en su *satura* II, 3, que ejercerá gran influencia sobre el *Moriae encomium* erasmiano: 'todo hombre que palidece por la funesta ambición o por el amor de la plata... (es insensato)' - «... quisquis/ ambitione mala aut argenti pallet amore,/ quisquis luxuria tristie superstitione/ aut alio mentismorbo calet... doceo insanire omnis,...».⁹⁶

⁹⁵ Ed. cit., pp. xii y ss.

⁹⁶ Vid Horacio, *Saturae*, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

Es éste el motivo desarrollado por Góngora en los vv. 79-119 del poema, donde el deseo de cargos públicos y honores de un romano de la época imperial se resemantiza en la ambición de reyes, estadistas o pretendientes. El poder del rey, «oro el manto del monarca supremo» es presentado como un peso insostenible: «piedras la corona»; por ello, quien enuncia estos tercetos escoge vivir «visitando sus frutales», burlándose del estadista (v.106), y sin preocuparse por la vida de la Corte («Tan ceremoniosamente vive,/ sin dársele un cuatrín de que en la corte/ le den título a aquél o el otro prive.» (vv. 100-102)

Con este mismo motivo concluye Horacio su sátira I, 6, vv. 128-131: «Haec est/ uita solutorum misera ambitione grauique;/ his me consolor uicturum suauius ac si/ quaestor auus pater atque meus patruusque fuisset.» ('Esta es la vida de las personas libres de la miserable y molesta ambición, con estas cosas disfruto, seguro de que viviré mejor que si mi abuelo o mi padre o mi tío paterno hubieran sido cuestores'), como Juvenal conducirá su famosa *satura X*, por su parte, recomendando que, el que sepa orar a los dioses pida sólo 'un alma intrépida.. que no ambicione nada': «Forte posce animum... qui cupiat nihil...» Todos estos *topoi* los recogió también Argensola, quien concluía la epístola 46 mencionada renegando, precisamente, del deseo de poder:

Y mientras la ambición y la cautela
apresuran las vidas en palacio,
que a la corriente edad bate la espuela,
viviré yo en mí mismo, a libre espacio (vv. 485-488)⁹⁷

En segundo lugar, conectado con el anterior, se encuentra el motivo de la defensa de la frugalidad y de las comidas sencillas, símbolo de la *virtus* de la vida del campo, con el que Góngora resume el pasaje final de sus tercetos:

El margen de la fuente cristalina,

⁹⁷ Vid. Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. de J.M. Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1974, tomo I, pp. 116-133.

sobre el verde mantel que da a su mesa,
platos le ofrece de esmeralda fina.

Sírvele el huerto con la pera gruesa,
émula en el sabor, y no comprada,
de lo más cordial de la camuesa

A la gula se queden la dorada
rica vajilla, el bacanal estruendo... (vv. 112-119)

Horacio dedica su sátira II, 2 al elogio del vivir parcamente y a la crítica de la glotonería y la preferencia por los manjares elaborados, resumiendo la filosofía práctica del campesino Ofellus. Así, «la dorada rica vajilla» que el decepcionado cortesano de nuestros tercetos abandona, recuerda los vv. 4-5 de la primera: «inter lances mensasque nitentis/ cum stupet insanis adies fulgoribus.» ('entre las fuentes de las mesas brillantes, cuando la vista queda estupefacta ante los vanos fulgores...'). Del mismo modo, la fuente, la hierba, que retoman el espacio ideal de la huerta y los *arroyos lisonjeras* del v. 4, recuerdan el «modus agri non ita magnus, / hortus ubi et tecto uicinus iugis aquae fons/ et paulum silvae super his foret», de Horacio, II, 6, vv. 2-3 ('un campo no muy grande, en donde hubiera un huerto y próximo a la casa una fuente de agua perenne, y coronándolo todo un poco de bosque.'), que Juvenal resumirá en su sátira XIV, al decir que la medida de las riquezas es 'cuanto pide la sed, el hambre y el frío', cuanto le bastó a Epicuro en sus 'pequeños huertos': vv. 318-319: «in quantum sitis atque fames et frigora poscunt,/ quantum, Epicure, tibi paruis suffecit in hortis. ⁹⁸ Todos estos motivos, reaparecen, asimismo, en textos que recrean la vida retirada, con función semántica semejante: la «pera gruesa» de Góngora, por ello, remite también a la «alta pera» luisiana, que traduce la «insitua... pira» del epodo II de Horacio, frutos estos «no comprados», como los «mil manjares no comprados» del v. 48: «dapes inemptas». Sobre las mismas imágenes construye Argensola varias secciones de la epístola 46: rechazo de la «espléndida vajilla» (v. 148), alabanza de los frutos no comprados, «las camueas» (v. 367), «el pero humilde» (v. 394). Del mismo modo Quevedo alabará las comidas sencillas de aquellos romanos, que propone como *exempla* para los españoles de su tiempo, de «vientre entonces bien

⁹⁸ Juvenal, *Saturae*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

disciplinado» (v.88), que no conocían «la pimienta arrugada, ni de el clavo/ la adulación fragante forastera» (v. 95-96).⁹⁹

Finalmente, el retrato del tipo satírico del *cliens* romano - recreado en la figura del pretendiente a puestos del XVII - solía basarse en la crítica de la adulación. Persio lo fustigaba en su sátira V, construida como una epístola dedicada a su maestro Cornutus, destinatario del texto, afirmando que el adulator, vestido de blanco y candidato a una magistratura, solicitando votos, era prisionero de su *vitium*:

'¿Es dueño de sí mismo aquel adulator, a quien la Ambición engredada hace ir con la boca abierta?': «Ius habet ille sui, palpo quem tollit hiantem/ Cretata Ambitio?»¹⁰⁰ Así modela Juvenal en la sátira III al griego invasor, al que castiga por elogiar con adulonería 'la conversación del indocto, el rostro del amigo deforme..' para medrar: «Quid quod adulandi gens prudentissima laudat/ sermonem indocti, faciem deformis amici,» (vv. 86-87). Por ello Umbricius afirma que no puede vivir en Roma, porque no sabe mentir: II, 41: «Quid Romae faciam? mentiri nescio;»

Góngora juega, nuevamente, con la fuente juvenaliana cuando afirma que en Madrid «La lisonja, con todo y la mentira/ (modernas musas del Aonio coro)/ las cuerdas le rozaron a mi lira.» (vv.43-45), imagen que retoma en los vv. 58-9: «La adulación se queden, y el engaño/ mintiendo en el teatro..» (vv. 58-59). Con este comentario se acerca mucho a las sátiras en verso y en prosa de Quevedo, en las que los retratos de aduladores cortesanos y pretendientes forman legión .¹⁰¹ Pero quiero recordar que, en esta epístola de Argensola, menos frecuentada en estos tiempos, se reelabora este mismo *topos* satírico cuando quien se despide de la Corte dice:

En tanto que en el mundo haya cebada,

⁹⁹ Vid. Quevedo, Poesía original, cit., p. 143, y *Poesía selecta*, ed. de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989, pp. 119 y ss.

¹⁰⁰ Persio, *Saturae*, Paris, Les Belles Lettres, 1920.

¹⁰¹ Los he estudiado en varios trabajos; véase ahora el artículo sobre el camaleón, recopilado en la colección *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*, Málaga, Universidad.....

y en mi célebro lúcido intervalo,
no me ha de dar la adulación posada.
Yo aborrezco el mentir.... (vv. 103-106)

Los textos satíricos, contruidos *in vituperatione* de vicios se presentan en la literatura áurea como complementarios de las propuestas éticas desarrolladas en las epístolas morales. La poesía de Quevedo ofrece numerosos ejemplos que, a mi modo de ver, confirman esta idea. Por otra parte la presencia de citas y motivos juvenalianos en su poesía moral y en sus sátiras es constante, pero sobre este rasgo de su poesía no puedo ya abundar. Se ha dicho que la epístola fue instrumento literario fundamental para la divulgación del pensamiento estoico.¹⁰² También la sátira renacentista construyó su universo de representación en los mismos contextos. Estos entrecruzamientos temáticos son los que han permitido describir el fenómeno mismo de hibridización de ambas formas clásicas en la literatura renacentista. Creo que los tercetos gongorinos, en los que la presencia de fuentes satíricas es fácilmente detectable, constituyen otro ejemplo más de estas prácticas literarias, que Góngora internalizó como otros escritores del siglo XVII. Góngora y Quevedo, distintos en su puesta en práctica de la agudeza barroca, distantes en su vida en la Corte, se aproximan, sin embargo, en el respeto con el que habían hecho suyos muchos textos grecolatinos a partir de los cuales habían redescrito los amores, los defectos y las limitaciones de los hombres de su tiempo.

¹⁰² Cf. Alcina y Rico, en la ed. de Fernández de Andrada cit., p. xix.