

Ruiseñores y otros músicos «naturales»: Quevedo entre Góngora y Marino

Giulia Poggi
Università degli Studi di Pisa

Cosa soverchievole parmi ora il volere lungamente ricercare la dolce musica che fanno non solo in se stessi gli elementi, ma anche i misti di essi, tanto gli imperfetti, quanto i perfetti: e da quelli incominciando che hanno semplicemente l'essere, dir con che suono si facciano sentire i metalli e come le pietre ed i minerali con l'altre cose concordevolmente la parte loro adem-piano¹.

Estas líneas de las *Dicere Sacre* del poeta napolitano Giovan Battista Marino enfocan perfectamente el concepto tan visitado en la literatura barroca, de música «natural», o sea engendrada por los elementos (minerales, vegetales, animales) presentes en el mundo de la naturaleza y en los ritmos que la recorren.

Además Marino es el poeta de los cinco sentidos, como atestigua su afición (en el *Adone* y en las *Rime*) a todos los efectos de la vista y del oído producidos por fenómenos como los reflejos en el agua, los espejos, los ecos, el murmullo de los árboles, el canto de los pájaros. En efecto, tanto en Marino como en Góngora y en Quevedo, encontramos un amplio repertorio de pájaros cantores que pertenece al código petrarquista (quizá Quevedo sea el último de una larga estela de imitadores del petrarquesco «*Passer mai solitario in alcun tetto*»²), pero también a la tradición oral y folclórica. De ahí que los poetas españoles adapten sus músicos «naturales» a diferentes metros, oscilando entre el ritmo fácil y repetitivo del romance, de la décima y de la letrilla y las construcciones, complicadas y conceptuales, de las octavas y de los sonetos.

Precisamente analizando dos sonetos quisiera empezar mi recorrido, con el cual intentaré interpretar, dentro de un marco intertextual, un pequeño corpus de cantores «naturales» quevedianos. Se trata de sonetos inspirados en el topos del ruiseñor, un topos de larga tradición bucólica que se transmitió a través de la lírica trovadoresca y petrarquista (pen-

¹ Marino, «La musica» en *Dicerie sacre*, pp. 232-33.

² Sobre la fortuna hispánica de este soneto ver Caravaggi, 1971-1973.

semos en *RVF*, 10, 10: «e 'l rosignuol che dolcemente all'ombra / tutte le notti si lamenta e piagne» y sobre todo en *RVF*, 311: «Quel rosignuol che sì soave piagne»³.

Símbolo de la *voluptas dolendi* del poeta y elemento característico del *locus amoenus* renacentista, el ruiñeñor cobra en la lírica hispánica una función autónoma a través de la primera Égloga de Garcilaso en la cual, en palabras de María Rosa Lida de Malkiel, «imitación y creación van par a par»⁴ y el topos consigue sintetizar el recuerdo de los clásicos con el sentimiento personal:

Cual suele el ruiñeñor con triste canto
quejarse entre las hojas escondido
y aquel dolor que siente
con diferencia tanta por la dulce garganta
despide⁵.

Una cita fragmentaria, sacada del bellísimo pasaje en que Nemoroso expresa su dolor por la pérdida de la amada, y necesaria para entender el soneto gongorino, en el cual claras reminiscencias del modelo garcilasiano (la rima *tanta / garganta*, la introducción del término *diferencia*) se inscriben dentro de una técnica de sabor conceptista. En efecto, superponiendo el esquema cerrado del soneto a la estrofa abierta de la égloga, Góngora logra construir una analogía casi matemática entre el canto del ruiñeñor y el del poeta: es decir, en sentido técnico, entre los saltos de nota del primero y el contrapunto que en sus versos (mejor diría en sus números) crea el segundo. De ahí la estrecha conexión entre la melodía y el movimiento, entre el silencio y la inmovilidad, dos campos semánticos fundidos en una gran metáfora jurídica: el dolor expresado por el ruiñeñor coincide con la reclamación de justicia de la mítica Filomela violada por Tereo («del cuñado el atroz hecho»).

Plinio el Viejo, en el libro X de su *Naturalis historia*, explica las razones que hacen a este pájaro tan digno de admiración:

Primun tanta voz tam parvo in corpusculo, tam pertinaz spiritus; deinde in una perfecta musica scientia: modulatus editur sonus et nunc continuo spiritu trahitur in longum, nunc variatur inflexo, nunc distinguitur conciso, copulatur intorto, promittitur revocatur, infuscat ex inopinatu, interdum et secum ipse murmurat, plenus, gravis, acutus, creber, extensus, ubi visum est, vibrans, summus, medius, imus⁶.

Una descripción que abarca casi toda la casuística técnica del canto y sobre todo la habilidad con que el ruiñeñor pasa de las notas más altas a las más bajas (y nótese la expresión: «el espíritu levanta» del verso 5, que casi parafrasea la pliniana: «*continuo spiritu trahitur in longum*»), y que Góngora sintetiza a través de términos alusivos de su extensión vo-

³ Ver Petrarca, *Canzoniere*, sonetos 10 y 311 y, sobre las ascendencias clásicas y románicas del motivo del ruiñeñor en *RVE*, Rivella, 1997.

⁴ Lida de Malkiel, 1975, p. 110.

⁵ Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, «Egloga I», vv. 324-37.

⁶ Plinio el Viejo, X, 43, p. 56.

cal (la «diferencia» garcilasiana), de la melodía de sus trinos (la «gracia tanta») y de la alternancia de varios tonos (el arte del contrapunto). Precisamente esta habilidad es la que ocupa la paradoja numérica del primer cuarteto:

Con diferencia tal, con gracia tanta
aquel ruiseñor llora que sospecho
que tenga otros cien mil dentro del pecho
que alternan su dolor por su garganta⁷,

retomada por Marino en uno de sus sonetos contenidos en las *Rime boscherecce*:

Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto
il canto soavissimo scioglia
musico rossignuol ch'aver paraa
e mille voci e mille augelli in petto⁸.

Sin embargo, el ruiseñor de Marino no mantiene la misma concentración semántica del gongorino, ni mucho menos la relación entre dolor y canto en que se funda su componente elegíaco. Y es que mientras Góngora se centra en este único elemento del *locus amoenus* (el ruiseñor entre las hojas del árbol, según una imagen confirmada en un soneto fúnebre posterior⁹), Marino pretende ampliarlo estableciendo una complicada correspondencia entre reflejos visuales y auditivos: Eco, o sea el viento, repite las mil voces del ruiseñor, mientras que el «rio lucido e netto» repite su imagen. Una escena o, en palabras del mismo Marino, un «avvenimento» pastoril que, a pesar de reforzar la semántica musical ya presente en el texto gongorino (*mille voci, note, tenor del bel concerto*, etc.), llega a descomponer su núcleo lírico, o sea, esencialmente, la analogía entre el dolor de los hombres y el expresado por los animales.

Pero no es ésta la única vez que Marino habla del ruiseñor; en el canto VII del *Adone*, justamente el dedicado al oído, la descripción del «rossignolo, sirena de' boschi» che «in mille fogge il suo cantar distingue / e trasforma la lingua in mille lingue» parece exaltar el aspecto virtuoso del pájaro y casi convertir en poesía todas las técnicas canoras que Plinio le reconocía. Piénsese, por ejemplo, en la descripción de las pausas y de los distintos momentos de que se compone su canto (octava 36: «Se piega e 'ncrespa o se sospende e libra / in riposati numeri la voce»; y en Plinio: «*nunc variatur inflexo, nunc distinguitur conciso [...] promittitur revocato*», etc.), y sobre todo en la desproporción subrayada en la octava 37 entre su minúscula esencia corpórea y el infinito espectro de sus acentos:

⁷ Góngora, *Sonetos completos*, núm. 69.

⁸ Marino, *Rime boscherecce*; núm. 3; ver también en las mismas *Rime boscherecce*, el núm. 2 («F' sento il rossignuol che sovra un faggio»), el 4 («O rossignuol che in sì soave stile») y el 5 («Bel rossignuol che trà più folti rami»).

⁹ Me refiero al soneto de 1615: «Entre las hojas cinco generosa», núm. 141 de los *Sonetos completos*.

Chi crederà che forse accoglier possa
animetta sì picciola cotante?
e celar fra le vene e dentro l'ossa
tanta dolcezza un atomo sonante?¹⁰

que tan de cerca nos recuerda la primera causa de maravilla que Plinio le atribuía, o sea la «*tanta vox tam parvo in corpusculo*».

En realidad, las octavas con que Marino describe al ruiseñor le sirven como pretexto para introducir la larga digresión acerca del desafío canoro que le lanzó un solitario amante y que, causando el desmayo y la muerte del pájaro, decretó para siempre la inferioridad de su voz con respecto a la humana¹¹. Con todo, la definición mariniana del pequeño y extraordinario cantor llama la atención por el empleo de un léxico científico (*rapida rota o turbine veloce, atomo sonante...*) y de unos recursos retóricos que se encuentran en unos cuantos poemas quevedianos sobre el mismo argumento.

Ya Fucilla, en un breve artículo sobre una letrilla de Quevedo relacionada con una décima y una estrofa de silva, planteó la hipótesis de una influencia de las octavas marinianas en el poeta español. Influencia que el crítico reconocía tanto en el recurso barroco del trueque de atributos (si en Marino el ruiseñor es «una voce pennuta, un suon volante / [...] / una piuma canora, un canto alato» en Quevedo es «voz pintada, canto alado») como en la paradoja de las mil voces en un «átomo de pluma». Siguiendo la pauta de Marino, que en la octava 37 se preguntaba cómo era posible que un cuerpo tan pequeño tuviera tanta capacidad canora («Chi crederà che forse accoglier possa / animetta sì picciola cotante?»), Quevedo dirige repetidas y casi idénticas preguntas al jilguero de la letrilla y al ruiseñor de la décima («En un átomo de pluma / ¿cómo tal contento cabe?», etc.).

Esta desproporción entre la pequeñez del ruiseñor y la extensión de su voz ya se encuentra, como acabamos de subrayar, en Plinio, autor que tanto Marino como Quevedo pudieron conocer directamente o a través de alguna fuente intermedia. Además no sería esta la primera vez que Quevedo construye sus conceptos sobre una exasperación del medieval «*multum in parvo*»: baste pensar en el soneto «En breve cárcel traigo apisionado»¹², en que la imagen geográfica de las Indias en una sortija (tan cercana a la de los muchos Orfeos y de las muchas vihuelas contenidas en el ruiseñor) procede del acentuado contraste entre unidad y multiplicidad, entre el contenedor limitado y sus contenidos ilimitados¹³.

Más interesante, en mi opinión, es la lectura que de este jilguero nos da Frankel, el cual, partiendo del presupuesto de que la letrilla quevediana «Flor que cantas, flor que vuelas» se funda en la dialéctica de dos sentidos (la vista y el oído), detecta en ella una mezcla de motivos ele-

¹⁰ Marino, *L'Adone*, octavas 32-37.

¹¹ Ver Fucilla, 1962.

¹² Se trata del soneto núm. 465: ver *Poesía original completa*.

¹³ Ver, a propósito de este desafío, las observaciones de Cabani, 2005, pp. 80-82.

gíacos (procedentes sobre todo de los *Amores* ovidianos) y tradicionales (como, por ejemplo, el del ruiseñor enamorado y el de la bella durmiente)¹⁴. Situando la letrilla dentro del género de la alborada, Frankel lee, en los repetidos ruegos que la escalonan, la tristeza del amante que no quiere separarse de su amada. Ruegos que no suponen, como opina Fucilla, su competencia —cual aparece en el *Adone*— con el músico alado, sino que simplemente intentan retardar su tarea de despertador. En este sentido el jilguero de la letrilla quevediana no dista mucho de los ruiseñores que Góngora evoca, por maliciosa contraposición, en otra no menos célebre letrilla. Me refiero a «No son todos ruiseñores»¹⁵, donde aparece, además de varias metáforas musicales (como «violín que vuela», «inquieta lira»), una definición del ruiseñor («sirena con pluma») muy parecida a la mariniana «sirena de' boschi».

La lectura de Frankel, desconocida a Fucilla, y que quizá le hubiera impedido unas conclusiones demasiado genéricas acerca de las relaciones Quevedo y Marino, es interesante, no sólo porque recoge en un género abierto como el de la alborada el topos de los pájaros cantores, sino porque traza implícitamente una línea divisoria entre los cantores del alba y los de la noche, según su función sea la de despertar o anunciando con el día el fin del placer o la de recordar, con la noche, la pervivencia del dolor. Son cantores del alba los ruiseñores de la letrilla gongorina, el jilguero y el ruiseñor de Quevedo, emparentados, a pesar de las tres formas métricas distintas, por las definiciones casi idénticas de «músico ramillete» o de «cantor ramillete». Son cantores de la noche el ruiseñor de las *Georgicas* («*at illa flet noctem*» reza Virgilio), de Petrarca (*RVF*, 311: «*Quel rosignuol che sí soave piagne / [...] / e tutta notte par che m'accompagne*»), el de Garcilaso («y la callada noche no refrena / su lamentable oficio y sus querellas») y el de Góngora que canta «en las hojas de aquella verde planta» para pedir justicia. Así, mientras los primeros evocan la luz, el sol, el placer y el regocijo, los segundos recuerdan la sombra, la noche, la muerte, la ausencia, el dolor.

Dos filones que hasta cierto punto permanecen separados, pero que ya en Quevedo empiezan a confundirse y contaminarse recíprocamente, como demuestra la alusión a Orfeo (el ausente por excelencia) contenida en su letrilla y la presencia de distintos músicos «naturales» en sus sonetos. Una presencia particularmente evidente en los poemas 296 y 298, con cuyo análisis quisiera cerrar mi recorrido.

Se trata, en ambos casos, de una música compuesta, es decir provocada por dos instrumentos «naturales»: el canto de los pájaros (ruiseñores en el primer caso, un pájaro solitario en el segundo) y el ruido del arroyo que corre (en el 296) y del agua que gotea (en el 298). Esta composición de elementos, que remite a la definición de música mixta ya

¹⁴ Ver Frankel, 1953.

¹⁵ Sobre el posible origen popular de esta letrilla lírica, ver el comentario de Jammes contenido en Góngora, *Letrillas*, pp. 43-45.

enunciada por Marino, abre el paisaje hacia una visión descriptiva no exenta, como veremos, de influencias humanas.

A diferencia del *locus amoenus* garcilasiano, receptáculo de dolor y de las metáforas musicales gongorinas, que siempre se desarrollan alrededor de un único topos (sea este el ruiseñor del soneto 69 o la «Undosa de cristal dulce vihuela» del 147¹⁶), el paisaje de Quevedo es fruto de una dialéctica entre dos elementos. Se trata de elementos estrechamente relacionados entre sí hasta formar una unidad indisoluble (como en el 296, en que los ruiseñores se convierten en cuerdas del arroyo) o bien separados y casi contrapuestos (como en el 298).

En estos sonetos, creo yo, más que en la letrilla, es posible detectar una influencia de Marino sobre Quevedo: ambos se construyen, en efecto, sobre la pareja río / ruiseñor ya presente en las *Rime boscherecce* («sovra l'orlo d'un rio lucido e netto / il canto soavissimo sciogliea») y establecen una comparación razonada con los afectos del hombre. Así la alegría del «líquido plectro», que en el 296 se convierte rápidamente en gemido, constituye una lección moral para el inadvertido enamorado, el mismo que en el 298 aprende, como un estudiante, del lamento del pájaro y de los gemidos de la fuente. Destaca, a este propósito, la singular analogía entre el amante / estudiante (procedente de la larga tradición alegórica de la escuela de amor) y la actitud docente del ruiseñor, cuyo canto —dice Plinio— sirve de enseñanza a un joven discípulo, tanto que en sus alternos trinos es posible captar el reproche del maestro y la mortificación del enmendado¹⁷. Una analogía que, si por un lado contribuye a emparentar al pájaro solitario de este soneto con el ruiseñor del gongorino, por otro acaba por diferenciar completamente el marco en que se insertan los dos cantores «naturales»: un paisaje articulado y detalladamente descrito en el primer caso y un *locus amoenus*, de clara ascendencia bucólica, en el segundo.

En efecto, a pesar de que, en la estela de la *voluptas dolendi* petrarquista, el amante del soneto quevedesco se define como «ausente» apelándose por tres veces a la categoría del dolor, («son tu nombre, color y voz *doliente* / [...] / puede aprender *dolor* de ti un ausente / [...] / y tienes mi *dolor* por estudiante») nada tiene que ver la lección de su pájaro solitario con la justicia reclamada por la Filomela gongorina, ni los gemidos del primero con la inmensidad del dolor que la segunda «alterna en su garganta». El de Quevedo es sobre todo un ejercicio escolástico ajustado, además, a una «cueva fría», es decir a un elemento de la naturaleza en que artificiosamente se engendran la noche y el día, la ausencia y la presencia, la soledad y la compañía. Pero cabe preguntarse: ¿es verdaderamente natural el paisaje descrito por Quevedo? Y ¿qué

¹⁶ Es el verso 2 del fúnebre «Aljófares risueños del Albiela», fechado en 1621. Ver Góngora, *Sonetos completos*.

¹⁷ Plinio el Viejo, X, 83, p. 56: «*Meditantur aliae iuveniores versusque quos imitentur accipiunt, audit, discipula intentione magna et reddit, vicibusque reticent; intellegitur emendatae correptio et in docente quaedam reprehensio*».

función tienen los dos músicos que lo connotan? Según González de Salas, Quevedo escribió estos versos a raíz de una visita hecha a un caballero genovés que tenía

una huerta y en ella una gruta hecha de la naturaleza en un cerro, de cuya bruta techumbre menudamente se destila por muchas partes una fuente con ruido apacible. Sucedió pues que dentro de ella oyó gemir un pájaro, que llaman solitario y que al entrar él salió, y en esta ocasión escribió este soneto¹⁸.

Estamos, pues, frente a lo que Marino llama un «avvenimento» y que, a pesar del escaso crédito dado hasta ahora al comentario de González de Salas, sugiere la posibilidad de que Quevedo realmente visitara una gruta en Génova, y que ésta fuera una de las grutas artificiales construidas por el arquitecto Galeazzo Alessi en el siglo XVI y famosas por sus instrumentos acuáticos (las «lágrimas sonoras» del monte) y sus autómatas (el pájaro solitario)¹⁹.

Pero dejemos para otra ocasión esta interpretación en clave mecánica del soneto quevedesco y demos fin a nuestro viaje entre músicos «naturales» con tres observaciones conclusivas.

La primera, de tipo estrechamente filológico, quiere subrayar la facilidad con que el topos del ruiseñor, y en general del pájaro cantor, pasa de Góngora a Marino y de Marino a Quevedo, implicando varios metros y géneros líricos, según el poeta intente expresar el dolor (he aquí la égloga clásica y el soneto petrarquista) o el regocijo (he aquí las letrillas y las décimas entrecruzadas con los recuerdos de la lírica tradicional).

La segunda señala, una vez más, la tendencia por parte de Quevedo a construir metáforas dilatando pequeños espacios interiores (entrañas, huecos, cuevas, dobladuras) y ocupándolos con elementos fuertemente disonantes (tal es el caso de la imagen, casi expresionista, del jilguero poblado de Orfeos, pero también la gruta habitada por el pájaro solitario).

La tercera, de más amplia envergadura, se refiere a las distintas perspectivas con que los poetas del Siglo de Oro consideran la naturaleza. A diferencia de Góngora que a través de la imitación de modelos clásicos llega a un coloquio íntimo con la naturaleza, Quevedo ve en ella una entidad de la cual quiere aprender, pero con la que no quiere fundirse, ni mucho menos confundirse. Y esto, a pesar de sus conocidos interés científico y de su curiosidad, recientemente destacada por Lía Schwartz Lerner²⁰, por las teorías filosóficas renacentistas. Sería interesante, a este propósito, enfocar la diferencia entre la visión neoplatónica de la música que se adivina detrás de la poesía gongorina (sobre todo en las *Soledades*) y la de Quevedo, quien connota de una única función lírica a jilgueros, ruiseñores y pájaros solitarios.

¹⁸ Ver la anotación de González de Salas al soneto contenida en *Poesía original completa*, p. 339.

¹⁹ Para más noticias sobre la obra de Alessi, ver las páginas de Magnani en el catálogo de la exposición sobre los jardines artificiales de Génova, 1984.

²⁰ Schwartz Lerner, 1992.

Una distinción que corre paralela a la que acabamos de trazar para intentar ordenar, según los opuestos códigos del placer y del dolor, la multitud de cantores «naturales» (y quizá también, artificiales) que resuenan en la gran silva del Siglo de Oro.

FICHA 1

Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador, que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos, entre tanto
que del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente
con diferencia tanta
por la dulce garganta
despide, y a su canto el aire suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena
al cielo por testigo y las estrellas.²¹

Góngora²²

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 estanza
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.

Marino²³

Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto
il canto soavissimo sciogliea
musico rossignuol, ch'aver pareo
e mille voci e mille augelli in petto.
Eco, che d'ascoltarlo avea diletto,
le note intere al suo cantar rendea,
et ei vié più garria, che lei credea
vago che l'emulasse altro augelletto.
Ma, mentre che 'l tenor del bel concerto
raddoppiava più dolce, a caso scorse
l'imagin sua nel fugitivo argento.
Riser le ninfe, et ei, ch'allor s'accorse
schernito esser dall'acque, anzi dal vento,
a celarsi tra i rami in fretta corse.

FICHA 2

32

Ma sovr'ogni augellin vago e gentile
che più spieghi leggiadro il canto e 'l volo

²¹ Ver Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, Égloga I, vv. 324-37.

²² Ver Góngora, *Sonetos completos*, núm. 69.

²³ Ver Marino, *Rime boscherecce*, soneto núm. 3.

versa il suo spirto tremulo e sottile
 la sirena de' boschi, il rossignuolo,
 e temprà in guisa il peregrino stile
 che par maestro del'alto stuolo.
 In mille fogge il suo cantar distingue
 e trasforma una lingua in mille lingue.

36

Par ch'abbia entro le fauci e in ogni fibra
 rapida rota o turbine veloce.
 Sembra la lingua, che si volge e vibra,
 spada di schermidor destro e feroce.
 Se piega e 'ncrespa o se sospende e libra
 in riposati numeri la voce,
 spirto il dirai del ciel che 'n tanti modi
 figurato e trapunto il canto snodi.

37

Chi crederà che forze accoglier possa
 animetta sì picciola cotante?
 E celar tra le vene e dentro l'ossa
 tanta dolcezza un atomo sonante?
 O ch'altro sia che da liev'aura mossa
 una voce pennuta, un suon volante?
 E vestito di penne un vivo fiato,
 una piuma canora, un canto alato?²⁴.

No son todos ruiseñores
 los que cantan entre las flores,
 sino campanitas de plata,
 que tocan a la alba;
 sino trompeticas de oro,
 que hacen la salva
 a los soles que adoro.
 No todas las voces ledas
 son de Sirenas con plumas,
 cuyas húmidas espumas
 son las verdes alamedas;
 si suspendido te quedas
 a los süaves clamores,
 no son todos ruiseñores, etc.
 Lo artificioso que admira,
 y lo dulce que consuela,
 no es de aquel violín que vuela
 ni de esotra inquieta lira;
 otro instrumento es quien tira
 de los sentidos mejores:
 no son todos ruiseñores, etc.²⁵

²⁴ Ver Marino, *L'Adone*, VII, octavas 32-37.

²⁵ Ver Góngora, *Letrillas (Letrillas líricas, II)*.

LETRILLA LÍRICA

*Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
y laurel, ¿para qué al sol,
con tan sonoras cautelas,
le madrugas y desvelas?
Digasmé,
dulce jilguero, ¿por qué?*

Dime, cantor ramillete,
lira de pluma volante,
silbo alado y elegante,
que en el rizado copete
luces flor, suenas falsete,
¿por qué cantas con porfía
invidias que llora el día
con lágrimas de la aurora,
si en la risa de Lidora
su amanecer desconsuelas?
*Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol,
con tan sonoras cautelas,
le madrugas y desvelas?
Digasmé,
dulce jilguero, ¿por qué?*

En un átomo de pluma,
¿cómo tal conciento cabe?
¿Cómo se esconde en una ave
cuanto el contrapunto suma?
¿Qué dolor hay que presuma
tanto mal de su rigor,
que no suspenda el dolor
al Iris breve que canta,
llena tan chica garganta
de orfeos y de vigüelas?
*Flor que cantas, flor que vuelas,
y tienes por facistol
el laurel, ¿para qué al sol,
con tan sonoras cautelas,
le madrugas y desvelas?
Digasmé,
dulce jilguero, ¿por qué?*

Voz pintada canto alado,
poco al ver, mucho al oído,
¿dónde tienes escondido
tanto instrumento templado?
Recata de mi cuidado
tus músicas y alegrías,
que las malas compañías

te volverán los cantares
 en lágrimas y pesares,
 por más que a sirena anhelas.
*Flor que cantas, flor que vuelas,
 y tienes por facistol
 el laurel, ¿para qué al sol,
 con tan sonoras cautelas,
 le madrugas y desvelas?
 Digasmé,
 dulce jilguero, ¿por qué?*²⁶.

Músico ramillete
 es el jilguero en una flor cantora;
 es el clarín de pluma de la aurora,
 que, por oír al ruiseñor que canta,
 madruga y se desvela,
 y es Orfeo que vuela
 y cierra en breve espacio de garganta
 cítaras y vigüelas y sirenas.
 Óyese mucho, y se discierne apenas,
 pues átomo volante,
 pluma con voz y silbo vigilante,
 es órgano de plumas adornado,
 una pluma canora, un canto alado,
 el consüelo que sus voces deja²⁷.

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 süave,
 ¿cómo cabe en sola un ave
 cuanto el contrapunto suma?²⁸.

FICHA 3

COMPARA EL DISCURSO DE SU AMOR CON EL DE UN ARROYO

Torcido, desigual, blando y sonoro,
 te resbalas secreto entre las flores,
 hurtando la corriente a los calores,
 cano en la espuma y rubio con el oro.

²⁶ Ver Quevedo, *Poesía original completa*, letrilla 206.

²⁷ Ver Quevedo, *Poesía original completa*, silva 202, vv. 45-52

²⁸ Ver Quevedo, *Poesía original completa*, décima 208.

En cristales dispensas tu tesoro, 5
 líquido plectro a rústicos amores;
 y templando por cuerdas ruseñores,
 te ríes de crecer con lo que lloro.

De vidro, en las lisonjas, divertido, 10
 gozoso vas al monte; y, despeñado,
 espumoso encaneces con gemido.

No de otro modo el corazón cuitado,
 a la prisión, al llanto se ha venido
 alegre, inadvertido y confiado²⁹.

AMANTE QUE HACE LECCIÓN PARA APRENDER A AMAR DE MAESTROS IRRACIONALES

Músico llanto, en lágrimas sonoras,
 llora monte doblado en cueva fría,
 y destilando líquida armonía,
 hace las peñas cítaras canoras.

Ameno y escondido a todas horas, 5
 en mucha sombra alberga poco día;
 no admite su silencio compañía:
 sólo a ti, solitario, cuando lloras.

Son tu nombre, color y voz doliente 10
 señas, más que de pájaro, de amante;
 puede aprender dolor de ti un ausente.

Estudia en tu lamento y tu semblante
 gemidos este monte y esta fuente,
 y tienes mi dolor por estudiante³⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Cabani, M. C., «Le parole del cinghiale: Adone, XVIII, 236-238», *Studi secenteschi*, 46, 2005, pp. 71-89.
- Caravaggi, G., «Alle origini del petrarchismo in Spagna», en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Università, 1971-1973, pp. 7-101.
- Frankel, E., «Quevedo's letrilla "Flor que vuelas"», *Romance Philology*, 6, 1953, pp. 259-64.
- Fucilla, J. C., «Riflessi dell'Adone di G. B. Marino nelle poesie di Quevedo», en *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo*, Napoli, Armanni, 1962, pp. 279-87.
- Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, ed. C. Burrell, Madrid, Cátedra, 1987.
- Góngora, L. de, *Letrillas*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1987.
- Góngora, L. de, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1985.
- Lida de Malkiel, M. R., «El ruseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la edad de oro», en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-17.
- Magnani, L., *Tra magia, scienza e 'meraviglia': le grotte artificiali nei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII*, Genova, Catalogo della Mostra, 1984.

²⁹ Ver Quevedo, *Poesía original completa*, soneto 296.

³⁰ Ver Quevedo, *Poesía original completa*, soneto 298.

- Marino, G. B., *L'Adone*, ed. G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988, 2 vols.
- Marino, G. B., *Dicerie Sacre e La strage degli Innocenti*, ed. G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960.
- Marino, G. B., *Rime Boscherecce*, ed. J. Hauser-Jakubovic, Modena, Panini, 1985.
- Petrarca, F., *Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Plinio el Viejo, *Histoire Naturelle*, ed. E. de Saint Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- RVF, Petrarca, F., *Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- Rivella, M., «Il motivo dell'usignolo nei sonetti X e CCCXI dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca. (Alcuni riflessioni attinenti alla relazione triangolare fra la poesia classica, la poesia occitanica e la poesia italiana del Trecento)», en *Petrarca e la cultura europea*, ed. L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, pp. 327-40.
- Schwartz Lerner, L., «Telesio en Quevedo: “No es artífice no, la simetría” en su contexto cultural», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española dedicados a E. L. Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 221-235.