



AUREA POESIS

ESTUDIOS

PARA

BEGOÑA LÓPEZ BUENO

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE CORDOBA

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE HUELVA

SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

AUREA POESIS



AUREA POESIS

ESTUDIOS

PARA

BEGOÑA LÓPEZ BUENO

LUIS GÓMEZ CANSECO

JUAN MONTERO

PEDRO RUIZ PÉREZ

(Eds.)

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE HUELVA

SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

AUREA poesis : estudios para Begoña López Bueno / Luis Gómez Canseco, Juan Montero, Pedro Ruiz Pérez (eds.).— Córdoba : Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba ; Sevilla : Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla ; Huelva : Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva, 2014

440 ; 24 cm

ISBN 978-84-9927-154-5

ISBN 978-84-472-1533-1

ISBN 978-84-15633-19-8

DL CO-189-2014

1. López Bueno, Begoña – Homenajes 2. Literatura española – Historia y crítica – Discursos, ensayos, conferencias I. López Bueno, Begoña, homenaj. II. Gómez Canseco, Luis, 1963- , ed. lit. III. Montero, Juan, 1958- , ed. lit. IV. Ruiz Pérez, Pedro, 1959- , ed. lit. V. Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones, ed. VI. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, coed. VII. Universidad de Huelva. Servicio de Publicaciones, coed.

821.134.2.09

AUREA POESIS. ESTUDIOS PARA BEGOÑA LÓPEZ BUENO

Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (eds.)

Textos al cuidado de Carlos M. Collantes Sánchez

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, 2014

Campus de Rabanales. Ctra. Nacional IV, km 396. 14071 CÓRDOBA

Tlfno.: 957 21 21 65. Fax: 957 21 81 96

www.uco.es/publicaciones publicaciones@uco.es

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2014

Provenir 27. 14013 SEVILLA

Tífnos.: 954 48 74 47; 954 48 74 51. Fax: 954 48 74 43

www.publius.us.es secpub4@us.es

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE HUELVA, 2014

Campus «El Carmen» Avda. Fuerzas Armadas, s/n. 21071 HUELVA

Tífnos.: 959 21 93 27. Fax: 959 21 94 25

www.uhu.es/publicaciones

I.S.B.N.: 978-84-9927-154-5 (Universidad de Córdoba)

I.S.B.N.: 978-84-472-1533-1 (Universidad de Sevilla). Serie: Literatura. Número: 132

I.S.B.N.: 978-84-15633-19-8 (Universidad de Huelva). Serie: Aldina. Número: 46

Depósito Legal: CO-189-2014

Maquetación e impresión: Fotograbados Casares, S.L.

Tel. 957 420 271 - www.fotomecanicacasares.com

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.»

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| PRESENTACIÓN | 11 |
| Para la historia textual del <i>romancero</i> : los <i>pliegos sueltos</i> de Perugia | 13 |
| <i>GIUSEPPE DI STEFANO</i> | |
| Lírica tradicional y antroponimia: las tres morillas de doña Catalina de Perea en la Utrera del siglo XVI | 33 |
| <i>CRISTINA MOYA GARCÍA</i> | |
| Algo más sobre la «forma- <i>chiste</i> » | 37 |
| <i>BLANCA PERIÑÁN</i> | |
| Garcilaso en mejor orden (1543-1765) | 61 |
| <i>VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA</i> | |
| Garcilaso de la Vega en cifras | 67 |
| <i>JAIME GALBARRO GARCÍA</i> | |
| El mar de Camões: camino y palestra | 71 |
| <i>ANTONIO CARREIRA</i> | |
| Un soneto de Herrera (<i>Versos</i> , I, 102): traducción y/o imitación de otro de Bembo | 87 |
| <i>IRENE SEBASTIÁN PERDICES Y BIENVENIDO MORROS MESTRES</i> | |
| Siglo de Oro para las <i>Anotaciones</i> de Herrera. | 99 |
| <i>JOSÉ SOLÍS DE LOS SANTOS</i> | |
| De la mujer-prisión a la mujer-templo (a propósito del soneto <i>De pura honestidad templo sagrado</i>). | 111 |
| <i>GIULIA POGGI</i> | |
| Góngora y el ruiñeñor. Lectura del soneto «Con diferencia tal, con gracia tanta» como epigrama agudo | 125 |
| <i>ANTONIO GARGANO</i> | |

| | |
|---|-----|
| Vislumbres de un poema autógrafo: de Miguel de Cervantes a Antonio Veneziano | 141 |
| <i>FRANCISCO RICO</i> | |
| Entre el amor y el conocimiento: algunas consideraciones sobre la poesía del conde de Salinas | 149 |
| <i>GUILLERMO SERÉS</i> | |
| <i>Multum in parvo</i> . Sobre las quintillas de fray Luis de León «Aquí la envidia y mentira» | 163 |
| <i>AURORA EGIDO</i> | |
| La canción de Medrano a Felipe II en el Colegio Anglico de Valladolid (1592): proceso textual y práctica poética (con Bartolomé L. de Argensola al fondo) | 183 |
| <i>JUAN MONTERO - FCO. JAVIER ESCOBAR</i> | |
| Dos odas de Horacio traducidas por Mateo Alemán. | 195 |
| <i>LUIS GÓMEZ CANSECO</i> | |
| Nuevos datos sobre el final de la estancia de Lope en Sevilla | 205 |
| <i>JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA</i> | |
| «Cada décima sea un pliego» (1605). Poesía de cordel en un año cervantino | 211 |
| <i>VÍCTOR INFANTES</i> | |
| Lectores y plumas en Cervantes | 229 |
| <i>ALBERTO BLECUA</i> | |
| Juan de Robles y la enseñanza de la ortografía en el siglo XVII | 241 |
| <i>ALEJANDRO GÓMEZ CAMACHO</i> | |
| Reescrituras y lecturas del <i>Polifemo</i> de Góngora | 249 |
| <i>MELCHORA ROMANOS</i> | |
| <i>Aimez ce que jamais on ne verra deux fois</i> : Góngora: entre repetición y hápax. | 261 |
| <i>NADINE LY</i> | |
| Erudición, autoridades y comentaristas: la polémica gongorina, en los márgenes del canon | 287 |
| <i>JUAN MANUEL DAZA SOMOANO</i> | |

| | |
|---|-----|
| «Aunque un tiempo competimos...». Apostillas a la rivalidad entre Salcedo y Pellicer | 293 |
| <i>IVÁN GARCÍA JIMÉNEZ</i> | |
| Principios de la ética estoica en textos de Rioja y Quevedo: dos voces poéticas en contrapunto | 299 |
| <i>LÍA SCHWARTZ</i> | |
| Quevedo epigramático | 321 |
| <i>SAGRARIO LÓPEZ POZA</i> | |
| <i>Poética cultista</i> y canon áureo en la poesía contemporánea española. Una nota sobre Bocángel y los novísimos | 341 |
| <i>JAVIER ÁLVAREZ E IGNACIO GARCÍA AGUILAR</i> | |
| Paradojas, agudeza y ciencia en Baltasar Gracián | 347 |
| <i>MERCEDES BLANCO</i> | |
| Concepto, devoción y rimas: las <i>Décimas a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora</i> (Granada, 1650) | 367 |
| <i>ELENA CANO TURRIÓN, ALMUDENA MARÍN COBOS, ANA ISABEL MARTÍN PUYA Y PEDRO RUIZ PÉREZ</i> | |
| Catalina Clara Ramírez de Guzmán y Fernando de la Torre Farfán: dos romances cruzados a cuenta de una comedia desconocida de la escritora | 393 |
| <i>MARÍA JOSÉ OSUNA CABEZAS E INMACULADA OSUNA RODRÍGUEZ</i> | |
| Francisco de Godoy y el arzobispo Spínola y Guzmán (†1684): un ejemplo sevillano de poesía mural fúnebre | 411 |
| <i>CIPRIANO LÓPEZ</i> | |
| Dos poemas encomiásticos de Enrique Vaca de Alfaro en <i>La Montaña de los Ángeles</i> (Córdoba, 1674) de Fernando Pedrique del Monte | 417 |
| <i>M^a ÁNGELES GARRIDO BERLANGA</i> | |
| Prensa y márgenes historiográficos: unas notas sobre el siglo de oro de la poesía | 423 |
| <i>ÁNGEL ESTÉVEZ MOLINERO</i> | |
| Sobre el canon clasicista de la poesía sevillana: el <i>Florilegio español</i> (1885), de Narciso Campillo | 431 |
| <i>ISABEL ROMÁN GUTIÉRREZ</i> | |

PRESENTACIÓN

El verdadero magisterio se hace, sin duda, merecedor del más sincero homenaje, y en este volumen hay mucho de eso, pero también de hondo y agradecido reconocimiento. El reconocimiento de un magisterio vivo es el que late en el propósito de estas páginas que le presentamos quienes nos consideramos discípulos de Begoña López Bueno junto con algunos ilustres colegas que han compartido un trayecto más o menos amplio en el fecundo recorrido académico e investigador de quien ha auspiciado, dirigido y sigue alumbrando el devenir del Grupo P.A.S.O. A los elementos más distintivos de su labor corresponde la materia de los trabajos reunidos, relacionados con las formas y los géneros poéticos en el Siglo de Oro, la poesía sevillana o la formación del canon lírico áureo. Estas materias han centrado la labor del Grupo, siempre inspirada en los trabajos de su directora sobre autores como Cetina, Herrera, Cervantes, Rioja o Góngora; la naturaleza de la poesía y sus principales articulaciones en los siglos XVI y XVII; la poética cultista; la historiografía, siempre con aportaciones señeras que no precisan de más detallada evocación. Y junto a los temas, una metodología y un estilo de trabajo que siempre se ha basado en el diálogo, en la reflexión conjunta con los especialistas más destacados en cada una de las materias abordadas en el trabajo colectivo. Los Encuentros Internacionales, que periódicamente han jalonado una andadura de un cuarto de siglo, el que se cumple en este año de 2014, tomaron desde su inicio, por inspiración de Begoña López Bueno, una empresa como referencia, la de Saavedra Fajardo que, bajo el lema *Purpura iuxta purpuran*, representaba el cotejo de dos paños; el diálogo en su sentido más rico, el de ajuste entre miradas diferentes, ha sido desde entonces la señal de un trabajo personal y colectivo, el mismo que ahora se refleja en este nuevo encuentro, con las voces y los trabajos de algunos de los participantes en los Encuentros, celebrada ya su undécima edición, y en algunos de los diversos foros del hispanismo internacional que han acogido las aportaciones de una reconocida investigación. De nuevo vuelven a reunirse en vivo diálogo trabajos de una y otra procedencia, ahora en otro espacio académico y bibliográfico, el de la celebración de un magisterio vivo, de una labor fecunda, de una referencia ya inexcusable en el campo de estudio de la lírica del Renacimiento y del Barroco. *Aurea poesis*.

Como en los volúmenes del Grupo, en edición siempre dirigida por Begoña López Bueno, los estudios se disponen en este libro siguiendo un criterio de lógica interna, alternando según el orden de la cronología o los temas, los artículos de los especialistas invitados y los trabajos de los miembros del Grupo, en forma de notas más breves o aportaciones colectivas. El lector encontrará así el reflejo de una indagación científica coherente y sistemática y una pauta de acercamiento a la poesía áurea emanada directamente de la diseñada con sabia mano por una maestra en plenitud, con una docta variedad que permite reconstruir entre las diversas piezas el perfil de una tarea que ha hecho del encuentro y del diálogo una de sus señas de identidad, las que permanecerán, al menos, los próximos veinticinco años.

*Luis Gómez Canseco
Juan Montero
Pedro Ruiz Pérez*

GÓNGORA Y EL RUISEÑOR. LECTURA DEL SONETO «CON DIFERENCIA TAL, CON GRACIA TANTA» COMO EPIGRAMA AGUDO

ANTONIO GARGANO
Università di Napoli Federico II

1. «*Un paso decisivo en la evolución del estilo gongorino*». En la reciente «breve reflexión en torno a unos *pocos libros* que a lo largo de su vida acompañaron a Góngora», su autor, Jesús Ponce Cárdenas, ha reafirmado que entre las «lecturas cruciales», que dejaron «huellas perceptibles» en la obra del racionero, un lugar privilegiado fue ocupado, sin ninguna duda, por la obra lírica de Garcilaso. En efecto, desde los años de la formación humanística en la prestigiosa Universidad de Salamanca, la lectura de la poesía del toledano «tuvo que convertirse en una continua revelación», como lo atestigua la constante presencia de sus versos a lo largo de toda la producción poética gongorina:

Las reminiscencias garcilasianas en la poesía de Góngora prueban cuál debía ser la estima que éste tuvo siempre por la obra lírica del genio renacentista [...]. Si la escritura gongorina se inauguraba bajo signo garcilasiano en fecha tan temprana como 1582 [con el soneto: «Mientras por competir con tu cabello»], la parábola poética del racionero habría de cerrarse asimismo bajo la enseña del toledano, ya que entre sus últimas composiciones se encuentra el *Madrigal para inscripción de la fuente de quien dijo Garcilaso* «*En medio del invierno* [...]», brevísimo poema datado en 1626¹.

Por otra parte, el papel de particular relevancia que el poeta renacentista tuvo en el nacimiento y el desarrollo de la poesía gongorina salta a la vista, incluso si se le considera a la luz del más amplio contexto del diálogo entre Góngora y el petrarquismo. A este respecto, Giulia Poggi, sobre la base del análisis de cinco ejemplos, ha determinado que en contraste con «la scarsa *auctoritas* esercitata su Góngora dai poeti italiani, che egli probabilmente conobbe attraverso antologie e poliantee», lo mismo

¹ Jesús Ponce Cárdenas, «“Cuántas letras contiene este volumen grave”: algunos textos que inspiraron a Góngora», en *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012; citas en las pp. 24, 80 y 81. Se me consienta remitir a mi trabajo «“Con pocos libros libres”: La poesía de Góngora bajo el signo de Garcilaso y Herrera», en Rafael Bonilla y Giuseppe Mazzocchi, eds., *La Hidra barroca: varia lección de Góngora*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008, pp. 231-248.

non succede, invece, con i testi di Garcilaso, i quali per quanto evocati, allusi, perfino espressamente citati (come nell'incipit di *Ilustre y hermosísima María*), non vengono mai sottoposti a sperimentazioni, né disarticolati in singoli sintagmi. Esiste infatti una notevole differenza fra il ruolo che il toledano, depositario di una memoria ispanica ininterrotta, occupa nei sonetti gongorini e quello che vi giocano gli enunciati di un «romanzo» la cui lingua è ormai divenuta patrimonio comune².

En este sentido, una óptima piedra de toque que ofrece no pocas ventajas para la definición de una relación que es esencial en la formación de la poesía de Góngora la constituye el soneto «Con diferencia tal, con gracia tanta», que en el manuscrito Chacón se data en 1584, junto con otra media docena de sonetos de tema amoroso. Robert Jammes, que si bien, en lo que atañe al grupo de sonetos de juventud, había reprochado una falta casi absoluta de novedad por lo que respecta a la tradición y a los modelos en los que aquéllos se inspiraban, puesto que –dicho con palabras suyas– «constantemente tenemos la impresión de un “garcilacismo” que se sobrevive», sin embargo, al referirse al soneto mencionado, había afirmado que tenía la sensación de encontrarse ante «un grito al fin original»³ que le permitía asociar su texto, por afinidad de contenidos innovadores, al de otros dos sonetos, «No destrozada nave en roca dura», datado también en 1584, y «Aunque a rocas de fe ligada vea», uno de los tres sonetos amorosos que lleva la fecha del año siguiente. Para el maestro francés de los estudios gongorinos el grado de novedad parece depender en buena medida del «alcance autobiográfico» que caracteriza a estos sonetos juveniles, por lo que el «deseo de ruptura» que comparten los tres sonetos citados se debe entender, en el plano biográfico, como el intento de liberarse de un amor que «don Luis conoció en su juventud», y que «duraría tres años (1582-1585)», y, en el plano poético, como el esfuerzo paralelo de emanciparse «de cierta concepción idealizante del amor, de la mujer y, podríamos decir, de la vida en general»⁴. Es sabido que, por otra parte, uno de los tres sonetos que mejor interpretan ese «deseo de ruptura» al que se refería Jammes ha sido objeto de un brillante análisis por parte de Andrés Sánchez Robayna, para quien el soneto «No destrozada nave en roca dura» marca «un distanciamiento irónico y crítico del petrarquismo»⁵. De hecho, los tres elementos de la comparación en los que se basa el soneto: la nave dañada por la roca en que se encalla, el pajarillo que huye de la red que habría debido atraparle, la ninfa amenazada por el mordisco

² Giulia Poggi, «Petrarchismo e intertestualità (cinque esempi)», en *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea editrice, 2009, pp. 35-50. El estudio había salido en español con el título de «Petarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: ¿cinco casos de intertextualidad?», en Joaquín Roses, ed., *Góngora hoy. I-II-III*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 179-199.

³ Las citas están tomadas de Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 307 y 305, respectivamente.

⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁵ Andrés Sánchez Robayna, «Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)», en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 27-41; cito de la p. 39.

de la serpiente, son otros tantos tópicos de la tradición petrarquista que el poeta utiliza aquí para representar su voluntad de fuga de la cárcel amorosa, que conforma, desde luego, otro de los tópicos de la tradición petrarquista: el deseo de liberarse del yugo del amor. Y, sin embargo, la novedad del soneto consiste en el hecho de que la utilización del código petrarquista coincide con el rechazo del mismo; en el adiós a la ninfa de los versos finales, en efecto, parece resonar irónicamente la despedida de la tradición lírica de la que el poeta está haciendo uso.

Si bien las posiciones de Jammes y de Sánchez Robayna parten de motivaciones muy diferentes, que terminan por imponer conclusiones escasamente afines bajo diversos aspectos, hay que admitir, sin embargo, que ambos estudiosos parecen interesados en destacar un *deseo de ruptura* que se realiza sobre todo en el plano, por así decir, ideológico: como emancipación de un determinado concepto del amor, en la que se debe reconocer el mínimo común denominador de los tres sonetos más innovadores, según Jammes; como distanciamiento o desviación de un sistema de imágenes y de un repertorio de motivos y temas, con los que coincide el petrarquismo, «puente bajo el cual debía pasar una concepción del amor que era también una concepción del mundo»⁶, según Sánchez Robayna, en uno de los tres sonetos identificados por Jammes como portadores de novedad. En todo caso, se trata de una originalidad que, en el *preservar* los elementos tópicos de la tradición poética a la que el editor declara que se quiere sustraer, no menoscaba los principios estéticos sobre los que dicha tradición se funda.

Las cosas parecen funcionar diversamente en el soneto «Con diferencia tal, con gracia tanta», al que, en el breve comentario que le dedicó, Emilio Orozco Díaz se refirió hablando de «un paso decisivo en la evolución del estilo gongorino»⁷. En realidad, en las pocas líneas de comentario que el estudioso había reservado al soneto en un ensayo recogido en el volumen *Manierismo y barroco*, él lo había clasificado como «un claro ejemplo del pluritematismo y preterición del asunto central típicos de la estructura manierista», ya que, como muchos de los «sonetos del Góngora joven [...] esto es, del Góngora más plenamente manierista», también el mencionado forma parte del grupo de los sonetos amorosos, que se caracterizan –según Orozco Díaz– por la variedad pluritemática, una peculiaridad del manierismo, de la que da la siguiente explicación:

se trata, sí, de sonetos amorosos; pero el que su asunto sea amoroso no quiere decir que sea sólo este sentimiento el que se exprese ni que lo haga directamente y a través de todos sus versos. El tema de la naturaleza y el tema mitológico, aunque se introduzcan como subtemas

⁶ *Ibíd.*, p. 30.

⁷ Emilio Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, ed. José Lara Garrido, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 107-109; cito de la p. 107.

por alusión y comparación, sin embargo, se desarrollan e imponen a veces, por extensión y valoración, en una forma desmesurada invadiendo cuantitativamente las estrofas e incluso impresionándonos con rasgos descriptivos intensos⁸.

Si lo he entendido bien, el «paso decisivo» que el soneto «Con diferencia tal» representa en la evolución del estilo gongorino consistiría en un grado mayor de complejidad estructural, debido a que al tema de la naturaleza y al mitológico –además de, naturalmente, al amoroso– se añadiría un nivel temático que se expresa en términos forenses, como inmediatamente veremos.

Ahora bien, puestos a valorar, siguiendo las huellas de la indicación aportada por el estudioso granadino, la naturaleza y el grado de ese «paso decisivo» al que el soneto daría lugar en la evolución del estilo gongorino, conviene recordar que el poema aparece en el *Discurso* sobre los «argumentos conceptuosos» de *Agudeza y arte de ingenio*, donde Baltasar Gracián lo cita como ejemplo de agudeza, con la que Góngora «formó argumento de disparidad en la diversidad de las circunstancias»⁹. Si, por el momento, prescindimos del tipo específico de agudeza, para el que el soneto ha sido aducido, lo hacemos para subrayar, en términos más generales, «la solidaridad entre el discurso teórico de un tratado de la agudeza como el de Gracián y la práctica poética de Góngora», usando las autorizadas palabras con las que Mercedes Blanco ha querido vincular a los dos mayores representantes de la poesía y de la teoría estética del Barroco, en una de sus dos recientes monografías sobre el poeta español, en la que, a propósito de una lectura de «Góngora visto por Gracián», declara que «para afirmar que Góngora es el compendio de la poética del concepto [...] bastaba leer la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián y observar cómo establece la preminencia de Góngora entre los españoles y entre los poetas modernos de cualquier idioma»¹⁰.

Comoquiera que, y así lo he recordado, entre las más de sesenta menciones del poeta cordobés a lo largo del tratado no falta la del soneto sobre el que estoy llamando la atención del lector de estas líneas, creo que es lícito preguntarse hasta qué punto es válida para un soneto de 1584 la afirmación según la cual «Góngora es el compendio de la poética del concepto»; o mejor, con palabras más atinentes al caso tomado en consideración, en qué medida aquél contribuye a justificar una aserción que ciertamente es válida para la poesía gongorina en su conjunto.

⁸ Emilio Orozco, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía (con el comentario de unos sonetos de Góngora)», en *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 155-187; cito de las pp. 180 y 172.

⁹ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, eds. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M. Andreu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses y Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2004, vol. II, p. 423.

¹⁰ Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, p. 85.

2. *Una articulada memoria poética*. Releamos el soneto de Góngora:

Con diferencia tal, con gracia tanta
 aquel ruiñeñor 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, 5
 como en información de su derecho,
 a escribir del cuñado el atroz hecho
 en las hojas de aquella verde planta.

Ponga, pues, fin a las querellas que usa,
 pues ni quejarse ni mudar estancia 10
 por pico ni por pluma se le veda;

y llore solo aquel que su Medusa
 en piedra convirtió, por que no pueda
 ni publicar su mal ni hacer mudanza¹¹.

El nítido comentario inicial de García Coronel: «con ocasión del canto de un ruiñeñor, pondera el poeta el infeliz suceso de su amor»¹², se combina con la mencionada apostilla teórica de Gracián: «formó argumento de disparidad en la diversidad de las circunstancias»¹³, por lo que todo el soneto se lee bajo el signo de la tradicional comparación entre el canto doloroso del ruiñeñor y el del poeta, a pesar de que el hecho solo de compartir el dolor no es suficiente para igualar la equiparación, ya que la distinta suerte o la divergencia de las relativas circunstancias en las que figuran los dos sujetos atribulados confiere una diferente legitimidad a los respectivos llantos. Pero lo que más le llama la atención al lector del soneto de Góngora es el arranque garcilasiano, que lo remite a las dolientes notas de Nemoroso, quien, en la *Égloga* primera, retoma a su vez la comparación virgiliana entre el llanto de Orfeo, el arquetipo del poeta elegíaco cantor de amores infelices, y el *miserabile carmen* del ruiñeñor, el pájaro en cuya voz los poetas «hallan[...] el eco de una pena humana»¹⁴:

¹¹ Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, vol. I, pp. 47-48. Véase también Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp. 256-257.

¹² García de Salcedo Coronel, *Las obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644, t. II, p. 353.

¹³ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit. (n. 9), vol. II, p. 423.

¹⁴ María Rosa Lida de Malkiel, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, pp. 35-99; cito de la p. 40. Sobre el ruiñeñor y el mito de Filomela continúan siendo imprescindibles las páginas de Lida de Malkiel, por lo que véanse, en especial, las pp. 39-52 y el *Apéndice*, «El ruiñeñor de las “Geórgicas” y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», pp. 100-117. Sobre el argumento véase también la reciente monografía de Antonio María Martín Rodríguez, *El mito de Filomela en la literatura española*, León, Universidad de León, 2008; sobre el soneto de Góngora, en especial, las pp. 43-44.

Cual suele 'l 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 entretanto
que del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente
con diferencia tanta
por la dulce garganta
despide, que a su canto el aire suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena
el cielo por testigo y las estrellas

desta manera suelto yo la rienda
a mi dolor y así me quejo en vano
de la dureza de la muerte airada [...]¹⁵

En los versos del poeta renacentista, la comparación virgiliana entre el canto de dolor del ruiseñor y el del poeta, contenida sólo en cinco hexámetros¹⁶, se amplifica hasta ocupar dos estancias de la égloga, enriqueciéndose así de «felices adiciones» –como sugirió Rafael Lapesa–¹⁷, una de las cuales, con alusión a las modulaciones del canto en los dos heptasílabos («con diferencia tanta / por la dulce garganta»), alude a las admirables variaciones tonales del canto del pájaro. Tal apreciación es retomada y acrecentada con ulteriores particulares en el primer cuarteto del soneto de Góngora, tanto como para suponer que el cordobés tenía presente el paso con que Plinio el Viejo inicia la descripción de las artes musicales del ruiseñor («ne quis dubitet artis esse»):

Primum tanta vox tam parvo in corpusculo, tam pertinax 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 revocato, infuscatur
ex inopinato, interdum et secum ipse murmurat, plenus, gravis, acutus,
creber, extensus, ubi visum est, vibrans, summus, medius, imus¹⁸.

¹⁵ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 135-136; reproduzco el texto con un ligero cambio de la puntuación. Sobre la variante del primer verso (triste / dulce), véase ahora el estudio de Aldo Ruffinatto, «¿Es 'dulce' o 'triste' el canto del ruiseñor? (Garcilaso en el Cancionero de Lastanosa-Gayangos)», en *Tríptico del ruiseñor. Berceo-Garcilaso-San Juan*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, pp. 61-98.

¹⁶ Para comodidad del lector, reproduzco los cinco hexámetros virgilianos: «qualis populea maerens philomela sub umbra / amissos queritur fetus, quos duros arator / observans nido implumis detraxit; at illa / flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et maestis late loca questibus implet» (*Georg.*, IV, 511-515).

¹⁷ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, p. 137.

¹⁸ Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, X, 43.

La perfecta pericia musical y, en concreto, la máxima habilidad en la modulación, en que consisten principalmente las virtudes canoras del ruiseñor, se reflejan en los dos términos del exordio del soneto, sobre todo en el técnico de «diferencia», que es de directa proveniencia garcilasiana, para luego concretarse en la imagen, más original, de la variopinta multitud de sujetos cantarines que conviven en el pecho de todo ruiseñor: «la paradoja numérica» con que se concluye el primer cuarteto, como bien la ha definido Giulia Poggi¹⁹. La estudiosa italiana también ha llamado la atención sobre «la expresión»: «el espíritu levanta» del verso 5, que casi parafrasea la pliniana: «*continuo spiritu trahitur in longum*»²⁰, a la que se podría añadir el sintagma que inmediatamente la precede: «*pertinax spiritus*». Sólo que, mientras en el texto de Plinio el término *spiritus* se usa con la acepción que remite a la emisión de aliento y, figurativamente, de voz, la expresión «levantar el espíritu» del v. 5 es una locución coloquial que equivale, según *Autoridades*, a «infundir ánimo y aliento para ejecutar alguna cosa»; a menos que la expresión española no adquiera, en virtud del latinismo semántico, un significado ambiguo, entre el «levantar la voz» en señal de protesta contra un agravio sufrido y el «levantar el espíritu» como darse ánimos y valor a la hora de tomar una iniciativa. Una ambivalencia de significado que, en verdad, costaría mucho admitir, si no fuera porque el que se presta a una lectura con más de una interpretación, debido a un lenguaje provisto de un doble fondo, es todo el soneto. Pero por el momento continuemos recorriendo el cuadro de las relaciones que vinculan nuestro soneto con algunas piezas de la tradición literaria sobre el canto del ruiseñor y su conformidad con el canto poético.

En una nota de las páginas ya mencionadas sobre la primera égloga de Garcilaso, Rafael Lapesa advirtió que los versos de la *feliz adición*, que inspirarían después el arranque del soneto gongorino, «no tienen paralelo en Virgilio», mientras que «en el soneto CCCXI de Petrarca, “*Quel rossignuol che si soave piagne*”, inspirado también en Virgilio, hay, como en Garcilaso, referencia a las modulaciones del canto»²¹, aludiendo con ello a los versos 3-4 del poema italiano: «*di dolcezza empie il ciel et le campagne / con tante note sì pietose e scorte*». El hecho es que también Góngora parece evocar el soneto petrarquesco, cuyo *incipit* con el deíctico que precede a la designación del pájaro, junto con el uso del verbo *piagnere*, ambos ajenos a la estrofa de Garcilaso, reaparecen para formar el primer hemistiquio del v. 2 «aquél ruiseñor llora»²². Por otra parte, la colocación del ruiseñor entre las hojas de un árbol, ausente en Petrarca, pero no en Virgilio («*ramo sedens*»), se encontraba ya en Garcilaso: «entre

¹⁹ Giulia Poggi, «Ruisseñores y otros músicos “naturales”: Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola*, 10, (2006), pp. 257-269; cito de la p. 259.

²⁰ *Ibid.*, p. 258.

²¹ R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit. (n. 17), p. 137 n. 174.

²² Para el texto del soneto petrarquesco, véase Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1206-1208.

las hojas escondido», y reaparece en el soneto de Góngora, introducida de nuevo por el deíctico, «en las hojas de aquella verde planta», como si se quisiera poner en relación el enunciado con la tradición poética en la que se inserta, y de la que marcará las distancias en los versos siguientes. Ni tampoco la relación con Garcilaso se agota con la imagen del canto del ruiseñor presente en el primer cuarteto del soneto, ya que el v. 9: «ponga, pues, fin a las querellas que usa» reproduce, casi literalmente, un endecasílabo de la *Elegía* primera: «y poner fin a las querellas que usas»²³, donde la segunda persona del verbo se refiere al Duque de Alba, a quien el poeta pretende consolar por la muerte de su hermano, don Bernaldino de Toledo.

Sin embargo, ya en sus primeros versos el soneto de Góngora manifiesta la clara intención de quererse distanciar de la fuente que ostenta al principio. La amplificación de los cinco hexámetros virgilianos crea, en la égloga de Garcilaso, un efecto que Lapesa ha descrito admirablemente:

cada vez que esperamos el fin de la descripción vienen a añadirse nuevos trazos que la prolongan, como se prolonga la incesante querella del ave despojada; una serie de copulaciones seguidas acierta a producir la sensación de creciente angustia²⁴.

En el soneto gongorino la serie de coordinaciones copulativas cede su lugar a la doble subordinación consecutiva, que en Garcilaso, aunque presente, se limitaba sólo a un verso: «que a su canto el aire suena». De este modo, la disposición textual de la fuente inspiradora, y con ella el valor mismo del canto del ruiseñor, resultan alterados: la consonancia de la naturaleza y la impresión de creciente angustia se disuelven en el texto de Góngora, donde ambos cuartetos se construyen en base a las dos consecutivas coordinadas: «que sospecho... y aun creo», con las que la reacción del poeta al canto del ruiseñor, fluctuante entre la aguda admiración de la sospecha y la inesperada agudeza de la creencia, se impone –al menos, por el momento– a la tradicional comparación que quiere que los dos cantos, el del poeta y el del pájaro, sean equivalentes.

Hay un último aspecto importante que considerar por lo que respecta a las relaciones del soneto gongorino con los textos de los que recabó, quizá, las mayores influencias. Al comentar los versos del *Leandro* de Juan Boscán que contienen la primera aparición de la comparación virgiliana en la lírica española del Siglo de Oro, María Rosa Lida añadió una consideración que es válida también para las estrofas de la égloga de Garcilaso: «no creo casual el cambio de *Philomela* en ruiseñor; los poetas españoles, al tratar esta imagen, destacan el aspecto naturalista en menoscabo del

²³ *Obra poética*, ed. cit. (n. 15), p. 93; *Elegía I*, v. 13.

²⁴ R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit. (n. 17), p. 137.

mitológico»²⁵. En efecto, la referencia a la «maerens philomela» virgiliana desaparece en los versos de Boscán y de Garcilaso, que retoman la comparación de las *Geórgicas*, en favor de la exclusiva presencia del ruiseñor al que le han sido robados cruelmente los hijuelos, lo que hace que no se conserve la más mínima traza textual del nexo con la triste historia de la que fue víctima la hermana de Procne por parte de su cuñado, Tereo. Pero la misma estudiosa argentina señaló, con relación a algunos versos de una endecha de Francisco de la Torre, un soneto de Fernando de Herrera donde el sevillano «se aparta de la tradición de Virgilio –anotaba la ilustre estudiosa– en cuanto que sustituye el ruiseñor real por la fábula mitológica de las *Metamorfosis*, donde el pájaro es el disfraz animal de una heroína de la literatura»²⁶. El soneto se leía en la selección que el poeta publicó de su producción lírica en 1582, *Algunas obras*, que tuvo entre sus atentos lectores a nuestro joven Góngora:

Süave Filomena, que tu llanto
descubres al sereno i limpio cielo,
si lamentáras tu mi desconsuelo,
o si tuviera yo tu dulce canto;

Yo prometiera a mis trabajos tanto,
qu'esperara al dolor algun consuelo;
i se movieran d'amoroso zelo
los bellos ojos, cuya lumbre canto.

Mas tu, con la voz dulce i armonía
cantas tu afrenta, i barbaros despojos,
yo llóro mayor daño en son quexoso.

O haga el cielo, qu'en la pena mía
tu voz suene, o yo cante mis enojos,
buelto en ti, Russeñol blando y lloroso²⁷.

El soneto herreriano, que se abre con el nombre de Filomena y se concluye con la mención del ruiseñor, como queriendo sugerir la celeberrima metamorfosis de la ultrajada heroína en el pájaro que con sus melodiosos gorjeos se lamenta perennemente de la ofensa sufrida, vuelve a proponer la comparación entre el canto doloroso del pájaro y el del poeta, pero someténdola a un «bilanciamento asimmetrico delle vicende dell'io e dell' "augelletto"», como Sabrina Stroppa, en su reciente comentario del *Canzoniere* petrarquesco, ha definido el artificio sobre el que se construye uno de los últimos sonetos de la recopilación²⁸:

²⁵ M. R. Lida de Malkiel, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», cit. (n. 14), p. 109.

²⁶ *Ibid.*, p. 49 n.8.

²⁷ Fernando de Herrera, *Algunas obras*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 227.

²⁸ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Sabrina Stroppa, introducción de Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2011, p. 545.

Vago augelletto che cantando vai,
over piangendo, il tuo tempo passato,
vedendoti la notte e 'l verno a lato
e 'l dè dopo le spalle e i mesi gai,

se, come i tuoi gravosi affanni sai,
così sapessi il mio simile stato,
verresti in grembo a questo sconsolato
a partir seco i dolorosi guai.

l' non so se le parti sarian pari,
ché quella cui tu piangi è forse in vita,
di ch'a me Morte e 'l ciel son tanto avari;

ma la stagione et l'ora men gradita,
col membrar de' dolci anni et de li amari,
a parlar teco con pietà m'invita²⁹.

En el «vago augelletto» del *incipit* ha sido reconocido, casi unánimemente, el ruiñeñor, al que también había sido dedicado el precedente soneto CCCXI, cuyo comienzo: «Quel rosignuol, che sì soave piagne / forse suoi figli o sua cara consorte», alude, con el segundo verso, a los «amissos fetus» del parangón virgiliano y, a la vez, como indica Rosanna Bettarini, a la «*rapta ... coniux* di Orfeo (*Georg.* IV 504), che Petrarca mescola con lo spartito dell'usignolo a raddoppio del suo pianto»³⁰. Y de «raddoppio del suo pianto», en verdad, debemos hablar también a propósito del canto del ruiñeñor herreriano, ya que –creo– el término «afrenta» remite a la violencia carnal infligida a Filomena por su cuñado, mientras que los «bárbaros despojos» evocan a las implumes crías robadas del nido por el «durus arator», el «duro labrador» que, en la égloga garcilasiana, «cautamente / *despojó* su caro y dulce nido / de los tiernos hijuelos».

No obstante, lo que más nos interesa ahora de la relación entre el soneto recogido en *Algunas obras* y el que se lee al final del *Canzoniere*, es que en ambos textos lo que está en juego, como se decía, es ese «bilanciamento asimmetrico delle vicende dell'io e dell' "augelletto"», o sea, una disparidad de las partes que, sin embargo, a partir de la analogía superioridad del dolor del yo respecto al sufrido por Filomena-ruiñeñor, se concluye igualmente con la identificación del poeta con el pájaro: «a parlar teco con pietà m'invita», en Petrarca, «per l'equivalenza anticha di *parlar* (dire parole in versi) e di *cantare* (v. 1)»³¹; «qu'en la pena mía / tu voz suene, o yo cánte mis enojos / buelto

²⁹ Para el texto del soneto, Petrarca, *Canzoniere*, ed. Santagata, p. 1352. Sobre el soneto véase el estudio de Karlheinz Stierle, «Il sonetto CCCLIII», en *Lectura Petrarce*, XVI, Firenze, Olschki, 1996, pp. 231-247; y del mismo autor, *La vita e i tempi del Petrarca. Alle origini della moderna coscienza europea*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 542-543.

³⁰ Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, vol. II, p. 1363 n. 2.

³¹ *Ibíd.*, vol. II, p. 1545 n. 14.

en ti», en Herrera, por una suerte de imaginaria fusión en un único sujeto, en el que el dolor del yo, mayor, halla su expresión en el canto, más dulce, del ruiseñor.

Sin embargo, entre los tantos elementos que diferencian los dos textos, hay uno que conviene subrayar, dado que aparta el soneto de Herrera de las composiciones a la muerte de la amada, para situarlo entre los que denuncian su actitud desdeñosa: si el poeta pudiera beneficiarse del «dulce canto» del ruiseñor, mucho más apto que el «son quejoso» que caracteriza el suyo, cabría la esperanza en una correspondencia de amor, de lo contrario imposible, es decir, que «se movieran d'amoroso zelo / los bellos ojos» de aquella que le motiva a cantar.

Sobre una desigual comparación entre la desventura que lamenta el triste cantor natural y la que afecta al yo del poeta-amante está construido también el soneto de Góngora, en el cual, entre el primero y el segundo cuarteto, adquieren igual desarrollo la descripción del canto de dolor del ruiseñor y la mención de la fechoría de la que es víctima Filomela, dando entrada a una ilustración realmente inédita de la tradicional comparación que Virgilio había forjado en los cinco hexámetros de las *Geórgicas*. Sobre la originalidad de tal ilustración debemos poner ahora nuestra atención, pero no antes de haber recorrido con la máxima rapidez el camino textual hasta ahora trazado, con el objeto de recomponer el conjunto de composiciones que tuvo más en cuenta el joven Góngora, cuando se aprestó a retomar, con la intención de renovarlo en profundidad, uno de los motivos más frecuentes que la lírica moderna había heredado de la Antigüedad.

Del *incipit* del soneto petrarquesco, «Quel rosignuol, che sì soave piagne», una nota del comentario de Bettarini advierte que «il deittico pone l'usignolo in una posa eterna tra i ricordi letterari»³². No es menor el efecto que obtiene el doble deíctico del soneto gongorino («aquel ruiseñor», «aquella verde planta»), al colocar al ruiseñor al final de una fértil tradición literaria, aunque la pose en la que el triste cantor es retratado resulta menos eterna y, por así decir, mucho más móvil, como pronto veremos. Pues bien, con la comparación virgiliana como fondo, el soneto de Góngora utiliza visiblemente la fuente garcilasiana, enriquecida con toda probabilidad con el pasaje pliniano sobre el arte musical de la «non in novissimis digna avis», para luego girar con decisión en la dirección indicada por el soneto herreriano, donde despunta la ultrajada heroína del mito, con los textos petrarquescos sobre el triste cantor natural que emergen a contraluz.

3. *Góngora entre Garcilaso y Gracián*. Bastaría, quizá, la articulada serie de relaciones intertextuales hasta ahora bosquejada para afirmar que el comentario de Emilio Orozco Díaz citado al inicio de estas notas, según el cual –como se recordará– el

³² *Ibíd.*, vol. II, p. 1363 n.1.

soneto representa «un paso decisivo en la evolución del estilo gongorino», expresa una opinión que sería justo compartir. En efecto, si pensamos en el punto de partida, la nítida comparación natural que Garcilaso recogía de las *Geórgicas* virgilianas (IV, 511-513), se nos hace del todo evidente la compleja labor textual a la que Góngora la somete. No se trata únicamente del entrelazamiento del tema natural con el mitológico, ni de la exclusiva agudeza con «argumento de disparidad» obtenida gracias a la conjunción de los dos mitos de Filomela y de Medusa. Además de todo ello, el «paso decisivo» se debe principalmente a esa peculiaridad del lenguaje poético conceptuoso, por la que con el uso de vocablos y de expresiones lingüísticas particularmente ambiguas se obtienen audaces emparejamientos semánticos, como sucede en nuestro soneto, donde, a partir del «atroz hecho» del que es víctima la muchacha por obra de su cuñado Tereo, el mito de Filomela-ruiseñor resulta trasladado en los términos de un pleito o causa, gracias a la ambigüedad de algunas locuciones que, junto con el significado pertinente respecto al contexto del relato mitológico, asumen el valor de expresiones jurídicas.

En realidad, de «alusión a los términos forenses», a partir del segundo cuarteto, ya había hablado Salcedo Coronel en las notas de comentario que dedicó a nuestro soneto, con relación al cual reconoció que Góngora aludió al mito de Filomela «con gallardo espíritu, como suele siempre, valiéndose de los equívocos de nuestra lengua». Al respecto, así continúa el conocido comentarista:

dice que el ruiseñor levantaba el espíritu a escribir en las hojas de los árboles el hecho atroz de su cuñado, como en información de su derecho. Hojas se llaman las de los árboles, y a su semejanza también las de los pliegos de papel en que se escribe. En los pleitos y causas hay hecho y derecho, y así, cuando se escribe para informar los jueces, primero se propone el hecho, que es el cuerpo principal de la causa, y luego el derecho, que es el sentido de las leyes, para el caso propuesto. Llámense estos escritos informaciones en derecho, a que aludió nuestro poeta³³.

Es así, pues, como, aprovechando el doble fondo de la lengua –«los equívocos de nuestra lengua», según la expresión usada por Salcedo Coronel–, Góngora consigue presentar a la heroína del mito en el papel de la víctima que denuncia a la autoridad competente el atroz delito que ha sufrido. En realidad, el *indicium sceleris* se encuentra ya en el texto ovidiano que relata el «*nefandus concubitus*» que Tereo cometió sobre su cuñada:

Stamina barbarica suspendit Pallade telae,
purpureasque notas filis interxuit albis,
indicium sceleris...³⁴

³³ Salcedo Coronel, *Las obras de don Luis de Góngora*, ed. cit. (n. 12), t. II, p. 354.

³⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 576-578.

La novedad consiste, por un lado, en el uso de términos y expresiones que pertenecen al lenguaje estrictamente judicial y, por otro lado, en el recurso a un «significar a dos luces»³⁵ que, en vez de limitarse a un único vocablo o sintagma, llega a impregnar todo el texto.

Ya hemos visto, sobre la base del comentario de Salcedo Coronel, que la expresión «información de su derecho» es un término técnico del ámbito jurídico del que, en la variante «información en derecho», se da puntualmente la siguiente definición por *Autoridades*: «la alegación escrita, que el abogado hace para instruir a los jueces de la justicia de alguna de las partes, en los pleitos y causas civiles o criminales». Y a la instrucción de un proceso penal, visto el tipo de crimen, debía servir la redacción de la alegación, realizada en defensa propia directamente por la víctima, sin la prescrita mediación del abogado. Pero, tratándose del ruiseñor en que Filomela se había transformado, la escritura del documento no puede realizarse sino en las hojas de la verde planta en las que el pájaro está apoyado o entre el follaje en que se esconde «como hacían los antiguos» (*Quijote*, I, 25), quienes «escribían en hojas de palma. Y desto dura hasta hoy llamar hojas las de los libros» (*Silva de varia lección*, III, 2, que toma Plinio, *Naturalis Historia*, XIII, 12). Así, a partir de la expresión forense del v. 6, se activa ese «significar a dos luces» con el que se caracteriza la construcción de toda la parte central del soneto, comenzando por el doble sentido que adquiere el vocablo «hojas». Repárese, sin embargo, en que la expresión es introducida muy discretamente por el adverbio *como*, por lo que toda la locución tiene el valor de una comparación nominal de analogía con carácter incidental o parentético, y con matiz hipotético.

También el doble deíctico («aquel ruiseñor», «aquella verde planta»), sobre el que ya nos hemos detenido, adquiere un valor equívoco, porque si es verdad que cumple la función de poner «l'usignolo in una posa eterna tra i ricordi letterari», como sugería Bettarini (n. 30), para el soneto petraquesco³⁶, al mismo tiempo introduce una nota de fuerte disonancia entre aquellos precedentes literarios con los que se asocia (los ruiseñores de los que escriben Virgilio, Petrarca, Garcilaso), y el ruiseñor gongorino que se presenta bajo la apariencia de la protagonista de un episodio de crónica judicial que decide recurrir a la justicia por medio de los habituales trámites legales. En el pasaje del primero al segundo cuarteto, en suma, existe la misma distancia que media entre el relato de un hecho ejemplarmente idealizado por el mito y el registro de un triste caso de crónica negra. La disparidad de los niveles estilísticos que intervienen y la consecuente infracción del código literario, por más que generados por la acentuada sutileza

³⁵ La expresión se lee en el comienzo del *Discurso XXXIII*, «De los ingeniosos equívocos», de *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit. (n. 9), vol. II, p. 381: «La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en la duda lo que quiso decir».

³⁶ Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. Bettarini (n. 30), vol. II, p. 1363 n. 1.

y ligereza de la comparativa analógica, no podrían manifestarse con mayor fuerza ni ocasionar un efecto más eficaz. Y más si se considera que la «primorosa equivocación» se extiende a todo el terceto, donde, con el recurso a nuevas formas de ambivalencia semántica, prosigue con la artificiosa superposición de mito y crónica judicial.

En el v. 9, por ejemplo, las «querellas» son las quejas o expresiones de dolor, pero también «en lo forense la acusación o queja, propuesta ante el juez, en que se le hace reo de algún delito, que el agraviado pide se castigue» (*Autoridades*), con un uso no sólo lingüísticamente equívoco, sino también de clara alteración del contexto literario, si se piensa en el citado verso de la *Elegía* garcilasiana que Góngora retoma casi al pie de la letra. En consecuencia, el verbo «quejarse» (v. 10) significa tanto ‘expresar el propio dolor o la pena que se siente’, como «querellarse», en el sentido de «poner acusación ante el juez, quejándose de alguno por delito, injuria o agravio que le ha dado» (*Autoridades*).

Pero son las dos locuciones que se leen inmediatamente después las que acentúan con tono jocoso el valor ambiguo del dictado poético. La primera, «mudar estanza», aplicada al contexto forense, puede bien asumir el sentido de dirigirse a otra «audiencia, o tribunal, donde se escuche», como sugiere Salcedo Coronel³⁷, y a la vez el de «“cambiare stanza” in senso poetico e musicale» según la indicación de Giulia Poggi³⁸, especialmente si se considera que el canto del ruiseñor ha sido celebrado, en el primer cuarteto, por la extraordinaria capacidad de variación de tono musical que tradicionalmente lo caracteriza. Pero, dado que estanza tiene también el significado de «estado, conservación y permanencia en el ser que uno o alguna cosa tiene» (*Autoridades*), ¿cómo evitar la sospecha de que, con el valor de «cambiar de condición o de estado», la expresión no alude también a la metamorfosis de la enmudecida Filomela en el ruiseñor cantarín?

Por último, el culmen de la inventiva en el uso de frases idiomáticas puestas al servicio de una estética conceptista se encuentra en la locución del v. 11, «por pico ni por pluma», en la que hay que reconocer la fórmula «por palabra y por escrito» o su variante menos frecuente «por palabra y por pluma», de amplio uso en los documentos legales y notariales, pero tampoco extraña en textos de diferente tipo, para indicar la promesa o la declaración hecha oralmente y escrita de propia mano. En la adaptación que hace Góngora de ella la frase conserva su significado originario, pero concentrando en sí misma la alusión a las múltiples referencias que hasta ahora se han ido acumulando, ya que a Filomela le ha sido concedido el doble privilegio de denunciar el crimen del que ha sido víctima por palabra o «por pico», a través del canto doloroso del ruiseñor, y por escrito o «por pluma», a través de la acusación redactada

³⁷ Salcedo Coronel, *Las obras de don Luis de Góngora*, ed. cit. (n. 12), t. II, p. 354.

³⁸ Luis de Góngora, *I sonetti*, ed. de Giulia Poggi, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 181 n. 6.

en la hojas; pero, gracias a la alusión al plumaje del volátil, también por medio de la misma metamorfosis de la heroína del mito, que así ha podido evitar el silencio al que de otro modo estaría condenada por la amputación de la lengua. Como un «galantísimo reparo» ha definido nuestra expresión Salcedo Coronel, quien en su comentario está interesado en señalar el uso vulgar de las palabras empleadas: «son frases vulgares en nuestro idioma –advierte–, al que habla bien, dezir, que tiene buen pico, y al que escribe con aprobación, que tiene buena pluma»³⁹.

Resumiendo, podremos afirmar que el soneto presenta una urdimbre lingüística que, a través de una pluralidad de vocablos y de locuciones, ofrece una doble lectura del mito: la que alude directamente al relato mítico como se conoce desde Ovidio en adelante; y la que propone una transposición del mismo mito de Filomela transformada en ruiñeñor a modo de episodio de crónica negra, con la heroína que, en el papel de la víctima de un ultraje perpetrado en ámbito familiar, en el intento de obtener justicia, recurre a la autoridad judicial, presentando una querrela escrita con una apelación, en cuyos folios denuncia el hecho y se apela al derecho, dispuesta –en el caso de que fuera necesario– a cambiar audiencia o tribunal, ante el que pedir por vía oral o por escrito que le sea hecha justicia.

Para que eso se realizara, el autor del soneto ha debido idear una serie de conceptos que formaran una red de agudezas coherentes en el plano lógico y semántico, que se extiende a lo largo de la mayor parte del texto. En otras palabras, recurriendo al sistema teórico creado por Gracián y expuesto en *Agudeza y arte de ingenio*, Góngora ha empleado el primero de los dos géneros en que el literato aragonés subdivide la «agudeza compuesta», el que «se compone de conceptos incomplejos, como de tres o cuatro proporciones, de tres o cuatro reparos, paridades, etc., unidos entre sí, y que hagan luego correspondencia»⁴⁰. Un artificio al que no resulta ajeno el género poético del soneto, como confirma el mismo Gracián, cuando en el citado *Discurso* declara: «hasta un epigrama es adecuadamente perfecto cuando se vienen a unir los conceptos y hacer un cuerpo atado con alguna traza» y, a continuación, como ejemplo de tal procedimiento, menciona el soneto de Góngora que comienza «Árbol de cuyas ramas fortunados»⁴¹.

No habrá pasado desapercibido que, en la última cita, Gracián establece, de hecho, una equivalencia entre epigrama y soneto. Pues bien, en el reciente libro de Mercedes Blanco, que ya he recordado al inicio de estas notas, la estudiosa, al considerar la «invención por Baltasar Gracián de su arte de ingenio» como uno de los «dos acontecimientos [...] que parecen candidatos plausibles para desempeñar la función de señalar el advenimiento del Barroco [...] como diferencia culturalmente

³⁹ Salcedo Coronel, *Las obras de don Luis de Góngora*, ed. cit. (n. 12), t. II, p. 354.

⁴⁰ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit. (n. 9), vol. II, p. 536.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 532.

revolucionaria», dedica un párrafo del capítulo introductorio del volumen al «soneto entendido como epigrama agudo», donde leemos que «al afiliarse al género epigrama, el soneto se concibe como un discurso que prepara y desarrolla una agudeza única, apoyada en conceptos auxiliares»⁴².

Efectivamente, en nuestro soneto el argumento conceptuoso que la serie de conceptos auxiliares por equívoco prepara está constituido por esa «disparidad en la diversidad de las circunstancias» que Gracián había señalado, aduciendo precisamente el soneto de Góngora entre los ejemplos con los que ilustrar el discurso «de los argumentos conceptuosos», dirigido a explicar que «es muy ordinario dar conclusión conceptuosa a un epigrama, a un soneto, a una décima con bien ponderado argumento»⁴³. En realidad, la disparidad entre el yo del poeta-amante y el ruiseñor-Filomela, de la que deriva el argumento conceptuoso, no atañe al distinto canto, ya que no son los respectivos cantos los que se comparan, como quisiera la comparación virgiliana originaria retomada por Garcilaso, ni se refiere al diferente dolor que sufren los dos sujetos afligidos, como sucede en el caso del «mayor daño» que denuncia el yo lírico del soneto herreriano, sino que la falta de conformidad entre las dos situaciones o circunstancias se funda más bien en la posibilidad acordada a los protagonistas de expresar o no su propio dolor con el canto, y, a fin de cuentas, la discordancia es connatural de los dos mitos que el soneto evoca explícitamente en apertura y en cierre: a la violada Filomela, transformada en ruiseñor, con todo se le daba la posibilidad de decir su mal en su canto, mientras que el yo lírico, metamorfoseado en piedra por la mirada medusea de su amada, es condenado a la inmovilidad y al silencio. Se consigue que las dos exhortaciones de la sirima (*ponga, lllore*), correlativas de la doble consecutiva de los cuartetos, impongan a los protagonistas del soneto otros tantos avisos contrapuestos, pero igualmente paradójicos, ya que, en sorprendente contraste con los mismos mitos a los que dan consistencia, a Filomela se le conmina a que no se lamente, por el hecho mismo de que la metamorfosis en ruiseñor le ha concedido la posibilidad de hacerlo a través del canto de dolor del pájaro, mientras que el yo lírico debería poder dolerse con el llanto y con el canto, al haber sido, en cambio, por la metamorfosis en piedra reducido a una condición inanimada y, por tanto, privado de la voz, de la «variedad de los afectos» (*Autoridades*) y de cualquier otra oportunidad de cambiar de estado y de condición. Una transformación, la del yo lírico, que termina por inhibir cualquier transformación y que, reduciéndolo a la inmutabilidad sin vida, hace de él lo exactamente contrario de aquel ruiseñor en el que Filomela ha sido transformada, y cuyo melodioso y variopinto canto revela que «tiene otros cien mil dentro del pecho»: una extraordinaria multiplicidad de identidad con la que contrasta el aniquilamiento del poeta.

⁴² M. Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, cit. (n. 10); cito de las pp. 16 y 26, respectivamente.

⁴³ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit. (n. 9), vol. II, p. 417.