

Algunos apuntes sobre la tradición clásica en los Siglos de Oro

Some Notes on the Validity of the Classics in Hispanic Golden Age Poetry

Martha Lilia TENORIO

<https://orcid.org/0000-0002-0021-6632>

El Colegio de México, México

mtenorio@colmex.mx

RESUMEN: Este trabajo analiza las formas cómo la tradición clásica funcionó en la poesía hispánica de los Siglos de Oro. Por un lado, se muestran algunas recreaciones de temas y tópicos clásicos, así como de historias mitológicas; por otro, se estudia cómo funciona retóricamente la alusión y cómo los procedimientos estilísticos de la poesía clásica han contribuido a la conformación de la lengua poética del español áureo. Se ilustra con ejemplos de Garcilaso de la Vega, Juan de Arguijo, sor Juana Inés de la Cruz, Agustín de Salazar y Torres, entre otros, y, fundamentalmente, con Luis de Góngora.

PALABRAS CLAVE: Tradición clásica; mitología; poesía de los Siglos de Oro; alusión

ABSTRACT: This work analyzes the ways in which the classic tradition works in Hispanic golden age poetry. On one side we show some recreations of classic themes and topics, as well as mythological stories, on the other we study how allusion works rhetorically and how the stylistic processes of classic poetry have contributed to the conformation of the poetic language in the Spanish of the 16 and 17 centuries. All is illustrated with examples from Garcilaso de la Vega, Juan de Arguijo, sor Juana Inés de la Cruz, Agustín de Salazar y Torres, among others, and, mainly, with Luis de Góngora.

KEYWORDS: Classical Tradition; Mythology; Hispanic Golden Age Poetry; Allusion

RECIBIDO: 07/03/2019 • ACEPTADO: 10/07/2019 • VERSIÓN FINAL: 14/07/2019

En su ensayo “¿Qué es un clásico?” (1944), T. S. Eliot se pregunta: “¿Qué medida común de excelencia literaria sino la clásica hay entre nuestras

diversas lenguas?” Para él no hay lengua moderna que pueda aspirar a la universalidad del latín, porque “No hay lengua moderna que pueda dar un clásico, en el sentido en que se ha llamado clásico a Virgilio”.¹ ¿Cuál es ese sentido? ¿Qué hace clásico a Virgilio? Dice Theodor Haecker que en un solo verso de la *Eneida* está Roma y que en un solo verso está todo Virgilio,² y la *Eneida* —señala Nicola Gardini— está dondequiera: en una poesía de Robert Lowell, en una alusión de Ungaretti o en una novela como *Cristo si è fermato a Eboli*.³

Quizá en esta máxima potencialidad de representación resida ese sentido de clásico del que habla Eliot, tan difícil de definir. Nietzsche lo enmarca muy lúcidamente con esta íntima y gozosa declaración acerca de las odas de Horacio:

Hasta hoy no he experimentado con ningún poeta la misma fascinación artística que desde el primer momento he sentido con una oda horaciana. [...] Ese mosaico de palabras en el que cada palabra —como sonido, como lugar, como concepto— irradia su fuerza hacia derecha e izquierda y sobre la totalidad; ese mínimo en extensión y en el número de los signos, ese máximo en la energía que con él se logra. [...] Frente a eso, todo el resto de la poesía se convierte en algo demasiado popular, en una mera verbosidad sentimental.⁴

La medida de lo clásico es directamente proporcional a la intensidad de la emoción estética, artística, que detona; a la fuerza con que un poeta logra conmovernos; a la verdad con que exprese un sentimiento universal y mueva nuestras fibras, no sólo sensibles, sino emocionales e intelectuales.

Dice María Rosa Lida que la “tradición literaria es en los verdaderos poetas recreación y reactualización de los temas” y que “los motivos que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejarse impregnar de la exaltación del individuo propia de ese momento histórico”.⁵ Por ejemplo: *Infandum, regina, iubes renovare dolorem* (Verg., *Aen.*, II, 3), cinco palabras, más bien comunes, que provocan el relato de Eneas y la célebre historia de amor, tan históricamente ficticia cuanto humanamente auténtica. Los amores de Dido y Eneas; la súbita pasión de Dido, que hasta entonces había permanecido fiel a la memoria de Siqueo; el prudente Eneas, que por un rato olvida su misión histórica para amar a la reina.⁶ Todos estos elementos dieron lugar a una tradición literaria que se

¹ Eliot 1992, p. 73.

² Haecker 1945, p. 99.

³ Gardini 2017, p. 86.

⁴ Nietzsche, “Was ich den Alten verdanke”, 1888, apud Horacio 2007, pp. 170-171.

⁵ Lida 1975, p. 38.

⁶ Como señala Vicente Cristóbal (2002, p. 45), este episodio de la *Eneida* ya aparece en la historiografía alfonsoí, “tanto en la *Primera crónica general* (caps. 51-61) como en la *Grande e*

recreó con enorme fortuna, como lo comprueba este muy hermoso soneto de Juan de Arguijo:

De la fenisa reina importunado
el teucro huésped le contaba el duro
estrago que asoló el troyano muro
y echó por tierra el Ilión sagrado.

Contaba la traición y no esperado
engaño de Sinón falso y perjuro,
y el derramado fuego, el humo oscuro,
y Anquises en sus hombros reservado.

Contó la tempestad que embravecida
causó a sus naves lamentable daño,
y de Juno el rigor no satisfecho.

Y mientras Dido escucha enternecida
las griegas armas y el incendio extraño,
otro nuevo y mayor le abrasa el pecho.⁷

El adjetivo “importunado”, además en el primer verso, es un sutilísimo eco del virgiliano *renovare dolorem* (*Aen.*, II, 3): Dido “importuna” a Eneas al pedirle con insistencia que le cuente la caída de Troya y su peregrinación. Mientras escucha la historia de horror, matanzas, incendios y huidas, la “fenisa reina” va enamorándose. Arguijo sigue con asombrosa concisión y nitidez la división en tres partes del segundo libro de la *Eneida*: la destrucción de Troya, la alusión a la traición y al caballo, el incendio y el rescate de Anquises, “reservado”, salvado, a hombros de Eneas. Finalmente, la furia de Juno y el naufragio. En el último terceto, parangona ese incendio extraño (ajeno a ella) con el súbito, mayor (y ya no ajeno) que la abrasa.⁸ Los versos de Virgilio emergen fortalecidos y vuelven a tener en su totalidad su función como modelo de poesía elevada.

Este mismo trabajo de reelaboración de un tema transmitido por la tradición es el que emprende sor Juana en un soneto dedicado a la trágica historia de Píramo y Tisbe:

general estoria (2ª parte, *Jueces*, caps. 370-374 y 618-621). El texto es idéntico en una y otra obra, salvo por la adición en la *Crónica* de una traducción de la epístola ovidiana de Dido a Eneas”. Agradezco esta referencia a Daniel Sefami Paz.

⁷ Arguijo 2004, p. 5.

⁸ Vicente Cristóbal cita un curioso romance, más o menos tradicional, es decir, en cuartetos de octosílabos, en que cada dos cuartetos se introduce un estribillo conformado por un pareado endecasílabo, en rima consonante (frente a la asonancia característica del romance). Metro y rima están dispuestos para enfatizar la importancia narrativa del pareado: “Y al triste caso y cuento nunca oído / atenta por su mal estaba Dido” (Cristóbal 2002, pp. 52-53). Este estribillo resume con eficaz precisión la historia convencional de la “fenisa reina”: el gradual surgimiento de su pasión por Eneas y su trágico final.

De un funesto moral la negra sombra,
 de horrores mil y confusiones llena,
 en cuyo hueco tronco aun hoy resuena
 el eco que doliente a Tisbe nombra,
 cubrió la verde matizada alfombra
 en que Píramo amante abrió la vena
 del corazón, y Tisbe de su pena
 dio la señal que aún hoy al mundo asombra.
 Mas viendo del Amor tanto despecho,
 la Muerte, entonces de ellos lastimada,
 sus dos pechos juntó con lazo estrecho.
 ¡Mas ay de la infeliz y desdichada
 que a su Píramo dar no puede el pecho
 ni aun por los duros filos de una espada!⁹

Todo parece conjurarse contra los míseros amantes: el moral es funesto, la negra sombra que llena todo de horror y confusión (imágenes que preludian el gran cuadro nocturno del *Primero sueño*). La señal que todavía al mundo asombra es, por supuesto, el cambio de color de las moras, transformación contada por Ovidio (*Met.*, IV, 55-166).¹⁰ Pero lo que más importa a sor Juana es la infinita desdicha de Tisbe quien no puede ni morir al mismo tiempo que Píramo.

En otro soneto con este mismo tema, Arguijo también muestra compasión ante el dolor de los desgraciados amantes:

El triste fin, la suerte infortunada
 ajeno premio de la fe constante
 del uno y otro miserable amante
 a quien perdió una noche y una espada,
 oculta en sombra esta labrada
 piedra. Tú, peregrino caminante,
 repara al grave caso y con semblante
 pío suspende el curso a tu jornada.

⁹ Cruz 2009, p. 399.

¹⁰ Al parecer la historia de Píramo y Tisbe penetra en la tradición hispánica a través de la *General estoria* de Alfonso X, en cuya segunda parte, *Jueces*, caps. LXX-LXXIV, se cuentan los trágicos amores, siguiendo muy de cerca a Ovidio (cf. Antonio Carreira en su edición de Góngora 1998, t. 2, p. 357). José María Cossío (1952, pp. 15-16) aclara muy bien el papel de la *General estoria* en la difusión de los relatos mitológicos: “La base de esta historia [la *General estoria*] en el período que abarca había de ser la Biblia, pero la universalidad del espíritu del rey [Alfonso X] no podía conformarse con dejar de interesarse por las vidas de los pueblos que quedaban al margen del relato sagrado, y para la mitología grecolatina y la historia de los pueblos de la antigüedad, se admiten como fuentes los textos clásicos que entonces eran conocidos en Occidente. Así entran las *Metamorfosis* de Ovidio, y sus demás libros, compaginando la cronología de estos supuestos sucesos con la del pueblo hebreo, según el criterio de Eusebio”.

Que darás tiernas lágrimas no dudo
a estas cenizas, donde aún dura ardiente
el fuego que causó desdicha tanta:
debida compasión al mal que pudo
mudar color en la cercana fuente
y el de su fruto en la insensible planta.¹¹

El soneto es el epitafio cincelado en la piedra que cubre los restos de Píramo y Tisbe, ahora cenizas del fuego amoroso que los abrasó. Las lágrimas que derramará el piadoso peregrino son la compasiva recompensa a la desgracia de los jóvenes, de la que dan testimonio la fuente, teñida en sangre, y el color púrpura de los frutos del moral.

En el manuscrito 3890 de la Biblioteca Nacional de España se encuentra un soneto con esta misma fábula, atribuido a Góngora, de ca. 1620. Si, en efecto, resultara ser de Góngora, sería la única vez que el cordobés trata en serio el tema de esos infortunados amantes:

Píramo, triste, que de Tisbe mira
teñido en sangre el manto, helóse;
vuelve a mirarle y, sin morir, murióse;
esfuérase a llorar, tiembla y suspira.
Ya llora de piedad, y ya, con ira,
y al fin, para que el alma en paz repose,
sobre la punta de su espada echóse,
y, sin que parta el alma, el cuerpo expira.
Tisbe le busca, y mira apenas, cuando
arroja el blando pecho al hierro fuerte,
más que de sangre, de piedad desnudo.¹²
Píramo, que su bien vido expirando,
diose priesa a morir, y al fin la muerte
juntó dos cuerpos que el amor no pudo (f. 55r).

Góngora se había referido, de pasada, a la leyenda de Píramo y Tisbe en su letrilla “Ándeme yo caliente”, en que se burla de los personajes:

Pues Amor es tan crüel,
que de Píramo y su amada
hace tálamo una espada,
do se junte ella y él,
sea mi Tisbe un pastel,

¹¹ Arguijo 2004, p. 60.

¹² El sintagma gongorino “de piedad desnudo” procede del *Polifemo*, cuya horrenda cueva está “de piedad desnuda” (v. 430).

y la espada sea mi diente,
y ríase la gente (vv. 38-44).¹³

En los sonetos de sor Juana y de Arguijo, más fieles a la convención mitográfica, la metamorfosis —razón del relato ovidiano— vale en tanto que testigo eterno del amor trágico. La fabulación, la historia “fantástica” (que pudiera considerarse sólo una ficción más de la antigüedad “gentílica”) es rescatada por los dos poetas para enfatizar poéticamente lo que de más humano y universal tiene el relato: el amor desgraciado, la infelicidad.¹⁴ En cambio, Góngora parece confesar en la letrilla algo así como “eso de morir por amor está bien para los personajes de leyenda; los reales, los de carne y hueso, no tomamos las cosas tan en serio y disfrutamos la vida”. En efecto, es este ideal epicúreo su anhelo de vida. Con todo, entre las bromas, llama la atención que no se aluda a la metamorfosis, pero sí a la muerte conjunta: la única justicia que recibieron de Amor. Tampoco en el soneto atribuido hay mención del cambio de color de las moras, pero sí del tálamo conyugal. Quizá, como buen epicúreo, Góngora se aparta de la tradición mitográfica¹⁵ para permitir a los enamorados este conmovedor gesto de justicia poética: morir juntos.

Encontramos otra manera de narrar la fábula en un soneto, nuevamente de Arguijo: los dos cuartetos conforman un parlamento de Píramo en el momento de salir de su casa. En los tercetos, el poeta se lamenta: ‘¡ay triste!’. No sabe qué escena le aguarda en el sepulcro de Nino, lugar acordado para el encuentro:

“¡Tú, de la noche gloria y ornamento,
errante luna, que oyes mis querellas!
¡Y vosotras, clarísimas estrellas,
luciente honor del alto firmamento!
Pues han subido allá de mi lamento
el son, y de mi fuego las centellas,
sienta vuestra piedad, ¡oh luces bellas!,
si la merece, mi amoroso intento”.

¹³ Góngora 2000, p. 40.

¹⁴ Así, escribe Salas Barbadillo 1635, f. 51r-v: “Cuenta Ovidio, un grave autor / (a quien no pocos siguieron) que Píramo y Tisbe dieron / al moral negro color. // Gran moralidad contiene / esta fábula, Pascual: / sin duda es la más moral / de cuantas Ovidio tiene”.

¹⁵ Ov., *Met.*, IV, 142-146, ed. 1916: «*Pyrame*», clamavit, «quis te mihi casus ademit? / *Pyrame*, responde! *Tua te carissima Thisbe / nominat; exaudi vultusque attolle iacentes!*» / *Ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa* (“«¡Píramo, ¿qué desgracia te ha arrancado de mí? ¡Píramo, responde! Te llama, querido mío, tu Tisbe: óyeme y levanta tu rostro que yace en la tierra!» Al nombre de Tisbe, Píramo elevó sus ojos pesados ya por la muerte y, al verla, los cerró”, traducción de Álvarez e Iglesias, 2003, p. 320).

Esto diciendo, deja el patrio muro
 el desdichado Píramo, y de Nino
 corre al sepulcro, donde Tisbe le espera.
 ¡Pronóstico infeliz, presagio duro
 de infaustas bodas, si ordenó el destino
 que un túmulo por tálamo escogiera!¹⁶

Muy característicos de los relatos mitológicos barrocos son los *spoilers*, esto es, adelantar la tragedia final, anunciarla. Por supuesto, los poetas cuentan con que todo mundo conoce la leyenda; en este caso, Arguijo se limita a enfatizar, con algo de ironía, el nefasto lugar de encuentro elegido por los amantes (¿a quién se le ocurre acordar una cita de amor junto a un sepulcro?).

La belleza de este tipo de composiciones reside en la concisión con que se recrea la fábula mitológica y en la vigencia y valor universal que le da la lograda elaboración artística. Estas fábulas no son sólo el almacén metafórico, la materia prima de las alusiones y del tejido ornamental; no sólo son las “instrucciones de lectura” (pues todo lector las conocía, estaba familiarizado con ellas), sino que además proveen, ya adornadas para la ocasión, una serie de nociones y emociones universales y humanas, siempre vigentes, cifradas en símbolos eternos, a los que puede recurrir el poeta para lograr, a la vez, economía y eficacia expresiva.

Con otra fábula como materia poética, Góngora compone el siguiente soneto:

Verdes hermanas del audaz mozuelo
 por quien orilla el Po dejastes presos
 en verdes ramas ya y en troncos gruesos
 el delicado pie, el dorado pelo,
 pues entre las ruinas de su vuelo
 sus cenizas bajar en vez de huesos,
 y sus errores largamente impresos
 de ardientes llamas vistas en el cielo,
 acabad con mi loco pensamiento
 que gobernar tal carro no presuma,
 antes que le desate por el viento
 con rayos de desdén la beldad suma,
 y las reliquias de su atrevimiento
 esconda el desengaño en poca espuma.¹⁷

Se trata de un poema amoroso a la manera petrarquista. La alusión es, evidentemente, a Factón y a sus hermanas, las Helíades, transformadas en

¹⁶ Arguijo 2004, p. 59.

¹⁷ Góngora 1985, p. 130.

álamos (Ov., *Met.*, II, 1-366). Con gran maestría Góngora comprime en los dos cuartetos la historia, desordenada cronológicamente: en el primero la transformación de las hermanas; en el segundo, la osadía y el castigo de Faetón, que debería servir de disuasivo al loco enamorado que intenta controlar el carro de amor y a quien el desdén acabará fulminando como a Faetón el rayo de Júpiter. El *hýsteron próteron* añade un fino matiz emotivo: la voz poética no se dirige al castigado y fulminado Faetón, sino al sufrimiento de las hermanas, transformadas ante el dolor provocado por el imprudente hermano.¹⁸

Arguijo y sor Juana recrean efectivamente la trama mitológica, cargándola con una nueva sensibilidad. Góngora, en cambio, la liga con el convencional *topos* petrarquista de la amada desdeñosa. Esta trabazón, más el significativo *hýsteron próteron*, renueva las dos convenciones: la historia ovidiana y la lírica amorosa petrarquista. La tradición literaria transmite temas y motivos, cada poeta según su momento y preocupaciones, los recrea en expresiones individuales:

de la voluntad del individuo y no del hábito escolar depende la elección de un tema y de una forma tradicional; individual es la elaboración del contexto a que se ajusta, por ejemplo, un símil heredado, o el nuevo sentido con que se llena un molde transmitido; individual y no menos reveladora, la reducción o la complicación de un motivo, su realización más alta o su forma malograda; y cada una de esas expresiones individuales no sólo refleja al poeta que la pensó, sino también retratan en conjunto el sector de la historia cultural a que se pertenece.¹⁹

Arguijo, sor Juana y Góngora, al recurrir a fórmulas, temas, tópicos, etc., de raigambre clásica, ponen en acción una lengua portadora de memoria. Gian Biagio Conte ha propuesto analizar la alusión y la memoria poética de una matriz retórica, “defining rhetoric as the ability to motivate the linguistic sign”,²⁰ y de esta manera, demostrar que la alusión es una herramienta estilística que contribuye al proceso de significación poética.²¹

¹⁸ Manuel y Emilia Fernández-Galiano, en “Introducción” a Licofrón 1987, p. 30: “Ya los antiguos hablaban, como es sabido, de la alteración del orden o *hýsteron próteron*, que solían atribuir a Homero, pero fijándose en cambios mínimos, como en un pasaje de la *Ilíada* (I 251, «se criaron y nacieron juntos» o en otro de la *Eneida* de Virgilio (II 353, *moriatur et in media arma ruamus*), más importante, sin embargo, es la oposición, ya iniciada desde el propio Homero, entre narraciones lineales e ininterrumpidas, como las de la propia *Ilíada*, y el procedimiento más artístico de lo que se llama hoy en cine *flash back*, que encontramos en la *Odisea*”. En el soneto, a pesar de la brevedad, Góngora echa a andar el segundo procedimiento, el “más artístico” del *flash back*.

¹⁹ Lida 1975, p. 38.

²⁰ Conte 1986, p. 23.

²¹ Conte 1986, pp. 30-31: “Once the philologists have stressed the functional character of poetic memory and have allowed it equal status with the rhetorical figure, they can size the liter-

Góngora vuelve a la carga y hace vivir de nuevo, pero de manera diferente, otra fábula mitológica; esta vez, la historia de Hero y Leandro, en un romance de 1589 que es, según se sabe, el primer romance mitológico burlesco que se compuso en España. Como explica Antonio Alatorre:

La leyenda penetró en la literatura española a través de las *Heroidas*, traducidas ya en la corte de Alfonso el Sabio e incorporadas a la *General estoria*; en el siglo xv se hace una nueva versión, el *Bursario* de Rodríguez del Padrón, y los poetas de la época aluden algunas veces a los amantes del Helesponto; pero el primer gran poema sobre el asunto es la *Historia de Hero y Leandro* de Juan Boscán, traducción muy ampliada de la obra de Museo.²²

Góngora cuenta, pues, con que la historia es ya sobadísima; y, a partir de lo conocido y de las seguras expectativas del lector, despliega sus alusiones y conceptos, decepcionando a cada paso esas expectativas:

Arrojóse el mancebito
al charco de los atunes,
como si fuera el estrecho
poco más de medio azumbre...
Ya se va dejando atrás
las pedorreras azules
con que enamoró en Abido
mil mozuelas agridulces (vv. 1-8).²³

La mayor ventaja de reelaborar una materia mitológica bien conocida es que el autor y los lectores quedan automáticamente insertos en una tradición literaria colectiva que implica la aceptación de un determinado mundo de sentidos. Por supuesto, se corre el riesgo de componer un texto tan rígidamente codificado, que no haya espacio para la creación artística. Góngora supera este peligro jugando con una doble perspectiva: por un lado, el relato y sus héroes tal y como se conocen; por otro, estableciendo cierta distancia cómica por medio del anacronismo. El Leandro del poema gongorino es un galán de un barrio español típico; un muchacho contemporáneo, que usa esos calzones ajustados que se llamaban “pedorreras”; vestido a la moda, coqueto y popular entre las muchachas.

El relato va oscilando entre la apostilla irónica y el apunte conmovedor: la tormenta (las nubes orinándose; el cielo enemigo disparando sus arcabu-

ary process in action. It almost becomes possible to «stimulate» the mechanism of production of the text insofar as it allows the reader to compare the precise textual reality with the model lying behind it”.

²² Alatorre 1956, p. 1.

²³ Góngora 2000, pp. 110-113.

ces); Cupido y Venus que no escuchan los ruegos de Hero (Cupido porque “estaba en cueros” y Venus porque “estaba cenando unas ubres” con Marte); pero, al mismo tiempo, aparecen la trémula lumbre de la torre, afanosamente cuidada por la dama de Sesto, y el “animoso joven” que, en medio de la furia del mar, “con los ojos cuando sube, / con el alma cuando baja, / siempre su norte descubre” (vv. 26-28). El término “animoso” no es nada inocente: tanto Góngora como Garcilaso (“Pasando el mar Leandro el animoso...”) lo toman del epigrama de Marcial: *Cum peteret dulces audax Leandros amores / et fessus tumidis iam premeretur aquis, / sic miser instantes affatus dicitur undas: / «Parcite dum propero, mergite cum redeo»*.²⁴ Evidentemente, la alusión es intencional: los dos poetas conservan el adjetivo del modelo y apelan a la memoria del lector para que lo identifique y, así, reconstruya el *pathos* de la versión original. En el caso de Garcilaso, la alusión colabora con el tono de sugerente ternura, que es la marca del toledano; en el caso de Góngora, para violentar nuestro marco de expectativas: ya estábamos instalados en un pueblo de la España del XVI y nuestro personaje era un chulito de barrio, más digno de risa que de compasión; ahora es un afanado muchacho, al que el amor torna heroico en su empeño por llegar a la otra orilla del Hellesponto. Con este gesto Góngora ennoblece su romance. El recurso del mito permite a los poetas, incluso cuando establecen cierta distancia irónica con la fábula, magnificar un hecho relevante de la esfera privada (amor, desamor, fracaso, dolor, imposibilidad del amor, etc.) al recrear los temas de la gran poesía épica, estilizados en composiciones menos graves.

El final no podía ser más que el esperado: la muerte de Leandro, ahogado entre las olas, y la de Hero que se lanza desde lo alto de la torre al descubrir el cadáver del amado “la vez que se lo descubren / de los relámpagos grandes / las temerosas vislumbres” (vv. 66-68). Sin embargo, acorde con el aliento épico con que Góngora ha venido cargando su romance (a pesar del tono burlesco: ésta es característica gongorina, la mezcla de registros), hay que notar la fuerza expresiva, herencia de raigambre virgiliana, de la hipálage “temerosas vislumbres”: es una noche de tormenta, cerrada, sin luna; imaginamos la desesperación y el temor de Hero que sólo alcanza a entrever algo cuando los enemigos relámpagos (ahora, sorpresivamente, amigos) alumbran el escenario. Entre las burlas, no debemos dejar pasar el gesto sublime, el guiño épico.²⁵

²⁴ *De spectaculis liber*, I, 29 (25b), ed. 1993.

²⁵ Conte 2007, p. 73: “enallage operates to create very drastic expressions: here [en la *Eneida*] it is a strong coefficient of the sublime style. By its means, the manipulation of the syntactic relations ruptures the semantic coherence between the words and thereby radically restructures the language [...]. The semantic incongruity produced by the syntactical incongruity renders the meaning of the new construction problematic and thereby individualizes the meaning of every single one of the words involved, heightening each one’s specific value. In a certain sense, enal-

El poema termina con un epitafio, colocado en la tumba de los amantes por la criada de Hero. La muerte de los jóvenes y, sobre todo, el amor que los lleva a tan trágico final: esa fatal y apasionada invocación de Leandro, genialmente articulada en los dos epigramas de Marcial y magistralmente recreada por Garcilaso (“Ondas, pues no se excusa que yo muera, / dejadme allá llegar, y a la tornada / vuestro furor ejecutad en mi vida”),²⁶ toda esa ternura que la tradición había ido atesorando es para Góngora digna de chacota y materia del mejor de los chistes de su romance:

El Amor, como dos huevos,
quebrantó nuestras saludes:
él fue pasado por agua,
yo estrellada mi fin tuve (vv. 89-92).

En cuanto al asunto mitográfico del romance gongorino, Sofie Kluge habla del “ovidianismo renacentista” que “antes que alegorizar, prefería explotar estética, sentimental e incluso psicológicamente el contenido de los mitos vistos como historias divertidas y emocionantes de pasiones oscuras y sentimientos profundos en los que reflejarse”.²⁷ Por un lado, Góngora mantiene esa distancia cómica, impregnada de escepticismo hacia la leyenda, y, por otro, gracias a su perspectiva “desinteresada”, literaria e, incluso, secular, recupera, hace surgir renovada, la emoción amorosa de sus modelos originales. De esta forma, el cordobés, consciente de la solidez de la tradición de la que parte, y gracias a esa exacerbada conciencia, puede usar la tradición de manera reflexiva e innovadora; le rinde el mejor de los homenajes: hacerla materia efervescente, productiva, en una palabra, viva.

La tradición, pues, puede proyectarse de dos formas principalmente. Una es a través de sus *constructos* mitológicos: ideas, historias, leyendas, que constantemente están como hipotextos de buena parte de la literatura occidental (no vayamos más lejos: el *Ulises* de Joyce); la otra manera es dentro del tejido textual (valga la redundancia): temas, giros, evocaciones, homenajes. Podría pensarse (y quizá sea el caso de algunos poetas) que esta segunda modalidad es fruto de un trabajo inconsciente: hablamos de una república letrada poblada por esos versos y esos temas. La poesía clásica creó por sí misma una red discursiva: un conjunto de hábitos expresivos, de posibilidades y preferencias estilísticas; una memoria colectiva culta habitada por los versos

lage, by virtue of its intrinsic economy, can be considered the most representative procedure of Virgilian classicism”.

²⁶ Soneto XXIX, apud Vega 1987, pp. 197-198. Véase también el tratamiento de Arguijo 2004, p. 103: “«Ondas», dijo muriendo, «si consiente / vuestro furor de un triste amante el ruego, / sed por un rato a mi dolor piadosas: / frenad el curso a la veloz corriente, / mostraos benignas sólo mientras llego / y cuando vuelva me anegad furiosas»”.

²⁷ Kluge 2012, p. 163.

de Virgilio, Horacio, Ovidio, Marcial, Claudiano, etc., que ejerció, directa o indirectamente, gran influjo en la mayoría de los autores de lengua española. Sin embargo, en los poetas de genio, en los que contribuyeron a cimentar la tradición de la poesía hispánica, de entonces y de ahora, la poesía clásica participó, y ha participado, *intencionalmente* en sus elaboraciones verbales.

Un tema clásico entre los clásicos y, además, particularmente fecundo en la poesía de los Siglos de Oro, fue el *dýseros* o las “encontradas correspondencias”. El tema proviene de dos epigramas de Ausonio:

*Hoc, quod amare vocant, misce, aut dissolve, Cupido:
aut neutrum flammis ure, vel ure duos.*

*Aut restingue ignem, quo torreo, alma Dione
aut transire iube, vel face utrimque parem.*²⁸

Esto es: amores mal concertados. La propuesta de Ausonio al conflicto amoroso es demasiado fácil y demanda muy poco del enamorado que lo sufre: que Cupido abraza en amor al hombre y a la elegida, o que no abraza a ninguno.

Como ha estudiado Antonio Alatorre, sor Juana fue la única mujer que recogió el tema y que escribió *Hunc amo* en lugar de *Hanc amo*, y lo hizo, muy a su manera, con un tríptico que le permite desplegar su pensamiento casuístico.²⁹ En dos sonetos plantea el conflicto. En uno, Feliciano la adora y ella lo aborrece, mientras que adora a Lisardo y éste la aborrece. Sor Juana no pide la intervención de nadie para resolver el conflicto, ni busca una solución; sólo habla entrañable y elocuentemente del dolor provocado por el desencuentro amoroso:

Si con mi ofensa al uno reconvengo,
me reconviene el otro a mí, ofendido;
y a padecer de todos modos vengo,
pues ambos atormentan mi sentido:
aquéste con pedir lo que no tengo,
y aquél con no tener lo que le pido.³⁰

En otro soneto, el desamor de Fabio “es dolor sin igual” y que la quiera el aborrecido Silvio “es menor mal, mas no menos enfado”. Sor Juana se pregunta, sin responderse, qué será menos malo y doloroso:

²⁸ Aus., *Epigr.*, XC y XCI, ed. 1919: “Eso que llaman «amar», hazlo desaparecer, Cupido, o repártelo bien: no quemes a ninguno de los dos con tus llamas o quema a los dos” y “Extingue el fuego en que me abraso, madre Dione, o manda que se aleje de mí, ¡o haznos sufrir a los dos!”, traducción de Alvar Ezquerro, 1990, p. 331.

²⁹ Alatorre 2003, pp. 81-146.

³⁰ Los tres sonetos están en la ya citada edición de Alatorre en Cruz 2009, pp. 409-411.

Si de Silvio me cansa el rendimiento,
 a Fabio canso con estar rendida;
 si de éste busco el agradecimiento,
 a mí me busca el otro agradecida:
 por activa y pasiva es mi tormento,
 pues padezco en querer y en ser querida.

Su gran aportación al tema ausoniano está en el tercer soneto de la serie:

Al que ingrato me deja, busco amante;
 al que amante me sigue, dejo ingrata;
 constante adoro a quien mi amor maltrata;
 maltrato a quien mi amor busca constante.

Al que trato de amor, hallo diamante,
 y soy diamante al que de amor me trata;
 triunfante quiero ver al que me mata,
 y mato al que me quiere ver triunfante.

Si a éste pago, padece mi deseo;
 si ruego a aquél, mi pundonor enojo:
 de entrambos modos infeliz me veo.

Pero yo, por mejor partido, escojo
 de quien no quiero, ser violento empleo,
 que de quien no me quiere, vil despojo.

La presentación del dolor causado por el conflicto amoroso se resume en los cuartetos, con la ayuda de sutiles y elocuentes simetrías. El nuevo acomodamiento léxico y la condensación aportan intensidad a la exposición. En el primer terceto, sor Juana vuelve a preguntarse qué será menos malo: aceptar a quien la ama, aunque eso vaya contra su deseo, o rogarle a quien la aborrece, aunque con ello provoque su deshonor; en el segundo, decide violentar su voluntad y tomar a quien la ama. He aquí, pues, que lo que empezó en Ausonio más como un juego amoroso, con cómplices tan poco creíbles como Venus y Cupido, en manos de sor Juana, dadas sus propias preocupaciones y obsesiones, se convirtió en una cavilación absolutamente seria, que pasó de la recreación literaria al terreno de la conducta, del proceder moral. Es la tradición lo que permite esta legibilidad poética, el marco que nos permite leer estas obras, descubriendo a los predecesores y admirando el nuevo trabajo. Estas composiciones no son simples memorias: reescriben su tópico, lo modifican (tanto como el tópico a ellas) y redeterminan su importancia en el tronco de la tradición.

Pasa lo mismo en algunos pasajes del *Primero sueño*. Mientras que para casi toda la poesía del Siglo de Oro las figuras de Faetón e Ícaro funcionaron como ejemplos de osadía fracasada, de soberbia merecidamente castigada,

esto es, como modelos negativos,³¹ sor Juana voltea por completo la ecuación alegórica y los marca con su impronta personal. Hacia la última parte del *Primero sueño*, el pensamiento, perplejo ante la prolijidad del universo, sin saber cómo acometer la empresa de empezar a entenderlo, vacila entre renunciar a la tarea o lanzarse haciendo acopio de fuerzas: “y al ejemplar osado / del claro joven la atención volvía, / auriga altivo del ardiente carro, / y el infeliz, si bizarro / alto impulso, el espíritu encendía” (vv. 785-789). El auriga altivo no es otro que Faetón, impulso infeliz, pero valiente, cuya inspiración abre “sendas al atrevimiento”. El castigo no disuade al pensamiento:

Ni el panteón profundo,
ni el vengativo rayo fulminante
mueve, por más que avisa,
al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su ruina (vv. 796-802).

Faetón fracasó, pero se atrevió, y en eso consistió su gloria. De la misma manera, el ejemplo de Ícaro engendra alas en el “ánimo ambicioso” “que, del mismo terror haciendo halago / que al valor lisonjea, / las glorias deletrea / entre los caracteres del estrago” (vv. 807-810). Otra vez sor Juana hace de la fábula mitológica detonante de serias reflexiones morales, de vida, cuyas consecuencias vivió ella en carne propia; pero además articula esas reflexiones en versos de una belleza pasmosa. Otra lección de los clásicos: componer versos que perduren.

También Arguijo usa la figura de Faetón como motivo de cavilaciones parecidas: la sublimidad de la aspiración humana que, sin importar la posibilidad de fracaso, emprende camino y encuentra la victoria en la caída:

Pudo quitarte el nuevo atrevimiento,
bello hijo del Sol, la dulce vid;
la memoria no pudo: que extendida
dejó la fama de tan alto intento.
Glorioso aunque infelice pensamiento
desculpó la carrera mal regida,
y del paterno carro la caída
subió tu nombre a más ilustre asiento.

³¹ Véase, por ejemplo, el soneto “A Ícaro” de Arguijo 2004, p. 12: “Osaste alzar el temerario vuelo / Ícaro, vanamente confiado / en mal ligadas plumas, y olvidado / del sano aviso, te acercaste al cielo...”, cuyo último terceto es todo un epifonema moral: “¡Oh, si seguir supieras su consejo / que no quedara en tu castigo duro / de las rendidas alas el ejemplo!”.

En tal demanda al mundo aseguraste
que de Apolo eras hijo, pues pudiste
alcanzar dél la empresa a que aspiraste.

Término ponga a su lamento triste
Climene, si la gloria que ganaste
excede al bien que por osar perdiste.³²

Muy elocuente el cultismo semántico “nuevo”: la aventura de Faetón es insólita, nunca vista, y, aunque infeliz, gloriosa. Como en sor Juana, la caída de Faetón no disuade la avidez del ánimo; no es el castigo lo que es digno de memoria, sino la osadía de la empresa. No es lo que importa en el relato de Ovidio, más preocupado por narrar la destrucción provocada por el errático vuelo del hijo del Sol (*Met.*, I, 742-775). Tanto en el caso de los amores de Píramo y Tisbe como en éste, una sensibilidad completamente nueva corre de manera clandestina por el asunto ovidiano, sin violarlo.

De esa nueva sensibilidad con que se cargan las fábulas ovidianas, en este caso trabada (como en el soneto gongorino “Verdes hermanas...”) con el tópico lamento del amante petrarquista, es ejemplo representativo el siguiente soneto de Agustín de Salazar y Torres, todo un resumen de relatos mitológicos, también tópicos, en que el amor ha sido la causa del estrago:

Dido se entrega del infiel troyano
al yerro aleve, a la enemiga espada;
de Leandro la empresa malograda,
grave le fue sepulcro el océano;
de Céfalo la diestra amiga mano
a Procris dio la muerte acelerada;
y de Juno Sémeles engañada,
muere al rayo de Jove soberano;
muere Narciso amante de sí mismo;
Píramo de su Tisbe al fin violento,
y Fedra al duro lazo suspendida.
Todos necesitaron en su abismo
de herida de dolor y de instrumento:
yo solo, Marcia, muero con la vida.³³

El propio poeta recibe estas fábulas como historias no necesariamente ciertas. Dice Góngora con ingenioso oxímoron: “si tradición apócrifa no miente”;³⁴ la tradición es “apócrifa”, en el sentido de “libresca”: estas cosas no sucedieron, pero forman parte de un sistema de convenciones literarias

³² Arguijo 2004, p. 11.

³³ Salazar y Torres 1694, t. 1, p. 55.

³⁴ Góngora 1996, *Soledad I*, v. 74.

dentro de las cuales cuanto más fácilmente pueda reconocerse el relato original, tanto más intenso e inmediato es el efecto: “se dice” que Dido se mató por Eneas, que Narciso se enamoró de sí mismo, que Fedra se ahorcó por amor a Hipólito, etc. Para el poeta, la tradición es al mismo tiempo testigo de la historia y garante de la nueva historia que él, el poeta, está haciendo. Aquí la tradición testimonia las trágicas, pero legendarias, muertes por amor, y avala la “narración” del dolor *real* que causa la esquiva Marcia.

Lo mismo sucede con lo que hace sor Juana con el muy socorrido *locus* “*Dulces exuvia, dum fata deusque sinebant, / accipite hanc animam meque his exsolvite curis*” (Verg., *Aen.*, IV, 651-652). Dido encuentra las armas y las ropas del amado ausente y prorrumpe en esta exclamación llena de dolor y de nostalgia. En un famoso soneto, Garcilaso paga obvio tributo no sólo a ese lugar, sino a una poética con la que quiere ser identificado:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas
dulces y alegres, cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en muerte conjuradas.
¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?
Pues en un hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto el mal que me dejastes.
Si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.³⁵

Al comentar este soneto, Fernando de Herrera señala la imitación virgiliana y añade:

I no se puede negar que Garci Lasso no mostró en él [en el soneto] dulce i afectuosísimo espíritu, porque en esta materia (si es lícito dezillo assí) no es inferior a Virgilio, antes ecede, considerando el encarecimiento del tiempo: *día, oras i una ora, términos*, i los contrarios de *bien* i de *mal*...³⁶

En los cuartetos, el proceso emocional de Garcilaso ante la ausencia de la amada Isabel, cuyas prendas encuentra (no se aclara qué; acaso un mechón de cabello, que era lo más convencional) es el mismo que el de Dido: de la conciencia de la ausencia, a la sorpresa del encuentro de las prendas queri-

³⁵ Vega 1987, p. 185.

³⁶ Herrera 2001, pp. 346-347.

das, de ahí, al dolor, a la nostalgia por la felicidad perdida. Sin embargo, en los tercetos, como bien señala Vicente Cristóbal, se adentra “en una reflexión lírica ajena al texto antiguo”.³⁷ Dido reflexiona cómo ella, fundadora y gran reina de Cartago, morirá por su propia mano, sin ser vengada por nadie. Garcilaso va por otro lado: Isabel, su amada, sólo le dio su amor temporalmente, para luego arrancárselo y dejarlo hundido en la nostalgia.

Como se ve en su comentario, Herrera hace explícita la imitación y sugiere la emulación, es decir, la superación del modelo. Al respecto, Gian Biagio Conte señala: “even in the eyes of censors the blameworthy handicap of *imitatio* can find redemption. This ransom is afforded only by the *zelos*, or *aemulatio*, of competing against the model. This is the only antidote known to them [los poetas que imitan] against the poison of imitation”.³⁸ Pues bien, lo que hace sor Juana es partir de este doble momento del *locus*, del doble proceso *imitatio-aemulatio*, usando (en palabras de Conte) “veneno” y “antídoto”, para reflexionar metapoéticamente sobre lo que significa insertarse en una tradición. En los “Ovillejos a Lisarda” se propone hacer el retrato de la hermosa Lisarda, sin recurrir a las comparaciones convencionales (cabello-sol, ojos-estrellas, mejillas-rosas y azucenas, etc.):

¡Pues las estrellas, con sus rayos rojos,
que aún no estaban cansadas de ser ojos
cuando eran celebradas!
¡Oh dulces *lucis*, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
pues ya no os puede usar la Musa mía
sin que diga severo algún letrado
que Garcilaso está muy maltratado
y en lugar indecente! (vv. 53-61)³⁹

Sor Juana conserva el adjetivo indispensable (como detonante de la nostalgia), “dulces”, que inicia los versos de Virgilio y de Garcilaso; cambia el sustantivo *exuviae*, tan bien trasplantado por Garcilaso como “prendas”,⁴⁰ apelando a que el lector reconozca tanto los modelos originales cuanto la desviación, y recargue semánticamente el eco virgiliano-garcilasiano: como Dido y Garcilaso se decepcionan al encontrar las prendas amadas, así sor Juana al dar con esos versos y cobrar conciencia de que ya todo está dicho. De esta manera, al tiempo que cuestiona la lexicalización de ciertas fórmulas, las renueva al darles otro significado. El nuevo sentido, la reflexión

³⁷ Cristóbal 2002, p. 53.

³⁸ Conte 2017, p. 8.

³⁹ Cruz 2009, pp. 465-466.

⁴⁰ Lewis & Short 2002, s. v. “*exuviae*”: “that which is stripped, drawn or taken off from the body, clothing, equipment, arms, etc.”.

metapoética, se fragua en el espesor de estratos significativos que la historia literaria ha ido acumulando, y sólo llega hasta nosotros con toda su densidad semántica y artística si estamos conscientes del trasfondo de la tradición: la tradición es el marco que nos permite leer.⁴¹

No puede ser de otra manera, a fin de cuentas, Homero, Píndaro, Virgilio, Horacio u Ovidio tienen la autoridad de “primeros”. Como dice bien George Steiner, “a la luz de sus versos echamos a andar”. “¿De qué manera notable —sigue Steiner— difieren nuestros instrumentos de metáfora y metonimia, de analogía y de inferencia de los instrumentos de que disponían Homero y Platón?”⁴² No sólo fueron los primeros en encontrar correspondencias y fraguar imágenes y metáforas, sino también en vehicular en sus obras directrices de vida. Nada más pensemos en el análisis que hace George Steiner de la *Antígona* de Sófocles: ¿el legalismo y la autoridad de Creonte representan la elección moral correcta y la piedad y el sentido del deber familiar de Antígona la incorrecta? ¿Quién de los dos es el verdadero enemigo de la polis? El conflicto no ha perdido ni un ápice de su vigencia; gran parte de la filosofía y de la literatura de todos los tiempos es una continua confrontación con *Antígona*, en un intento de recrearla y de encontrar en ella respuestas a las cuestiones radicales de la existencia y la historia. Lo mismo sucede con el sacrificio de Ifigenia: ¿con quién están nuestras simpatías: con Clitemnestra o con Agamenón?⁴³

Literatura significa transmisión, reserva de la memoria, sistema genealógico, esto es, *imitatio* y *aemulatio*.⁴⁴ Imitar —piensa Gardini (loc. cit.)— sirve para “clasizar” la novedad, para imprimir el sello de alguna autoridad al experimento, para hacer memorable una frase. Regresar a la mitología y a la poesía grecorromanas permite a los autores de cualquier época dar a su lengua algo del lustre epifánico de los comienzos. Volver a esos versos, a esos símiles, a esas imágenes, es pensar en Homero o en Virgilio y en los miles de años que hay entre ellos y nosotros. Y aunque pareciera que usamos los mismos versos, símiles o imágenes, no son exactamente los mismos: la tradición los ha cargado semánticamente. Como explica el maestro Juan de Mairena (*alter ego* de Antonio Machado) a sus alumnos: “Es el viento en los ojos de Homero, la mar multisonora en sus oídos, lo que no-

⁴¹ Gómez Dávila 2018, p. 207: “Llamamos tradición a la posibilidad de leer un texto sin ignorar sus clandestinas resonancias”.

⁴² Steiner 1986, pp. 164 y 168.

⁴³ Natalia Ginzburg cuenta en su novela, *Léxico familiar* (2016), que cuando Cesare Pavese se enteró de la victoria de los nazis, lo único que atinó a hacer, frente a la amenaza de la barbarie, fue recitar, en griego, la *Iliada*: es decir, se acogió a la serenidad de los valores eternos y buscó esa huidiza cosa llamada dignidad humana en el hermoso equilibrio de la elaboración artística.

⁴⁴ Gardini 2017, p. 92.

sotros llamamos actualidad”.⁴⁵ Es ésta la auténtica dimensión de la tradición clásica, la que los grandes poetas actualizan y ponen ante nuestros ojos para colmar nuestro espíritu.

“La Antigüedad clásica —advierte María Rosa Lida— no vale como panacea ya confeccionada y lista para cualquier caso, sino como estímulo que ha sabido arrancar altísimas respuestas de las naturalezas privilegiadas, sin poder claro está, convertir en privilegiadas a las naturalezas que no lo son”.⁴⁶ Esas “altísimas respuestas” tienen que ver, a mi parecer, con que la tradición es, al mismo tiempo, objeto de emulación y lugar del diálogo poético. El influjo del poeta o del autor clásico no se limita a la recreación de un gesto verbal, una flexión, una imagen, un verso, un tema, un tópico: la aceptación de esa lección artística y estética tiene consecuencias éticas y epistemológicas, consecuencias que muy probablemente el poeta influido no planeó ni previó; esta dinámica carga de sentido las obras en cuestión (la que influye y la influida). Al explicar la deuda de las églogas de Pontano con las de Teócrito y, especialmente, con las de Virgilio, Hélène Casanova-Robin señala que con esa recreación de una “edad de oro”, el humanista italiano intenta “exprimer une transfiguration de la réalité par un langage porteur de mémoire et révélateur d’une esthétique de la *concordia*, qui n’est pas dénuée de portée éthique”.⁴⁷

De todos los poetas de los Siglos de Oro, quizá sea Góngora el más representativo de la primera modernidad que significó el Barroco: el desmantelamiento de la estética del Renacimiento junto con una nueva propuesta agresivamente dialógica con la tradición. Su *Fábula de Polifemo y Galatea* es suficientemente ilustrativa del tipo de diálogo que el cordobés establece con los temas clásicos.⁴⁸ Ya he presentado su muy original tratamiento de las fábulas de Hero y Leandro y de Píramo y Tisbe.⁴⁹ También resulta *sui ge-*

⁴⁵ Machado 1987, p. 103.

⁴⁶ Lida 1975, p. 200.

⁴⁷ “Étude introductive”, Pontano 2011, p. ccxvii.

⁴⁸ Isabel Torres lo estudia muy bien en “The Polyphemus Complex. Rereading the Baroque Mythological Fable”, 2006.

⁴⁹ Góngora vuelve a esta historia en 1618, después de componer la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, con un extenso romance paródico, “La ciudad de Babilonia...”, que puede considerarse una de sus obras más complejas y de las que el cordobés “hacía mayores estimaciones” (Góngora 1998, t. 2, p. 361), o sea, uno de sus poemas favoritos. A decir de Antonio Carreira, en Góngora 2009, p. 555, el cordobés amplifica mucho la versión de Ovidio: “al añadir la descripción de los jóvenes, la mulata que hace de celestina, el sueño premonitorio de Tisbe, sus palabras y las de Píramo ante la hendidura, los agujeros siniestros, las ruinas del paisaje lunar, las diversas intervenciones divinas, el llanto de los ríos y el epitafio. La parodia se basa en el uso constante de la *meiosis* así como en la insistencia en léxicos inadecuados a la situación (textil, náutico, forense) que por ello mismo originan violentos conceptos. Tal mezcla produce esa ambigüedad, esa dualidad de planos a que alude algún comentarista cuando pone a Góngora como inventor, en la poesía española, del estilo heroicómico o jocoserio...”.

neris la manera como Góngora actualiza la sátira, género tan éticamente importante dentro de la tradición clásica. El cordobés detestaba la corte; mucho se burló de la hipocresía, vanidad, ambición de ese mundo, pero mucho tuvo que recurrir a él en busca de favores que nunca se le concedieron. Su gran poema contra la corte son los tercetos “Mal haya el que en Señores idolatra”, ostentosamente deudores de la *Sátira* III de Juvenal, aquella en la que Umbricio, a punto de partir a Cumas, enumera a detalle sus críticas a Roma:

*Quid Romae faciam? mentiri nescio; librum
si malus est nequeo laudare et poscere; motus
atrorum ignoro; funus promittere patris
nec volo nec possum; ranarum viscera numquam
inspexi; ferre ad nuptam quae mittit adulter,
quae mandat, norunt alii; me nemo ministro
fur erit, atque ideo nulli comes exeo tamquam
manus et extinctae corpus non utile dextrae.
Quis nunc diligitur nisi conscius et cui fervens
aestuat occultis animus semperque tacendis?*⁵⁰

Umbricio abandona Roma, la metrópoli caótica donde vivir es ya un peligro para el hombre honesto. En opinión de Juvenal, la urbe representa y cifra venalidad, mentira, adulación, deshonestidad..., todo un catálogo de vicios que el protagonista no acaba de enumerar porque lo esperan las mulas que lo han de llevar:

*Hic alias poteram et pluris subnectere causas,
sed iumenta vocant et sol inclinat. Eundum est;
nam mihi commota iamdudum mulio virga
adnuat. Ergo vale nostri memor, et quotiens te
Roma tuo refici properantem reddit Aquino,
me quoque ad Helvinam Cererem vestramque Dianam
converte a Cumis...*⁵¹

⁵⁰ Juv., *Sat.*, III, 41-50, ed. 2004: “¿Qué voy a hacer en Roma? Mentir, no sé; un libro, si es malo, soy incapaz de alabarlo o de solicitarlo. No domino el movimiento de los astros; prometer que el padre va a dañarla, no puedo ni quiero. Jamás inspeccioné las vísceras de rana; que entiendan otros lo de llevar a las recién casadas los recados y los obsequios que le manda el adúltero. Ni seré ayudante de ladrones, por lo que no salgo nunca a acompañar a nadie, como si fuera manco, como si sin su mano derecha mi cuerpo fuera inútil. ¿Pues quién es apreciado sino el cómplice, y aquel a quien el ánimo le bulle, le hierve de secretos que siempre ha de callar?”, traducción de Balasch, 1991, pp. 126-127.

⁵¹ Juv., *Sat.*, III, 315-321, ed. 2004: “A éstas podría añadir otras muchas causas, pero las bestias se impacientan y el sol va declinando. Debo partir, porque el mulero tiempo ha me hace señas con la vara. De modo que, ¡adiós! No me olvides, y siempre que Roma te devuelva, necesitado de recuperarte, a tu Aquino natal, invítame a que de Cumas visite Ceres Helvina y el templo de Diana”, traducción de Balasch, 1991, pp. 145-146.

El parecido de la situación narrativa es evidente: Góngora abandona Madrid y su teatro de lisonjas, adulaciones, engaños, vanas pretensiones de favores reales. Se va a Córdoba donde lo espera una vida sencilla, quieta, frugal, fuera de los mentideros de la corte. E, igualmente, los tercetos terminan porque llegan las mulas que lo transportarán:

A la gula se queden la dorada
rica vajilla, el bacanal estruendo...
Mas basta, que la mula es ya llegada:
a tus lomos, oh rucía, me encomiendo (vv. 118-121).⁵²

Dámaso Alonso demostró que los tercetos provienen de una experiencia muy personal: “el aburrimiento, la desesperación por la actitud parcial y poco amistosa de la justicia y por la lentitud”⁵³ en el proceso legal por la muerte violenta de su sobrino. Fue este mismo crítico quien señaló la relación con la sátira de Juvenal y con la *Epístola moral a Fabio*, de Andrés Fernández de Andrada, compuesta por los mismos años (en ésta, un amigo aconseja a otro que pretende inútilmente favores de la corte, que abandone Madrid y se vaya a su natal Sevilla).⁵⁴ Estas dos relaciones ponen de manifiesto que Góngora está estableciendo vínculos con dos géneros clásicos: la sátira y la epístola (los dos en hexámetros; en los Siglos de Oro el metro para traducir los hexámetros épicos fue la octava real; en tanto que, para traducir la sátira y la epístola, se usaron, precisamente, los tercetos encadenados):

La carta en verso se relaciona estrechamente y a veces se confunde con la elegía, la sátira y otros géneros poéticos. Esta *contaminatio* representa un factor esencial en la trayectoria del género en el Renacimiento [...] Por descontado que Horacio es el referente básico para el subgénero, central y modélico, de la “epístola moral”.⁵⁵

Como señala Claudio Guillén la *contaminatio* entre la epístola y la sátira deriva principalmente de Horacio. Sus *Epístolas* inician con una dirigida a Mecenas, en la que explica: *non eadem est aetas, non mens* (I, 1, 4). El poeta maduro ya no es el mismo joven impulsivo y vehemente; ahora *quid verum atque decens curo et rogo et omnis in hoc sum*.⁵⁶ En las sátiras el poeta se muestra como un decepcionado observador, y censor, de la ciudad y sus vicios, a veces encerrado en un amargo solipsismo; en cambio, en las epístolas, incluso gracias a la distancia física, ya no le basta con denunciar,

⁵² Góngora 2009, p. 305.

⁵³ “La muerte violenta de un sobrino de Góngora”, en Alonso 1972, t. 6, p. 115.

⁵⁴ Alonso 1994, p. 371.

⁵⁵ Guillén 2000, pp. 102-103.

⁵⁶ Hor., *Ep.*, I, 1, 11, ed. 1926: “Cuál es la verdad, qué es el bien: de eso me ocupo, sobre eso pregunto, y a eso me doy por enterito”, traducción de Moralejo, 2008, p. 237.

criticar y burlarse; busca la guía de la filosofía moral. Invita a su destinatario a buscar un refugio filosófico, a elevar su espíritu. La sátira corresponde esencialmente a un contexto urbano; las epístolas suponen el desplazamiento hacia la periferia rústica que resuena con las memorias filosóficas de Lucrecio: “The addressees are invited to repeat the choice of wisdom that Horace visualizes as a journey towards the *angulus*, a road that signifies, metaphorically and metonymically, an entire mental iter”.⁵⁷

Deliberadamente insertos en ese cruce genérico entre la sátira al estilo de Juvenal y la alianza epístola-sátira de cuño horaciano, el tópico predominante de los tercetos gongorinos es el elogio de la vida retirada, la oposición corte/aldea, polarización que permite las antítesis características de la sátira, “como un modo de subrayar [y aun metaforizar] otros antagonismos y divergencias todavía más importantes: lo público y lo privado, lo colectivo y lo personal, lo grande y lo pequeño”.⁵⁸ La gran diferencia entre Góngora y los dos poetas clásicos es que el destinatario de su “epístola” es él mismo. Por un lado, pues, usa la epístola para dar cauce a una situación personal e íntima y a una auténtica aspiración de vida: la del “villano en su rincón” (parafraseando a Lope de Vega), la del hombre que ha abrazado el *angulus* horaciano (ese *angulus*, en Horacio, es claramente su finca sabina; en Góngora, la huerta cordobesa de don Marcos):⁵⁹

Tan ceremoniosamente vive,
sin dársele un cuatrín de que en la corte
le den título a aquel, o el otro prive.

⁵⁷ Conte 1999, p. 313. Una de las acepciones para *angulus* en Lewis & Short 2002 es: “a retired, unfrequented place, a nook, corner, lurking place”. Una de las autoridades aludidas es Horacio con los siguientes versos de *Odas*, 2, 6, 14, ed. 2004: *ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet*. Moralejo (Horacio 2007) da su versión extendida de este pasaje, vv. 14-20: “Más que todos me sonrío aquel rincón [el *angulus*], cuyas mieles no ceden a las del Himeto; donde la oliva rivaliza con la de Venafro verdeante, donde primavera larga y templados inviernos brinda Júpiter, y el Aulón, amigo del fecundo Baco, poco envidia a las uvas del Falerno”. Cotéjese con el siguiente pasaje de los tercetos gongorinos, vv. 58-63: “La adulación se queden y el engaño, / mintiendo en el teatro, y la esperanza / dando su verde un año y otro año; / que si en el mundo hay bienaventuranza, / a la sombra de aquel árbol me espera / cuyo verdor no conoció mudanza”.

⁵⁸ Sánchez Robayna 1993, p. 87.

⁵⁹ En “Introducción” a Horacio 2007, p. 142, Moralejo anota, citando a Nisbet-Hubard, que “el caso de nuestro poeta en lo que se refiere a la apreciación del paisaje y de la vida rústica parece ser especial: «Horacio no es más original en ningún otro asunto»; e incluso «...parece haber sido el primer poeta europeo que de manera persistente vincula el encanto del campo con una localidad específica y determinada», con lo cual «[su] finca en la Sabina introduce un nuevo modo de pensar en la literatura europea». El tejido alusivo en los tercetos gongorinos es, pues, mucho más complejo y profundo, que la mera recreación de un tópico tan manido como la alabanza de la vida rústica.

No gasta así papel, no paga porte
de la gaceta que escribió las bodas
de doña Calamita con el Norte.

Del estadista y sus razones todas
se burla, visitando sus frutales,
mientras el ambicioso sus vaivodas.

No pisa pretendiente los umbrales
del que trae la memoria en la pretina,
pues della penden los memoriales (vv. 100-111).⁶⁰

Góngora se llama a sí mismo a la reflexión. Por ello, en relación con el modelo de Juvenal, no se limita a denunciar y a burlarse de la vida de la corte, sus politiquerías y banalidades, sin abrigar ninguna esperanza de redención: precisamente porque es él el invitado a levantar su espíritu, no protesta con rencor, más bien se ríe condescendentemente de sus debilidades.⁶¹

Guardad entre esas guijas lo risueño
a este dómine bobo, que pensaba
escaparse de tal por lo aguileño,
celebrando con tinta, y aun con baba,
las fiestas de la corte, poco menos
que hacérselas a Judas con octava (vv. 34-39).

Creyó Góngora que su astucia (“lo aguileño”) sería suficiente para conseguir favores en la corte. Qué bobo que fue celebrando en poemas asuntos cortesanos: tanto como dedicar un novenario al traidor Judas Iscariote. Ada Palmer afirma: “In the name of tranquility, Epicurus prescribed a secluded life, without involvement in politics, art or commerce, in which the Epicurean could spend his or her days in a garden eating simple meals and discussing philosophy with friends”.⁶²

⁶⁰ Góngora 2009, pp. 304-305.

⁶¹ Condescendencia que comparte con Horacio (*Ep.*, I, 1, 16-19, ed. 1926): *Nunc agilis fio et mersor civilibus undis, / virtutis verae custos rigidusque satelles, / nunc in Aristippi furtim praecepta relabor / et mihi res, non me rebus subiungere conor* (“Unas veces me da por la acción y me sumerjo en las olas de los asuntos civiles, guardián y sirviente inflexible de la virtud verdadera; otras, me dejo ir de nuevo a hurtadillas a lo que Aristipo enseñó, y procuro someter las cosas a mí y no someterme a las cosas”, traducción de Moralejo, 2008, pp. 237-238).

⁶² Palmer 2014, p. 8. Esta epicúrea aspiración vital es una constante del cordobés en Góngora 2009, pp. 83-84, “Ándeme yo caliente...”, vv. 1-9 y 24-30: “traten otros del gobierno / del mundo y sus monarquías, / mientras gobiernan mis días / mantequillas y pan tierno, / y las mañanas de invierno / naranjada y aguardiente, / y ríase la gente [...] Busque muy en hora buena / el mercader nuevos soles; / yo conchas y caracoles / entre la menuda arena, / escuchando a Filomena / sobre el chopo de la fuente, / y ríase la gente”. Aquí ya está el ruiseñor (en su perífrasis mitológica de Filomena) que figurará también en la recreación del *locus amoenus* de los tercetos.

Muy acertadamente escribe Claudio Guillén:

La búsqueda de la verdad tiene como referente necesario la existencia del error. Acaso sea preciso, con vistas a alcanzar el bien moral, preservar el recuerdo de la falsedad y fingimiento social y sentir ese mínimo de ira sin la cual la sabiduría recala demasiado lejos del mundo de los humanos. Así, el género [la epístola] y el contragénero [la sátira] se entremezclarán e incluso coincidirán en la tradición horaciana de la epístola moral del Renacimiento.⁶³

El vínculo con Horacio está también en el puente que Góngora traza con el *Epodo* II. En sus tercetos, en lugar de evocar las ciruelas, los duraznos, los higos, las granadas, o cualquiera de los frutos de su huerta cordobesa, se acuerda de los *poma* maduros de Horacio (*vel cum decorum mitibus pomis caput / Autumnus agris extulit, / ut gaudet insitiva decerpens pira...*),⁶⁴ que él transfiere como “pera”:⁶⁵ “Sírvelo el huerto con la pera gruesa, / émula en el sabor, y no comprada...” (vv. 115-116). “No comprada” como las *dapes inemptas* que la mujer honesta del epodo horaciano arrima al labrador, cuando vuelve de su jornada.⁶⁶ Por supuesto aquí está el Virgilio de las *Geórgicas* y sus mesas llenas de *dapibus inemptis* (IV, 133). Todo un homenaje al trabajo del campo, al respeto que se debe a la Naturaleza, que nos brinda esos manjares casi gratuitamente, entendiendo *gratis* en su sentido etimológico, como “don”. Comentando estos versos virgilianos, dice Pierre Grimal: “Virgilio vuelve a eso que es esencial: la conquista de la ataraxia, a la vez gracias a un trabajo atento, que no permite al espíritu humano dormirse en una lenta torpeza, y al desprecio de las riquezas, que han conducido a Roma tan cerca de su perdición”.⁶⁷

Como mencioné, hay también consecuencias epistemológicas, éstas, íntimamente trabadas con logros artísticos excepcionales. He dicho antes que la denuncia de Góngora es algo más condescendiente que la iracunda de Juvenal, quien no ve redención alguna para el hombre que ha caído en las garras de los vicios ciudadanos. El poeta cordobés es un pesimista desengañado, aunque bastante optimista: está huyendo de la decepción de Madrid, y

⁶³ Guillén 2000, p. 117.

⁶⁴ Hor., *Epod.*, II, 17-19, ed. 2004.

⁶⁵ Quizá preludiando la hermosa imagen de la pera no madura que se encuentra en el zurrón lleno de fruta que Polifemo ofrece a Galatea: “la pera, de quien fue cuna dorada / la rubia paja y, pálida tutora, / la niega avara y pródiga la dora” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 78-80, 1613).

⁶⁶ Moralejo anota lo siguiente en Horacio 2008, p. 524: “El ideal de la *autárkeia* de la vida campesina, que aspira a producir cuanto la casa necesita”.

⁶⁷ Grimal 2011, p. 188. Palmer 2014, p. 8: “The pleasures Epicurus recommended were long-term pleasures like healthy living, friendship, and above all *ataraxia* (ἀταραξία), the same philosophical tranquility valued by the Stoics”.

con esperanzadora nostalgia evoca el verdor de su huerta, el arrullo de los arroyos, el canto de los pájaros y el amparo de ese árbol siempre verde (el naranjo, que abunda en Córdoba), cuya “flor es pompa de la primavera, / su fruto, o sea lo dulce o sea lo acedo, / en oro engasta, que al romperlo es cera” (vv. 64-66). Igualmente evoca la presencia de algún ruiseñor cantando melodiosamente: “prodigio dulce que corona el viento, / en unas mismas plumas escondido / el músico, la musa, el instrumento” (vv. 28-30). Tanto la descripción del naranjo como la del ruiseñor son verdaderos prodigios lingüísticos, que nos brindan toda la belleza de la Naturaleza. Precisamente en la negociación entre la verdad de lo natural y su expresión poética, está la promesa de redención a la que Góngora (y el propio Horacio), a diferencia de Juvenal, no ha renunciado. Al hacernos ver, en sólo tres versos, la belleza de la flor del naranjo (“pompa de la primavera”), su sabor y su color (“oro”, “cera”),⁶⁸ nos devuelve el gusto simple por la vida, la armonía con que el hombre debe relacionarse con la Naturaleza.

En el caso del ruiseñor, otra vez en sólo tres versos, encierra toda la esencia del ave y descubre algo, invisible de tan evidente: que en esa sola ave-cilla se cifran el productor de la música, la inspiración y la materialidad del instrumento. Tres cualidades puestas ante nuestros ojos que nos dan la epifanía del ruiseñor, el ruiseñor como es en realidad y como nunca lo habíamos visto. La técnica proviene de la poesía clásica; creo que aquí Góngora tiene presente, en particular, uno de los poemas menores de Claudiano, también dedicado a un animalillo, a ojos de simples mortales, insignificante, como es el puerco espín:

¿Qué cosa tan grande obtiene el esfuerzo humano con su sagaz razón? Le quita el hombre los cuernos a las cabras salvajes de Gortina; los fuerza a ablandarse tras haberlos colocado al fuego; con las entrañas de los toros les tiende la cuerda a los arcos; dispone una caña con plumas y la provee de hierros. Pero he aquí una pequeña bestia que se protege con sus propios dardos y que no busca medios fuera de sí. Todo lo lleva consigo; él se utiliza a sí mismo como carcaj, como flecha, como arco. Un animal solo posee todos los recursos de la guerra (vv. 35-43).⁶⁹

⁶⁸ En un ensayo de *El tamaño de mi esperanza* escribe Borges: “Palpamos un redondel, vemos un montoncito de luz color de madrugada, un cosquilleo nos alegra la boca, y mentimos que esas tres cosas heterogéneas son una sola y que se llama naranja” (1926, p. 46). Es lo mismo, se trata de la *enargeia* griega o la *evidentia* latina: poner ante los ojos, hacernos ver lo que hemos dejado de ver, esto es, la rotunda y compleja realidad, así sea del objeto más simple y cotidiano.

⁶⁹ Traducción de Castillo Bejarano, 1993, t. 2, p. 255. Claud., *Carm. min.*, IX (XLV), 35-43, ed. 1922: *Quid labor humanus tantum ratione sagaci / proficit? Eripiunt trucibus Gortynia capris / cornua; subiectis eadem lentescere cogunt / ignibus; intendunt taurino viscere nervos; / instruitur pinnis ferroque armatur harundo. / Ecce brevis propriis munitur bestia telis / externam nec quaerit opem; fert omnia secum: / se pharetra, sese iaculo, sese utitur arcu. / Unum animal cunctas bellorum possidet artes.*

Tres cualidades definen al puerco espín: su lomo es carcaj y arco, sus espinas flechas. En Claudiano la analogía con la naturaleza humana es explícita. Góngora no da ese paso tan explícitamente, pero en el marco de toda la composición, en la que se ha venido quejando de la artificialidad y frivolidad de la vida cortesana, la analogía queda implícita: para hacer su música, el ruiseñor no requiere musa, instrumentos, ni artificio alguno. Dice Conte que hay resonancias “ready to find a creative function in the new context”:⁷⁰ en el caso del terceto gongorino, la prodigiosa memoria poética del cordobés dio cauce a su más íntimo lirismo, al mismo tiempo que a su complejo objetivismo.⁷¹

Hay una imagen recurrente en la poesía gongorina, de una cotidianidad tan simple como entrañable; la del humo saliendo de las chimeneas de las chozas al atardecer. Por ejemplo, en el romance “En un pastoral albergue...”, Angélica, heroína del *Orlando furioso*, atiende al moro Medoro, que está herido; un pastor la ayuda y conduce a los jóvenes a su humilde albergue:

A su cabaña los guía,
que el sol deja su horizonte,
y el humo de su cabaña
les va sirviendo de norte (vv. 61-64).⁷²

En la *Soledad I*, los jóvenes invitados a las bodas, que habían reposado después de haber recorrido mucho camino cantando y bailando, retoman el viaje cuando se dan cuenta de que atardece. El grupo, pues, reemprende la marcha, “haciéndole atalayas del ocaso / cuantos humeros cuenta la aldehuela” (vv. 640-641). Es una imagen, a simple vista, más bucólica que épica, que Góngora usa tanto con valor temporal (el momento del día: el ocaso) cuanto locativo (el norte a dónde dirigirse) y que, sin embargo, ha corrido con fortuna en la poesía épica: “No mucho va, que vio el vapor subido / del fuego sobre casas muy humoso; / sintió perros ladrar, bramar ganado; / en una aldea entró y se ha aposentado” (*Orlando furioso*, XXIII, 115).⁷³ La alusión de Góngora podría ser a los versos de Ariosto, como lo prueba el hecho de que la imagen haya aparecido antes en el romance “En un pastoral albergue...”, de 1602 (la *Soledad I* es de 1613), cuyo tema es ariostesco, pero también a la *Bucólica I* de Virgilio: “y a lo lejos mira, / ya los techos humean en los ranchos, / y de los altos montes sobre el valle / más grandes

⁷⁰ Conte 2017, p. 57.

⁷¹ Escribe Carne-Ross (1979, p. 157) que, con su poesía, Góngora compuso “algunos de los versos necesarios del gran poema de la tierra”, porque puso su aguda visión y penetrante atención en “la luz de las cosas”.

⁷² Góngora 2009, p. 245.

⁷³ Ariosto 2002, t. 1, p. 1503.

cada vez caen las sombras”.⁷⁴ A su vez, me parece que la alusión de Virgilio es a la *Odisea*, I, 57-59: “...que Ulises en ansias / de mirar cómo el humo se eleva del suelo paterno / prefiriera morir”,⁷⁵ de ahí el doble valor (bucólico/épico) de la imagen: hunde sus raíces en la epopeya del ser humano que es la *Odisea*, pero ya pasó, gracias a Virgilio, al mundo idílico de los pastores. Una visión tan simple y cotidiana como los humos saliendo de la chimenea, por su historia poética, llega a Góngora cargada de sentido, como símbolo de la necesidad del hombre de poseer alguna certeza: el origen (mi cabaña), el destino (mi cabaña); en el caso de Ulises: el origen (Ítaca), el destino (Ítaca). Una red alusiva demasiado tupida como para ser casual o como para ignorar las resonancias.

Caso igualmente muy curioso es un pasaje de la *Soledad I*, dentro del epilio conocido como “Discurso de las navegaciones”, donde Góngora habla en los siguientes términos de la brújula:

Náutica industria investigó tal piedra,
que, cual abraza yedra
escollo, el metal ella fulminante
de que Marte se viste, y, lisonjera,
solicita el que más brilla diamante
en la nocturna capa de la esfera... (vv. 379-384)

En sus notas, Robert Jammes⁷⁶ comenta que Eunice Joiner Gates señala la posible influencia del *Magnes* de Claudiano, en el que el hierro es símbolo de Marte y el imán, de Venus, con lo que, siendo dioses relacionados eróticamente, se explica la atracción entre la piedra y el metal. Creo que Joiner Gates acierta al señalar la alusión a Claudiano. En primer lugar, el poeta latino comienza con preguntas acerca de los secretos de la Naturaleza: por qué se eclipsa la luna, de dónde vienen los cometas, cómo se producen los rayos, por qué tiembla, etc. Esta curiosidad epistemológica es muy de Góngora: su complejidad lingüística proviene de la complejidad de su mirada hacia la realidad, del descubrimiento de correspondencias entre las cosas, que no se ven a simple vista. Para dar cabal cuenta del referente, Góngora fragua conceptos complejos que describen de la manera más visual y elocuente posible, sin nombrarlo, el objeto descrito. “Before the allusion can have the desired effect on the reader, it must first exert that effect on the poet”:⁷⁷ esa curiosidad de Claudiano es la misma de Góngora, y nos invita a relacionar

⁷⁴ Traducción de Espinosa Pólit, 2006. Verg., *Ecl.*, 1, 82-83: *Et iam summa procul villarum culmina fumant / maioresque cadunt altis montibus umbrae.*

⁷⁵ Homero 1982, p. 99, traducción de Pabón.

⁷⁶ Góngora 1996, p. 276.

⁷⁷ Conte 1986, p. 35.

los dos textos. En segundo lugar, el fenómeno natural de la atracción entre el hierro y el metal da lugar a un marco erótico, que el poeta cordobés anuncia en el tópico “cual abraza yedra escollo”, en el adjetivo “lisonjera” y en el verbo “solicita”.⁷⁸ El *Magnes* celebra las bodas, la unión conyugal, entre Marte (el hierro) y Venus (la piedra imán):

Un sacerdote celebra su matrimonio según el rito. La antorcha guía a los coros; el festivo mirto reviste de fronda los umbrales [...] Entonces se produce un espectáculo prodigioso; Citerea atrae espontáneamente a su marido y, remedando su primera unión en el cielo, estrecha el pecho de Marte con su lasciva atracción [...] Él, llevado por la prolongada fuerza de la absorción, es arrastrado por lazos misteriosos desde la piedra cónyuge: la naturaleza preside la unión de los dioses y una fuerte atracción junta el hierro al imán; súbitamente las dos divinidades se unen con un amor secreto (vv. 27-39).⁷⁹

Como lectores, debemos ver la alusión, la reminiscencia, como un *efecto del texto*, para que al reunir los ecos seamos capaces de admirar la transformación y de sorprendernos por lo que se ha ganado en espesor semántico.

Esta necesaria complicidad entre lector y poeta se ve claramente en un pasaje de la *Soledad II*: el cóncavo de un fresno era

verde pompa de un vallete inculto,
cuando frondoso alcázar no de aquella
que sin corona vuela y sin espada,
susurrante amazona, Dido alada,
de ejército más casto, de más bella
república, ceñida en vez de muros
de cortezas: en esta, pues, Cartago
reina la abeja, oro brillando vago,
o el jugo beba de los aires puros,
o el sudor de los cielos, cuando liba
de las mudas estrellas la saliva... (vv. 287-297).

Cualquier lector de Virgilio asociará estos versos con los de *Eneida*, I, 423-436, donde el mantuano compara a los fenicios construyendo Cartago

⁷⁸ Lewis & Short 2002 incluye estas dos acepciones para el verbo *sollicito*: “seduce, attract”.

⁷⁹ Traducción de Castillo Bejarano, 1993, t. 2, pp. 284-285. Claud., *Carm. min.*, XXIX (XLVIII), 27-39, ed. 1922: *Illis conubium celebrat de more sacerdos. / Ducit flamma choros; festa frondentia myrto / limina cinguntur, roseisque cubilia surgunt / floribus, et thalamum dotalis purpura velat. / Hic mirum consurgit opus: Cytherea maritum / sponte rapit caelique toros imitata priores / pecto lascivo flatu Mavortia nectit / et tantum suspendit onus galeaeque lacertos / implicat et vivis totum complexibus ambit. / Ille lacessitus longo spiraminis actu / arcanis trahitur gemma de coniuge nodis. / Pronuba fit Natura deis ferrumque maritat / aura tenax: subitis sociantur numina fortis.*

con una colmena en ferviente actividad, suponemos, bajo la vigilante mirada de su reina Dido. Góngora da un paso más y relaciona a la abeja reina con la reina fenicia, “Dido alada” que comanda un ejército casto (las abejas obreras no se reproducen: sólo la abeja reina). Recoge también el tópico virgiliano de la miel como don de los cielos (*Georg.*, IV, 1: “Ya de la etérea miel el don celeste, canto ahora”). Pero todavía más importante: en el pasaje de la *Eneida*, al presentar a los cartagineses como oficiosas abejas, Virgilio se auto-aludió muy intencionalmente, pues en las *Geórgicas*, IV, 205 (“la gloria de generar la miel”) describe a las abejas como casi hombres: ejemplo de disciplina y concordia, devoción por el trabajo, heroísmo para defender a su reina, conocedoras del valor de la gloria. Al invertir la imagen de la *Eneida*, Góngora restituyó al ejército de insectos su grandeza épica original.

En conclusión, como he tratado de mostrar, la tradición clásica constituye una especie de sistema, un repertorio de temas, imágenes, tópicos, encomendados a los “discípulos de Mnemósine”, esto es, a los poetas. Los ecos, las reminiscencias, las alusiones no son repeticiones pasivas, sino construcciones poéticas deliberadas, elementos explícitos, funcionales, lingüísticamente expresados y filológicamente verificables, cuya verificación permite “reconstruct, where possible, the system of reading and writing within which the modes of reading and writing are inextricably fused”.⁸⁰

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes antiguas

- AUSONIO, *Obras*, trad. y notas Antonio Alvar Ezquerro, Madrid, Gredos, 1990.
- AUSONIUS, *Poems*, ed. Hugh G. Evelyn-White, Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1919.
- CLAUDIANO, *Poemas*, t. 2, trad. y notas Miguel Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, 1993.
- CLAUDIANUS, *Poems*, transl. Maurice Platnauer, Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1922.
- HOMERO, *Odisea*, intr. Manuel Fernández-Galiano, trad. José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982.
- HORACE, *Satires. Epistles. Ars poetica*, transl. H. Rushton Fairclough, Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1926.
- HORACE, *Odes and epodes*, ed. & transl. Niall Rudd, Cambridge/London, Harvard University Press, 2004.

⁸⁰ Conte 2007, p. 204.

- HORACIO, *Odas. Canto secular. Epodos*, intr., trad. y notas José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2007.
- HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, trad. y notas José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.
- Juvenal and Persius*, ed. and transl. Susanna Morton Braund, Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library), 2004.
- JUVENAL. PERSIO, *Sátiras*, intr. gral. Manuel Balasch y Miguel Dolç, intr. part., trad. y notas Manuel Balasch, Madrid, Gredos, 1991.
- LICOFRÓN, *Alejandra*. TRIFODORO, *La toma de Ilión*. COLUTO, *El rapto de Helena*, intr., trad. y notas Manuel y Emilia Fernández-Galiano, Madrid, Gredos, 1987.
- MARTIAL, *Epigrams*, ed. and transl. D. R. Shackleton Bailey, Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1993.
- OVID, *Metamorphoses*, transl. F. J. Miller, Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1916.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003.
- VIRGILIO, *Obras completas*, ed. bilingüe, trad. *Bucólicas, Geórgicas y Eneida* Aurelio Espinosa Pólit, trad. *Apéndice virgiliano* Arturo Soler Ruiz, ed. bilingüe, intr., apéndices y trad. de *Vida de Virgilio* Pollux Hernández, Madrid, Cátedra, 2006.

Fuentes modernas

- ALATORRE, Antonio, “Los romances de Hero y Leandro”, en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956, pp. 1-42.
- ALATORRE, Antonio, “Un tema fecundo: las «encontradas correspondencias»”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 2003, pp. 81-146.
- ALONSO, Dámaso, *Obras completas*, t. 6, Madrid, Gredos, 1972.
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1994.
- ARGUIJO, Juan de, *Poesía*, ed., intr. y notas G. Garrote Bernal y V. Cristóbal, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, t. 1, ed. bilingüe Cesare Segre y Ma. de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002.
- BORGES, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.
- CARNE-ROSS, D. S., *Instaurations. Essays in and out literature Pindar to Pound*, Berkeley, University of California Press, 1979.
- CONTE, Gian Biagio, *The Rhetoric of Imitation*, transl. and ed. Charles Segal, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.
- CONTE, Gian Biagio, *Latin Literature. A History*, transl. Joseph B. Solodow, rev. Don Fowler and Glenn W. Most, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999.
- CONTE, Gian Biagio, *The Poetry of Pathos*, ed. S. J. Harrison, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- CONTE, Gian Biagio, *Stealing the Club from Hercules. On Imitation in Latin Poetry*, Berlin, De Gruyter, 2017.
- COSSÍO, José María, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

- CRISTÓBAL, Vicente, “Dido y Eneas en la literatura española”, *Alazet*, 14, 2002, pp. 41-76.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ELIOT, T. S., *Sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria Editorial, 1992.
- GARDINI, Nicola, *Viva il latino. Storie e bellezza di una lingua inutile*, Milano, Garzanti, 2017.
- GINZBURG, Natalia, *Léxico familiar*, Barcelona, Lumen, 2016 (1963).
- GÓMEZ DÁVILA, Nicolás, *Breviario de escolios*, Girona, Atalanta, 2018.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1985.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1996.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, t. II, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2000.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- GRIMAL, Pierre, *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*, trad., pról. y notas Hugo Francisco Bauzá, Madrid, Gredos, 2011.
- GUILLÉN, Claudio, “Para el estudio de la carta en el Renacimiento”, en B. López Bueno (ed.), *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 101-127.
- HAECKER, Theodor, *Virgilio. Padre de Occidente*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1945.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- KLUGE, Sofie, “Algunas consideraciones sobre el epilio barroco”, *Criticón*, 115, 2012, pp. 159-173.
- LEWIS, Charlton & Charles SHORT, *A Latin Dictionary*, Oxford, The Clarendon Press, 2002.
- LIDA, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena*, ed. José María Valverde, Madrid, Castalia, 1987.
- PALMER, Ada, *Reading Lucretius in the Renaissance*, Cambridge, Harvard University Press, 2014.
- PONTANO, Giovanni, *Églogues. Eclogae*, ét. intr., trad. et notes Hélène Casanova-Robin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *Coronas del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de, *Cýthara de Apolo*, t. 1, Madrid, Antonio González de Reyes, 1694.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.
- STEINER, George, *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- TORRES, Isabel, *The Polyphemus Complex. Rereading the Baroque Mythological Fable*. *Bulletin of Hispanic Studies*, monograph issue, 83, 2006.

VEGA, Garcilaso de la, *Poesía castellana completa*, ed. Elías Rivers, Madrid, Cátedra, 1987.

* * *

MARTHA LILIA TENORIO es doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México y profesora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de esa misma institución. Es profesora visitante de la Universidad de Chicago y miembro de la Cátedra Góngora de Córdoba, España, y de la Real Academia de la Lengua de Córdoba, España. Su línea de investigación es la poesía barroca. Es autora de una decena de libros, entre los que destacan *Poesía novohispana. Antología* (El Colegio de México, 2010), *El gongorismo en Nueva España* (El Colegio de México, 2013) y *Ecos de mi pluma. Antología en prosa y verso de sor Juana* (Penguin Random House-Universidad Nacional Autónoma de México, 2018). Ha publicado artículos en diversas revistas, entre otras *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Literatura Mexicana*, *Acta Poética*, *Criticón* (Toulouse), *Iberoamericana* (Hamburg), *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*.