

DE GÓNGORA, LOPE Y QUEVEDO

I. GÓNGORA

He leído de cabo a rabo los *Gongoremas* de Antonio Carreira¹, colección de diecinueve estudios ya publicados anteriormente casi todos, pero todos desconocidos para mí (¡a tal punto he dejado de estar “al corriente” en cuanto a las actividades del mundo hispanístico!). Sabía *quién* era Antonio Carreira: conocía los artículos de la revista *Voz y Letra*—que lo muestran como gran conocedor del ancho campo de la poesía de los siglos de oro— y también su impecable edición de *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*—que lo muestra como gran conocedor de manuscritos poéticos—, pero aún no sabía de *qué* era capaz². Estos diecinueve “gongoremas”, muy eruditos, con erudición jugosa, y además de muy grata lectura, me han dejado deslumbrado. Yo pensaba que no había sino *un* gongorista de primera magnitud “absoluta”, o sea Robert Jammes, y ahora descubro que son *dos*. Los *Gongoremas* están a la altura de los *Études* de Jammes.

Los dos primeros gongoremas son de enorme valor informativo (de manera especial para quien no está “al corriente”). En el primero, “Góngora después de Dámaso Alonso”, hace Carreira un repaso de los principales estudios gongorinos publicados en la segunda mitad del siglo xx (el más antiguo que comenta es el de Emilio Carilla sobre *El gongorismo en América*, de 1946), con buenos elogios para lo valioso, como las *Concordancias* publicadas por los hispanistas de Wisconsin, y buenos

¹ ANTONIO CARREIRA, *Gongoremas*, Eds. Península, Barcelona, 1998; 454 pp.

² Después de escritas estas palabras llegó a mis manos su edición de los *Romances* de Góngora, sobre la cual hago algunos comentarios *infra*, pp. 311-315.

pinchazos para lo hueco (sobre la *Poética semiológica* de Rafael Ramos, p. 31: “No es la primera vez que un monte de abstracciones acaba por parir un ratón”; sobre los *Aspects of Góngora’s Soledades* de John Beverley, p. 38: libro construido “con interpretaciones arbitrarias o conjeturas descabelladas”)³. En el segundo, “Defecto y exceso en la interpretación de Góngora”, recoge un buen muestrario de esas dos maneras de errar el blanco, pecar de menos y pecar de más. Igualmente instructivos son el gongorema 12, repaso de las “tareas pendientes” en el estudio de las *Soledades*, y el 4, sobre los manuscritos en que hay poesías de Góngora. (Así como la “avalancha crítica” que se ha desatado en los últimos tiempos se explica por el olvido en que había estado hasta entonces Góngora, así los numerosos descubrimientos de manuscritos, varios de ellos por Carreira mismo, muestran el “retraso considerable” que existía: está sucediendo lo que debió haber sucedido en el siglo XIX.)

“La postergación de Góngora —dice Carreira, p. 20— había sido tan escandalosa y había echado tan fuertes raíces, que no se conoce caso similar en que el mayor poeta de una lengua pasase por loco y se le tenga doscientos años en el purgatorio”⁴; y poco después (p. 45): “Góngora se considera ya el poeta por antonomasia entre nuestros clásicos”. (Yo también digo que Góngora es el mayor poeta de nuestra lengua, muy por encima

³ El repaso se inicia con los *Études* de Jammes (1967), que siguen siendo —dice CARREIRA— “lo mejor que existe sobre Góngora” (p. 25). Cf. también p. 268: los *Études* son una “fiesta para cualquier lector aburrido por tantas obras llenas de exhibiciones bibliográficas, terminologías neotéricas y variadas frituras conceptuales”.

⁴ En efecto, no hay en la historia de la crítica en lengua española un caso de semejante perduración. El juicio hostil de Menéndez Pelayo ya estaba formado desde mucho antes de sus tiempos, y siguió vigente después. Don Marcelino *no pudo* sentir de otra manera. El purgatorio de los poemas “difíciles” de Góngora va trabado con el purgatorio del *Primero Sueño* de Sor Juana. El juicio de los sorjuanistas puede resumirse en esta sentencia: “Sor Juana imitó aquí al célebre Góngora, ¡y la discípula dejó atrás al maestro!”. —A propósito de la nota de la p. 231, donde lanza Carreira un dardo contra Octavio Paz, cuyo “oído algo romo” le impidió apreciar las *Soledades*, añado que en *Memorias y palabras*, México, 1999, p. 347, hay una carta de Paz a Pere Gimferrer (abril de 1990) que muy categóricamente dice: “[El *Polifemo* es] una de las obras centrales del siglo XVII europeo. En cambio, aparte de que no las terminó, las *Soledades* son un poema divagatorio y no pocas veces hueco... El juicio de Menéndez Pelayo es justo...; [Góngora es gran poeta], pero no es Milton”. ¡Con razón tampoco pudo Paz tragar el gran poema de Sor Juana!

de Lope y de Quevedo.)⁵ Los gongoremas de Carreira desbordan entusiasmo: entusiasmo de buen lector, de crítico consciente, de maestro que instruye y persuade. Y el objeto del entusiasmo es siempre *la poesía*. Cuando Carreira aborda cuestiones de métrica y prosodia, cuando habla de manuscritos recién descubiertos o pone de relieve la importancia única del manuscrito Chacón, cuando se detiene en aspectos de la historia literaria (o de la historia social, como en las vívidas y bien documentadas páginas sobre la relación de Góngora con los grandes señores, en especial el duque de Lerma), nunca pierde de vista la meta: la comprensión *entera* de la obra de Góngora. A eso apunta su pasmosa erudición. Y hay algo que me sorprende gratamente: los paralelos que todo el tiempo traza Carreira entre poesía y música, muchísimo más elocuentes que las presuntuosas jergas críticas de moda⁶. Abundan las aporta-

⁵ Paz le dice a Gimferrer (*loc. cit.*): “Me gustan... algunos sonetos [de Góngora]; sin embargo, prefiero los de Lope y de Quevedo”. — En 1952 le oí a Dámaso Alonso, en Madrid, una conferencia en que dijo más o menos: “En estos trágicos tiempos ya no es el escapista Góngora nuestro poeta; ahora nuestro poeta es el comprometido Quevedo”. — El caso de BORGES es curioso. En 1927, tercer centenario de la muerte de Góngora, decía: “Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años...; Góngora —ojalá injustamente— es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis..., es decir de la melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre” (artículo recogido en *El idioma de los argentinos*, 1928, pp. 123-124; cf. también “Examen de un soneto de Góngora”, en *El tamaño de mi esperanza*, 1926, p. 138). Evidentemente, al escribir estas duras palabras —suavizadas, sí, por el *ojalá injustamente*— no conocía Borges las *Soledades* publicadas por Dámaso Alonso. Lo cierto es que siguió leyendo a Góngora y llegó a admirarlo. Su poema “Góngora”, escrito después de casi sesenta años (y recogido en las *Obras completas*, 1989, t. 3, p. 492), muestra una honda comprensión de aquello que desdeñosamente había llamado “tecniquerías”. En los versos “Veo en el tiempo que huye una saeta/ rígida y un cristal en la corriente/ y perlas en la lágrima doliente./ Tal es mi extraño oficio de poeta. // ¿Qué me importan las befas o el renombre?...”, está hablando Góngora, pero también Borges.

⁶ En mis *Ensayos sobre crítica literaria* (1993), p. 23, cito el comentario de Edward Sapir (*Language*, cap. 11) a lo que dijo Benedetto Croce sobre la imposibilidad de traducir poesía (de “transferir” los valores poéticos de una lengua a otra). Es un hecho, dice Sapir, que “la literatura se traduce, y en ocasiones con asombroso acierto”. Lo que pasa es que hay poemas y poemas. “Un estudio de Chopin es inviolable; se mueve por completo dentro del mundo acústico del piano; una fuga de Bach puede traducirse a un sistema de timbres musicales diferentes sin que por ello disminuya gravemente su significación”. Y copio mi comentario: “Admirable manera de invitarnos a pensar sobre las distintas utilidades del medio lingüístico. La compara-

ciones interpretativas, las precisiones, las puntualizaciones, las finezas de observación, así sobre el *yo* de Góngora (pp. 121-159) como sobre su angustia, en 1625, por no poseer copia de muchas de sus poesías (pp. 180-182)⁷, o bien sobre “la novedad de las *Soledades*”, eso que dejó boquiabiertos por igual a un Pedro de Valencia y a un Juan de Jáuregui (pp. 225-237), o sobre el sentido de poemas como “Mal haya el que en señores idolatra...” o como “Tenía Mari-Nuño una gallina...”, o sobre la importancia de las atribuciones, aun de cosas que decididamente no son de Góngora⁸. De análogo interés son las contribuciones de Carreira a la comprensión de “la controversia en torno a las *Soledades*” (pp. 239-266): da a conocer un “parecer” anónimo, hecho seguramente poco después de 1613, pero conservado en un manuscrito del siglo XVIII (y portugués), y hace una escrupulosa edición crítica de dos documentos de septiembre de 1613:

ción musical dice, breve y agudamente, más que cualquier larga disquisición científica. Eso sí, para entenderla hay que haber penetrado, como desde luego había penetrado Sapir, en los respectivos mundos sonoros del estudio de Chopin y la fuga de Bach”. Lo mismo pienso de las comparaciones musicales de Carreira. —No estoy calificado para juzgar la traducción que hizo Gilbert Cunningham de las *Soledades*, pero si es tan buena como a mí me parece, Góngora estará más cerca de Bach que de Chopin.

⁷ Francisco de las Heras, editor de la *Inundación Castálida*, dice que el volumen contiene “[los papeles] que pudo recoger Sórora Juana de muchas manos en que estaban no menos divididos que escondidos, como thesoro” (epígrafe del primer soneto). Según esto, tampoco Sor Juana conservaba copia de sus versos.

⁸ Las poesías atribuidas nos dan una idea muy precisa de lo que, aun en vida de Góngora, “se sentía” como gongorino. — En 1683 la Universidad de México organizó un certamen en que se pedía, entre otras cosas, glosar cuatro versos de un romance de Góngora, “Mientras él mira suspenso/ sus bellezas...”, que Méndez Plancarte no encontró en la ed. de Millé, y con razón, pues es de Antonio de Paredes (romance “La que Persia vio en sus montes...”, publicado como de Góngora en la ed. de Hozes y Córdoba). — Lo curioso es que una de esas glosas fue publicada como obra de Sor Juana en la *Fama y Obras pósthumas* (error de Castorena, pues Felipe Salazares no es pseudónimo, sino nombre de un oscuro poeta poblano: cf. la ponencia de Salvador Cruz en el *Coloquio internacional sorjuanino* de México, 1995, pp. 77-80). — A propósito de atribuciones: Carreira, p. 418, menciona el “Epitalamio” burlesco publicado como de Quevedo por J. M. Blecua y restituido por J. LARA GARRIDO a su verdadero autor, Rodrigo Fernández de Ribera, en *NRFH*, 33 (1984), 380-395. Es raro que ni Blecua ni Lara Garrido hayan visto que ya J. HURTADO y A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Historia de la literatura española*, § 430 (6ª ed., Madrid, 1949, p. 483) hablan con toda naturalidad de ese “Epitalamio” como obra de Fernández de Ribera.

la insolente carta anónima y la respuesta de Góngora. La autenticidad de ésta, puesta por Jammes en tela de juicio, es reivindicada por Carreira con excelentes argumentos. También son buenos los argumentos con que prueba que el famoso y utilísimo "Escrutinio" se debe a José Pérez de Ribas. Finalmente, son muy de agradecer los comentarios que hace Carreira sobre las inepticias que no pocas veces se imprimen. Hace falta, dice, "un «flagelo de hispanistas memos», naturales y extranjeros"⁹, para "separar el grano de la paja" en la "copiosa" bibliografía gongorina. ¡Gran idea! Es preciso hablar claro. Es sano regresar a la *belle époque* de los palos bien dados (como los que daba, por ejemplo, María Rosa Lida). Jammes lo hace en varios pasajes de su ed. de las *Soledades* (cf. mi reseña, NRFH, 44, p. 70). Y creo que Jammes y Carreira tienen en la mano materiales más que suficientes para confeccionar ese "flagelo" o zurriago. No les llevaría mucho tiempo¹⁰.

Es posible que en mi aplauso a Carreira haya influido una razón muy personal. Me siento, en efecto, como identificado con él. Es reconfortante la idea de que avanzamos por el mismo camino y hacemos frente común. Entendemos de manera muy parecida nuestra doble "misión" de investigadores y profesores¹¹, aunque yo la cumpla de manera imperfecta, más como

⁹ ¿Habrá que entender que los "naturales" son los españoles, y que los argentinos y peruanos y mexicanos somos "extranjeros"? Pero las cosas mismas pueden hacerse bajo cualquier cielo. En todas partes se cuecen habas. Y si la oposición es entre hispanohablantes y angloparlantes o francófonos, etc., ¿acaso un Bataillon o un Gillet no hicieron obra más sólida que cualquiera comparable realizada por hispanohablantes? Yo quitaría las palabras "naturales y extranjeros". — Claro que, así como no puedo dar un juicio sobre la traducción inglesa de las *Soledades*, puede ser que en algún caso la lectura de Góngora sea más fácil para mí que para alguien que no habló ni leyó español en la primera infancia.

¹⁰ Entre las "tareas pendientes", dice CARREIRA (p. 290), la número uno es "una edición crítica de las *Soledades*". Pienso que la edición de Jammes tiene ya algo de "crítica", de manera que lo mejor que puede suceder es que entre él y Carreira nos den la edición crítica monumental. Les llevará más tiempo que el "flagelo", pero quizá no mucho, sobre todo si cuentan con colaboradores inteligentes. Dice Carreira (p. 320): "Los mss. gongorinos *integrí* hoy localizados, de calidad comparable [a la del ms. Chacón], no llegan a docena y media". Pero una docena y media de manuscritos es ya cantidad respetable. No creo que con añadir "otros cuya pista seguimos" (p. 24) cambie sensiblemente la situación actual.

¹¹ Mi seminario de poesía, en la Universidad Autónoma, suele ser un "comentario de texto" a la manera del que hace Carreira en el gongorema

aficionado que como profesional. A los dos nos irritan las ediciones hechas a la diablo, con malas notas y mala puntuación del texto (cf. sus pp. 293-298). Los dos ponemos muy en alto la edición de las *Soledades* por Robert Jammes, y también los dos le hacemos uno que otro reparo¹². En mi artículo-resena (*NRFH*, 44, 1996) sostengo que el poema de Góngora es más “pagano” de como lo presenta Jammes (pp. 75-77); lo mismo sostiene Carreira (pp. 272-274). Observa él (p. 277) que hasta ahora no se ha emprendido “el estudio de la versificación de las *Soledades*”, lo cual me hace pensar que lo que sobre esto dije (pp. 60-66) quizá no sea inútil¹³. Por otra parte, subraya (pp. 287-289), como yo (pp. 82-83), lo “poco ortodoxo” de las ideas de Góngora acerca de las hazañas españolas de descubrimiento y colonización, y dice que “convendría hacer más pesquisas” sobre el particular, y esto me hace pensar que lo que dije sobre la posible influencia del *De orbe novo* de Pedro Mártir quizá no esté descaminado. Tampoco hay que olvidar a Las Casas. Seguramente la “no ortodoxa” visión de las conquistas era compartida por una *élite* de españoles cuerdos e independientes. Según

13, donde hay unas valiosas “reflexiones sobre la enseñanza de la literatura en el bachillerato”. También he repudiado la crítica que Carreira llama “neotérica” (p. 268) y yo “neo-académica” (*Ensayos sobre crít. lit.*, pp. 54-77 y 89-108).

¹² En el v. 160 de la *Soledad I* (el chivo que “redimió con su muerte tantas vides”) ve Jammes un chiste “casi sacrílego” (alusión a Cristo Redentor). En mi ejemplar escribí al margen: “No me convence”. Me agrada ver que tampoco convence a CARREIRA (pp. 64-65). También me parece “exceso” de Jammes el sugerir que en “monóculo galán de Galatea” hay alusión al culo (incluso propone leer *monoculo*, sin acento). Sería éste un chiste muy in-pertinente. En dos reseñas —la de la *Carajicomedia* y la del *Arte de putear* de Moratín (*NRFH*, 46, 469-473 y 488-495)— he criticado esta clase de excesos.

¹³ CARREIRA defiende (pp. 279-280), como yo (*loc. cit.*, p. 64), la pronunciación bisilábica de *fió* en la *Soledad I*, v. 21. Observa (p. 94), como yo (p. 62, nota), que en el ms. Chacón se colaron a veces indicaciones prosódicas erróneas; pero Carreira da por buena la lección “Purpúreo creced, rayo luciënte”, que yo creo errata por “Purpúrëo creced, rayo luciente”, y también “mucha enmelada hojúëla”, que según yo debe ser “mucha enmelada hojuela” (con *h* normalmente aspirada). — A propósito de los romances, dice (p. 387) que, para Góngora, “la verdadera rima rica es la asonante”. Algo parecido dije en mis “Avatares barrocos del romance”, *NRFH*, 26, p. 376, nota: “Paradójicamente, las rimas difíciles de un Góngora suelen estar en romances como «Arrojóse el mancebito» o «La ciudad de Babilonia»”. (Cf. en ese mismo volumen de la *NRFH*, pp. 286-295, las agudas reflexiones de TOMÁS SEGOVIA sobre el asonante.)

el conquistador Bernardo de Vargas Machuca (*Milicia indiana*, 1599)¹⁴, el “principal fundamento” que tienen los alzamientos de indios, y los “estrágos que han hecho y hacen”, es “*nuestra codicia*” (“como la sed que tenemos de plata y oro es tanta, ha sucedido echarlo derretido por la boca a los cristianos, diciéndoles que se harten de oro, como sucedió a Valdivia y a otros capitanes”). Finalmente, Carreira muestra (pp. 66-70), como yo (pp. 80-81), curiosidad por el *carbunclo* de la *Soledad I*, vv. 78-82¹⁵.

Hay algunos casos en que no estoy completamente de acuerdo con él:

1) En las pp. 84-86 hace una lista de 53 sonetos que no figuran en el ms. Chacón. (También Millé enumera 53 sonetos, pero Carreira suprime tres de éstos, y añade otros tres.) Van “señalados con asteriscos, desde uno para los dudosos, hasta tres para los más seguros...; los restantes deben considerarse simplemente como atribuidos”. Se entiende que estos últimos, los que no merecieron ni un asterisco, son los de atribución más dudosa. Pero yo creo que sonetos como “Embutiste, Lopillo, a Sabaot...” y “Hermano Lope, bórrame el soné-...”, que no llevan asterisco, tienen traza de ser tan auténticos como “Por tu vida, Lopillo, que me borres...” y “Señor, aquel Dragón de inglés veneno”, que llevan tres asteriscos, o como “Vimo, señora Lopa, su epepeia...”, que lleva dos. No cumplirán con el pri-

¹⁴ *Milicia y descripción de las Indias*, ed. de Madrid, 1892, t. 1, p. 73. GALLARDO (*Ensayo*, t. 4, col. 911) pondera “la consumada ciencia y prudencia del autor”.

¹⁵ Puedo añadir ahora dos noticias: a) “La *Faula* de Guillem Torroella, poeta mallorquí de la primera meitat del segle XIV, conta les aventures de l'autor, que navegant sobre el llom d'una balena arriba a una bella platja, on una serp amb un carboncle al front li diu que aquell és el país de la fada Morgana i del rei Artur” (JOAN RUIZ I CALONJA, *Hist. de la lit. catalana*, Barcelona, 1954, p. 154). b) Gracias a un texto de Borges en *The book of imaginary beings*, London, 1970 (texto que falta en el original español), me eché a leer la extraña *Argentina* de Martín del Barco Centenera (Lisboa, 1602), que describe en el canto III ciertos parajes sudamericanos: “...Y no lejos de aquí por propios ojos/ el Carbunclo animal vezes he visto” (apostilla marginal: “El carbunclo es un animal; llámase este animal en lengua guaraní *Anagpi-tán*, un diablo que reluze como fuego”); y prosigue: “Un animalejo es algo pequeño,/ un espejo en la frente reluziente/ como una brasa ignita en rezo leño;/ corre y salta veloz y diligente...”. El poeta quiso cazar uno de esos carbunclos (“mil penas padecí y mil enojos/ en seguimiento dél”), y cierto Ruy Díaz Melgarejo estuvo a punto de apoderarse de uno muy “hermoso”, con la idea de mandárselo a Felipe II; pero “perdiólo por avérsele bolcado/ una canoa en que iba bien gozoso”.

mer requisito que pone Carreira, que es haber sido “transmitidos por buenos manuscritos”, pero sí, y ampliamente, con el segundo: las “razones estilísticas y biográficas”. ¿Demasiados sonetos contra Lope? Pues sí. Para Góngora, que limaba despacio y con primor cuanto hacía, tenían que ser inaguantables la grafomanía y la ramplonería de Lope (y el aplauso popular que lo rodeaba). Son muchos sonetos porque Lope era incansable: ¡esos doscientos sonetos de las *Rimas humanas!*... (En la p. 185 el propio Carreira parece aceptar la autenticidad de “Embutistite, Lopillo, a Sabaot...”).

2) Dice Carreira (p. 298) que, “de todas las musas, la de la poesía religiosa es la que menos asiste a Góngora”. Yo no lo veo así. El soneto “Pender de un leño, traspasado el pecho...” es, para mí, una de las grandes poesías religiosas españolas; la serie de poesías de Corpus (1609) es una quintaesencia de teología maravillosamente obsequiada a los no teólogos, y una sola de las poesías de Navidad (1615) vale más que todas las de Lope en *Pastores de Belén*.

3) Las fábulas ovidianas burlescas (Hero y Leandro, Píramo y Tisbe) son, desde luego, sensacionales. Pero no brotaron de la nada. Según yo, Góngora siguió la pista esbozada por Baltasar del Alcázar. Dice Carreira (p. 368) que “nada hay en [Alcázar] que evoque el mismo concepto de burlesco” que tiene Góngora, y pone como ejemplo la “Cena:jocosa”. Pero la sabrosa morcilla de “Ándeme yo caliente...” y el vino sin aguar de “Buena orina y buen color...” recuerdan de cerca el hedonismo de esa “Cena jocosa”. Los denuestos de Alcázar contra Cupido, por ejemplo en la letrilla “Conténtate ya, rapaz,/ de las travesuras hechas...”, anuncian los de Góngora: “Déjame en paz, Amor tirano...” y “Ya no más, ceguezuelo hermano...”. Además, ya Alcázar había puesto en solfa a Dido en dos sonetos y a Hero y Leandro en las redondillas “Tiempo fue que se dudó...”.

4) Ciertamente, como dice Carreira (“Góngora y su aversión por la reescritura”, p. 180), Góngora no es como Quevedo, que “repite sin empacho una y otra vez cualquier formulación que le parece lograda”¹⁶. En confirmación de esa regla de no-reescritura menciona una veintena de excepciones. Una de ellas es el verso “segunda invidia de Marte”, que está en el romance de Angélica y Medoro (1602) y reaparece tal cual en uno de 1609. Otras repeticiones son menos literales, por ejem-

¹⁶ Sobre esto puede verse lo que digo en *NRFH*, 47 (1999), p. 382 y nota 32.

plo “rey de los otros, río caudaloso” (1582) y “rey de las otras, fiera generosa” (1584). Pero estas veinte excepciones son muy pocas. No es difícil hallar otras: la imagen del Toro celestial, al comienzo de las *Soledades*, reaparece en otros lugares, por ejemplo en una de las letrillas de Navidad de 1615 (el buey del portal de Belén, “viéndose rayos su pelo...”); el chiste final de “Duélete de esa puente, Manzanares...” (1588) se repite en el final de “Señora doña puente segoviana...” (1609); la yegua andaluza de la *Soledad II*, v. 726 (“...cuya fecunda madre al genitivo/ soplo vistiendo miembros...”) reaparece en el soneto “Las que a otros negó piedras Oriente...”, de 1621 (“Miembros apenas dio al soplo más puro/ del viento su fecunda madre bella...”); dos imágenes del romance de Angélica y Medoro, “Corona un lascivo enjambre/ de cupidillos menores...” y “su vestido espira olores”, están también, respectivamente, en “A un tiempo dejaba el sol...”, de 1605 (“...el aire/ la madre de Amor corona;/ un dulce lascivo enjambre/ de hijuelos de la diosa...”) y en “Esperando están la rosa...”, de 1609 (v. 49, “ámbar espira el vestido...”). Quizá la palabra “reescritura” no sea la adecuada.

Si no tenemos aún la gran edición crítica de las *Soledades*, en cambio tenemos ya la de los romances, por obra del admirable Carreira. Comprende cuatro volúmenes¹⁷, dos para los romances auténticos, que son los 94 del ms. Chacón, y los otros dos para los “atribuidos” con mayor o menor fundamento, que suman nada menos que 221¹⁸. El texto de las 315 composiciones (y de cinco apócrifas), de limpidez absoluta, descansa en un imponente aparato crítico y va acompañado de notas que aclaran o comentan muchos pasajes¹⁹. Pero no voy a enumerar to-

¹⁷ LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, ed. crítica de Antonio Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998; 622, 558, 624 y 657 pp. Los cuatro estudios sobre los romances que hay en *Gongoremas*, pp. 317-396, aunque contienen materiales aprovechados en la edición, siguen siendo *proprio jure* muy dignos de ser leídos.

¹⁸ Millé publicó sólo dieciocho romances “atribuibles”. Carreira elimina nueve de ellos por decididamente apócrifos. Así, de la serie de seis romances sobre el niño Cupido (cf. mis “Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del Romancero nuevo”, *Estudios... dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, 1992, pp. 337-390), el único que se salva es “Llegó a una venta Cupido...” (# 117).

¹⁹ Las notas más jugosas son las que recogen los ecos de versos de Góngora en autores contemporáneos y posteriores. Por ejemplo, la nota del t. 2,

do lo que hay en semejante monumento de erudición (“Esto, Inés, ello se alaba;/ no es menester alaballo”). Me limitaré a hacer unas cuantas observaciones, con la esperanza de añadir una monedita al tesoro.

8, “Que se nos va la pascua, mozas...”. La *maravilla* del v. 17 (como la de la letrilla “Aprended, flores, en mí...” y la de un pasaje de la *Isabela*, II, 1530 ss.) se abre en la mañana y se marchita al oscurecer. Según Jammes (citado por Carreira), se trata de una iridácea mexicana, *Tigridia pavonia*. Ésta, en efecto, dura lo que dura el día. Su nombre mexicano es *cacomite*. Pero al oír la copla de “La Llorona” que dice “Ay de mí, Llorona,/ Llorona de ayer y hoy,/ que ayer maravilla fui/ y ahora ni sombra soy”, un mexicano no piensa en el cacomite, sino en otra flor, llamada justamente *maravilla*, que dura lo que dura la *noche* (se abre cuando el sol se pone)²⁰.

10, “Diez años vivió Belerma...”. Siempre he querido saber qué son, exactamente, los *déligos capatuncios* (o *capotuncios*, o *capituncios*) del v. 106. Cita Carreira el laborioso intento de

pp. 212-215, nos hace ver la extraordinaria fortuna que tuvieron los versos “muchos siglos de hermosura/en pocos años de edad” (romance “Apeóse el caballero...”) y los versos “lo dejó por escondido/ o lo perdonó por pobre” (romance “En un pastoral albergue...”). En mi “Fortuna varia de un chiste gongorino”, *NRFH*, 15 (1961), 483-504, reuní buen número de ecos del “chiste de los huevos”, al final del romance “Arrojóse el mancebito...”; CARREIRA, t. 1, pp. 487-488, duplica sin esfuerzo aparente ese número. — En pequeña correspondencia, he aquí una mínima adición. A propósito del verso “vi marfil, vi plata y no” del romance “En la beldad de Jacinta...” (de Paravicino), dice Carreira (*Gongoremas*, p. 409): “Si no recordamos mal, este verso se propuso alguna vez como pie forzado en una glosa”. En efecto, no recuerda mal: cf. MIGUEL HERRERO GARCÍA, *Estimaciones literarias del siglo xvii*, p. 175 (la glosa es de 1680).

²⁰ “Hubo varias *maravillas*”, dice Carreira. Una de ellas, el *Heliotropum minus*, “flor azul listada de rayos rojos, de figura de campanilla” (*Dicc. Aut.*), se marchita “inmediatamente que le da el sol”, ni más ni menos que la *maravilla* mexicana (cuyo nombre científico desconozco); pero ésta, en figura de campanilla vuelta hacia arriba, y también “listada”, no tiene nada de azul; sus listas o “rayos” combinan libremente el rojo, el amarillo y el morado. Por otra parte, las flores del *Heliotropum minus* “suelen volver a vivir”, aunque no más de tres días, mientras que las de la *maravilla* mexicana amanecen patéticamente fruncidas y engurruñadas (“como roquete de obispo”) y nunca reviven. Tal vez por eso no se cultiva la planta en los jardines; se da espontáneamente. — El *Dicc. Aut.* menciona otra *maravilla* que se abre de noche y se marchita “con la venida del sol” (llamada también, por eso, *flor de la noche*). No se ve bien en qué se distigue ésta del *Heliotropum minus*.

explicación de Ignacio Arellano, pero no parece aceptarla (ni yo tampoco). Me pregunto si *-uncio* no será un sufijo semi-despectivo, como en el *doctoranduncio* de “Tenemos un doctorando...”, v. 28.

15, “Aquel rayo de la guerra...”. No veo que haya razón para mantener en el v. 38 la grafía *overo* (que supone una absurda etimología *ovum*), siendo que hay testimonios de *hovero*, aparte de que esta forma, con su *h* aspirada, le viene perfectamente al octosílabo: “sobre un caballo *hovero*”.

18, “Ensíllenme el asno rucio...”, v. 28. El sentido primero de *pan y nueces* debe de ser el mismo de *pan y pasas*, o sea ‘una miseria’. Véase CASTILLEJO, *Clás. Cast.*, t. 2, p. 318: el buboso se dirige al palo de Indias para quejarse del régimen a que lo han sometido: “Pan y pasas,/ seis o siete onças escasas/ es la tasa la más larga”. Cf. también “De su esposo Pingarrón...” (letrilla “atribuible” a Góngora, según Millé), vv. 50-51: “Pan y queso, pan y nueces/ mi postre y principio son”.

22, “Triste pisa y afligido...”, vv. 65-66: “En esto, ya salteado/ de una varonil vergüenza”. Es recuerdo de Garcilaso, canción IV, vv. 53-54: “Entonces yo sentíme salteado/ d’una vergüença libre y generosa”. En el curioso romance de Góngora alternan rigurosamente cuartetas líricas y cuartetas burlescas. La noble expresión de Garcilaso, engastada en la penúltima cuarteta, se viene ruidosamente al suelo por el chiste escatológico de la última.

24, “Hanme dicho, hermanas...”. Para el retruécano ‘Estoy muy sano, aun sin ser de los *sanos de Castilla*’ (v. 88), el sentido ‘ladrón disimulado’ (cuya primera documentación es el *Dicc. Aut.*) me parece menos convincente que ‘castellano sin raza de moros ni judíos’ (cf. *Quijote*, ed. Rodríguez Marín, 1947, t. 1, pp. 117-118). En ‘Soy sano, aunque no de los de Castilla (sino de los de Andalucía)’, la contraposición es más lógica que en ‘Soy sano, aunque no ladrón disimulado’.

25, “Ahora que estoy de espacio...”. Pienso que en un par de lugares pudo Góngora imitar los dísticos “Ad Cupidinem” de Folengo: “Solus solettus stabam colegatus in umbra.../ nulla travaibat vodam pensiria mentem...” (“Libre un tiempo y descuidado,/ Amor, de tus garatusas...”); “cum mihi bolzoniger cor, oymè, Cupido forasti,/ nec tuus in fallum dardus alhora dedit...” (“Ésta era mi vida, Amor,/ antes que las flechas tuyas/ me hicieran su terrero/ y blanco de desventuras”).

32, “Dejad los libros ahora...”. Es raro que entre los ejemplos de la expresión “cuando Dios en hora buena” (v. 85) no

incluya Carreira el del propio Góngora, “Aunque entiendo poco griego...”, v. 51.

40, “Moriste, ninfa bella...”. El hiato que hay que hacer en el v. 71 (“dará a tus cenizas”) es tan violento, que me pregunto si no será conveniente adoptar la lección (atestiguada) “les dará a tus cenizas”.

42, “Despuntado he mil agujas...”. Creo que no estaría de más una nota sobre el *cerote* del v. 54. El poeta está exhortando a los “mozalbitos” españoles a embarcarse en una expedición punitiva contra anglicanos, calvinistas y hugonotes: “Haced en Inglaterra/ nobilísimo cerote”. Este *cerote* es evidentemente lo mismo que *cera* en el sentido de ‘excremento’, y se dice mucho en México. Así, pues, ‘Cagáos en Inglaterra: será una acción nobilísima’. (Cf. en el *DRAE* la palabra *mojón*, acepción 5: ¡eso es justamente el *cerote* mexicano!)

63, “Aunque entiendo poco griego...”. Sobre “muchos dones a un candil” (v. 19) dice Carreira: “No sabemos a qué se refiere esta expresión”. Pero se puede colegir: los padres de Hero presumen de llamarse *don* Fulano y *doña* Fulana, pero esos *dones* de nada sirven. (Cf., en “Que pida a un galán Minguilla...”, el triste caso del pobre diablo que se casa “con una *dama* sin dote” con tal de ascender socialmente, y que no tarda en ver que un pan es mejor que cualquier *damería*.) La de Hero es una familia de muertos de hambre (“témporas todo el año”).

68 y 85, “¡Cuántos silbos, cuántas voces...!”. Yo sugiero (muy tímidamente) quitar los signos de admiración y poner coma en el cuarto verso: ‘Todas esas voces que resuenan en la nava de Zuheros las dan unos vaqueros’, etc. En la ed. de Millé, la versión a lo divino carece de signos de admiración.

70, “Contando estaban sus rayos...”. Creo que el sentido mejora si en el v. 18, “sorda tanto como bella”, se pone coma en vez de punto. Los ocho versos hacen una oración, igual que los ocho primeros, que terminan mencionando una barquilla y unas quejas; y el poeta continúa: ‘Esas quejas las exhala un pescador enamorado mientras su barca boga cerca de la orilla, como marcando el límite entre el mar y la playa’.

74, “La ciudad de Babilonia...”. Uno de los primores que hicieron tan famoso este romance es la nada fácil asonancia en *ú-o* mantenida a lo largo de 500 versos. Carreira cita como imitadores de este *tour de force* a Agustín de Salazar y Torres y a Francisco Bernardo de Quirós. Pueden añadirse Luis Martín de la Plaza (“Aparte, la mi señora,/ de los oídos los tufos”), Quevedo (“Son

las torres de Joray/ calavera de unos muros...”) y Sor Juana (“Rey coronado del año,/ ostenta su imperio Julio...”).

Id., v. 212: “de seis argentados puntos”. A los *puntos*, medida de longitud del pie, dedica Carreira una extensa nota a propósito del v. 49 del # 32: “cinco puntos calza estrechos”, y dice que, “a juzgar por textos concomitantes”, cinco puntos eran “la medida normal del pie femenino”. Yo lo dudo. Esos textos “concomitantes” son todos hiperbólicos: Lope de Vega llega a hablar de cuatro y aun de tres puntos, y cuando Quevedo dice que cierta muchacha “seis *solos* puntos calzaba” también está ponderando la pequeñez del pie. Hay que tener en cuenta los versos iniciales de “Que pida a un galán Minguilla...”: presumiendo de un pie muy menudo, Minguilla le pide a su galán unas zapatillas de 5 puntos, cuando en realidad es un mujerón (Menga) que calza 10. Cinco y diez son dos extremos, dos hiperbólicos; la “medida normal” sería unos siete u ocho puntos. A la negra de “La ciudad de Babilonia...”, retratada en plan caricaturesco, le están muy bien los *diez* puntos, que es como dice el texto de Salazar Mardones²¹.

Id., v. 235, “que velas hecho tu lastre”. No está claro, dice Carreira, “por qué el lastre se convierte en velas”. Para mí sí está claro: el encerramiento de Tisbe era un lastre que impedía avanzar al barco del amor; pero, gracias al venturoso hallazgo de la grieta en la pared, no hay ya lastre, sino velas (hinchadas por el viento).

Id., vv. 297 ss. Probablemente conocía Góngora la *Historia de Píramo y Tisbe* de Antonio de Villegas, donde figuran ya los augurios funestos (que faltan en Ovidio). El verso inicial de Villegas, “De Píramo y de Tisbe cantar quiero...”, resuena en el comienzo del otro romance de Góngora: “De Tisbe y Píramo quiero/ ...cantaros la historia”.

²¹ Queda por averiguar la equivalencia en centímetros. Tras recorrer en el *DRAE* las definiciones de medidas antiguas de longitud, he obtenido los siguientes resultados: una *vara* (83.59 cm.) consta de tres pies “de Castilla”; un *pie* (27.86 cm.) tiene 12 pulgadas; la *pulgada* (2.32 cm.) se divide en 12 líneas, y la *línea* (0.16 cm.) tiene 12 puntos. Si así es, el *punto* es casi nada. Algo anda mal. Según la *Enclopedia Espasa*, citada por Carreira, se llama *punto* “cada una de las partes de dos tercios de centímetro en que se divide el cartabón de los zapateros” (es lo que dice también el *DRAE*, 11ª acepción de *punto*). “En tal caso —dice Carreira— es forzoso entender que los puntos se contaban tan sólo a partir de una medida fija”. Pero ¿había esos cartabones en el siglo xvii? ¿Y cuál sería la “medida fija”?

II. LOPE DE VEGA

A falta de la edición de *Poesías líricas* de Lope editadas en Clás. Cast. por José Montesinos, que no se halla en librerías, he utilizado últimamente la de Antonio Carreño (*Poesía selecta*, ed. Cátedra) en mi seminario de poesía de los siglos de oro. Todos los asistentes al seminario deben tener su ejemplar, pues se trata de ejercicios de *close reading*. En mi ejemplar hay un buen número de subrayados y anotaciones, de manera que, al llegar a mis manos la edición de *Rimas humanas y otros versos*, al cuidado del mismo Antonio Carreño²², lo primero que hice fue confrontarla con la susodicha *Poesía selecta* de Cátedra.

El formato sigue siendo el mismo. Las dos ediciones comienzan con el romance “Gallardo pasea Zaide...” y terminan con el soneto “A las perlas del alba descogían...”; pero el tamaño del nuevo libro es más del doble (en vez de 200 composiciones, ahora son 436); Carreño incluye íntegras las *Rimas humanas* (de las cuales había seleccionado sólo 36 sonetos) y añade varias composiciones largas, entre ellas el *Huerto deshecho*, la silva *El siglo de oro* y el *Arte nuevo de hacer comedias*, así como una serie de “epitafios” (bastante anodinos). Es, pues, una antología generosa, que procura abarcar todas las facetas del Lope lírico (o didáctico, o burlesco) a lo largo de su vida. El antólogo tiene, desde luego, derecho a sus preferencias. Si ahora Carreño omite varias composiciones importantes que figuraban, aunque fragmentariamente, en la ed. Cátedra (por ejemplo las églogas “Filis” y “Amarilis” y las epístolas a Gregorio de Angulo y a Francisco de Herrera Maldonado), no hay sino respetar su decisión. Pero, si se trataba de dar una idea de las distintas facetas de Lope, ¿por qué no incluir poesías “de ingenio” como los esdrújulos y los sonetos en eco?

Las anotaciones que he hecho en mi ejemplar de Cátedra atañen al texto de Lope (lecturas equivocadas, puntuaciones insatisfactorias) y sobre todo a las notas de Carreño, que no siempre le sirven de ayuda al estudiante: hay notas insuficientes, que no aclaran el punto (y a veces faltan donde serían oportunas); otras son “excesivas”: acumulan datos que no vienen al caso. En cuanto al texto, la nueva edición es indudable-

²² LOPE DE VEGA, *Rimas humanas y otros versos*, ed. y est. prel. de Antonio Carreño. Crítica, Barcelona, 1998; cv + 1210 [total, 1315] pp. (*Biblioteca clásica*, 52).

mente mejor, mucho más correcta. En cuanto a las notas, algunas son ahora más precisas y aclaratorias, pero siguen echándose de menos otras que hubieran sido pertinentes: no observa Carreño, por ejemplo, que el soneto “Este, si bien sarcófago, no duro/ pórvido...” (“A la sepultura de Marramaquiz, gato famoso”, #365) es parodia del de Góngora, “Este en forma elegante, oh peregrino,/ de pórvido luciente dura llave...” (para la sepultura del Greco) y está todo él en lenguaje gongorino. Es dato que importa para la cabal comprensión del soneto. Muchas notas son meramente decorativas; están fuera de lugar, no van al grano; son superfluas, “in-pertinentes”.

He aquí un caso. En el soneto “Vierte racimos la gloriosa palma...” (#51), los cuartetos hablan de desamor y esterilidad (en vez de punto, el v. 4 debiera llevar mejor punto y coma), y los tercetos, en cambio, de amor y fecundidad. La palmera no polinizada se queda sin racimos, “Dafnes se queja en su laurel sin fruto, /Narciso en blancas hojas se desalma”, la tierra sin lluvia está muerta, etc. Para que el estudiante entienda lo que Lope está diciendo no hacen falta sino unas breves explicaciones: la ninfa Dafne rechazó el amor del dios Apolo y quedó convertida en laurel, árbol tenido por virginal; y Narciso, muchacho bellísimo, rechazó el amor de la ninfa Eco y, enamorado de sí mismo, acabó convertido en una flor que se deshoja sin dejar semilla (bonito verso, por cierto: “Narciso en blancas hojas *se desalma*”). En la nota dice Carreño que el mito de Apolo y Dafne figura en poesías de Garcilaso, Quevedo, Tomé de Burguillos y Polo de Medina. Estos datos adolecen de arbitrariedad: si el propósito es instruir al estudiante sobre cuán gustado fue el mito en los siglos de oro, hay ejemplos (Gregorio Silvestre, Villamediana, Soto de Rojas, Jerónimo Cáncer, etc.) mucho mejores que Burguillos y Quevedo. Y son, sobre todo, datos superfluos: no sirven para la inteligencia del soneto. La nota sobre Narciso comienza así: “Narciso se establece como símbolo del culto al yo con ramificaciones psicológicas y psicoanalíticas” (!), y continúa con una cita del tratado *De amore* de Marsilio Ficino. Yo pienso que cualquier poseedor de un mínimo de cultura sabe lo que es el narcisismo. Y veo una especie de contradicción: Carreño parece dirigirse a un estudiante muy bisoño (a quien hay que explicarle, por ejemplo, qué es *postrero* y quién fue *Sísifo*) y a la vez muy ducho (capaz de leer, sin traducción, una larga parrafada en latín).

Otros casos de “exceso”, entre muchos: la disertación (motivada por un romance devoto bastante pedestre) sobre la estructura de “*la composición barroca*” (p. 1051: “dirige el espacio en varios planos que corresponden, pictóricamente, al juego de luces y sombras...”, etc.); las noticias sobre “el simbolismo de la mariposa” a propósito del soneto “La pulga” (p. 1076); y no pocos casos de información semi-enciclopédica muy prescindible, parecidos al caso de Dafne, por ejemplo sobre Cupido (pp. 923-924), sobre el cuento de Hero y Leandro (p. 925), sobre Dido (pp. 929-930), sobre Endimión (pp. 953-954; ésta comienza con una cita de Pérez de Moya: “Endymión según San Fulgencio fue un gran sabio, el cual...”, y sigue con otras dos: una de Cicerón, en latín, y otra del Brocense); sobre Píramo y Tisbe (pp. 954-955), sobre el río Manzanares (p. 754); sobre el *epitafio* como género literario (pp. 1021-1022), etc., etc.

Desde luego, en todos estos casos salta a la vista el admirable tesón de Carreño, el empeño con que acumula tantas y tan variadas noticias. La tarea debe de haberle llevado mucho tiempo. Si alguien califica de “monumental” esta edición, yo no me sorprenderé. (La bibliografía ocupa 71 páginas de letra menuda.) Pero no puedo reprimir la pregunta que una y otra vez me viene a la cabeza: ¿Valía la pena?

Las siguientes observaciones cubren menos de la mitad de los textos editados aquí, pues casi todas proceden de los apuntes que hice en mi ejemplar de la ed. Cátedra. (He dedicado poca atención a los materiales nuevos, salvo a algunos sonetos de las *Rimas humanas*.)

1, “Gallardo pasea Zaide...”. El v. 5, “porque la vido sin ella”, no tiene sentido. Es él, Zaide, quien “*se vido sin ella*” (sin Zaída) a causa de una larga ausencia. Al anotar este y otros romances no hay que olvidar la existencia de las erratas de imprenta: el editor tiene el deber de meter mano cada vez que haya que enderezar lo que está torcido en las *Flores* de romances (*Fuentes*) y en el *Romancero general*²³.

4, “Ensíllenme el potro rucio...”. Este romance, que Montesinos creía atribuible a Lope, no es suyo, sino de Liñán (cf. A. CARREIRA, *Gongoremas*, p. 418). Si Góngora lo parodió memora-

²³ En algún lugar me he referido al soneto en eco de *Pastores de Belén* que comienza en todas las ediciones con el verso “Dichoso aquel que en *un* comprado prado”, donde hay una errata nunca enmendada: tiene que ser “en *no* comprado prado”.

blemente en “Ensíllenme el asno rucio...”, no es porque fuera de su detestado Lope, sino porque andaba en boca de toda la gente. En el v. 30, “de Zulemas” (*Fuentes II*) es mejor lección que “de Zulema” (*Romancero general*): el poeta enumera las buenas prendas del moro Azarque, y una de ellas es descender del ilustre linaje de los Zulemas (no de una mujer llamada Zulema). En el v. 45, “no le parezcas”, la corrección de Durán no tiene vuelta de hoja: “no *te* parezcas a Venus”.

11, “De una recia calentura...”. Este romance (testamento de Belardo) debiera ir seguido, como en la ed. Cátedra, por “Después que acabó Belardo...” (codicilo del testamento).

12, “Amada pastora mía...”. En los vv. 5-8, en vez de “A la noche me aborreces/ y quiéresme a la mañana;/ ya te ofendo a medio día,/ ya por la tarde me llamas”, lo que se lee en otras fuentes es “*Ya* a la noche me aborreces,/ *ya* me quies por la mañana,/ *ya* te ofendo...”, etc., y es lección más satisfactoria. (La contracción *quies* ‘quieres’ es bien conocida.)

14, “Mil años ha que no canto...”, v. 8: no “cubierto”, sino *abierto*, como se lee en *Fuentes V*: el laúd del galán está ‘hendido’, ‘desvencijado’ (además de polvoriento y “con cuatro clavijas menos”).

19, “De pechos sobre una torre...”. En este romance no sólo revive Belisa el drama de Dido abandonada, sino que el comienzo mismo es reminiscencia del romance anónimo “La desesperada Dido,/ de pechos sobre una almena...” (*Romancero general*). La asonancia es la misma.

22, “En una playa amena...”. Yo invitaría al estudiante a comparar el irónico final de esta canción con el final del romance “Contemplando estaba Filis...” (# 10).

23, “¡Oh libertad preciosa...!”, v. 24: “donde veré” es errata por “donde *verá*” (el sujeto es “quien leyere mi historia”). Para el v. 39, “lloro el ajeno mal y canto el mío”, cf. Petrarca: “e ó in odio me stesso ed amo altrui”, v. 11 del soneto “Pace non trovo...” (que por cierto imita Lope en *El príncipe perfecto*: “Yo muelo y vivo...”).

27, “Serrana celestial de esta montaña...”, v. 4: la coma de *venció* hace decir a Lope que la blanca Aurora “venció a la noche” y “engaña el [=al] mundo”, lo cual no puede ser; sin la coma, el significado es otro (y bueno): la Aurora venció a la Noche, esa engañadora del mundo.

29, “Serrana hermosa, que de nieve helada...”. En vez de “alcalde” (v. 158) hay que leer *alcaide* (de la fortaleza). El “mon-

te de la Luna" (v. 179) se merecía una nota. Cf. la de Rodríguez Marín (ed. del *Quijote*, 1947, t. 2, p. 87) sobre los "montes de la Luna" mencionados por don Quijote.

44, "Éstos los sauces son y ésta es la fuente...". Los vv. 10-11 —"Mas ¡oh gran desvarío!, que este llano,/ entonces monte, le dejé sin duda"—son mucho más claros si se quitan las comas de *llano* y *monte*. El sentido es: 'Cuando partí de aquí, éste era un monte [sitio arbolado] y ahora es un llano'.

57, "Si culpa el concebir, nacer tormento...". Carreño propone esta lectura; 'Si es culpa el concebir, el nacer es tormento; y si el vivir es guerra, la muerte es el fin humano, etc.'. Yo no veo esos como pequeños silogismos, sino una serie de consideraciones conectadas por un *si* sobrentendido: 'Si el concebir es culpa, *si* el nacer un tormento, *si* la vida una guerra, *si* la muerte es el final del ser humano...', etc. (Curioso soneto, que presagia al Quevedo filósofo.)

64, "Bien fue de acero y bronce aquel primero...". Hubiera sido útil decir que aquí Lope recuerda a Horacio: "Illi robur et aes triplex..." (*Od.*, I: 3).

89, "Entre aquestas colunas abrasadas...". Falta decir que este soneto (al igual que los textos de diversos autores que se mencionan en la nota) procede del célebre de Castiglione, "Superbi colli, e voi, sacre ruine...". También falta decir que el soneto italiano inspiró otros dos de Lope: "Soberbias torres, altos edificios..." y "Muros de Roma, plazas, teatros, cuevas..." (cf. J. G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo*, 1960, p. 249).

98, "Ir y quedarse, y con quedar partirse...". Es éste, dice Carreño, "uno de los sonetos de Lope que ha obtenido más lecturas"; y en la nota complementaria, larguísima (pp. 968-970), hace un catálogo de esas lecturas "obtenidas" por el soneto. Echo de menos a Góngora, "A la Mamora, militares cruces...", primer terceto.

103, "Pasé la mar cuando creyó mi engaño...", soneto dirigido "A Lupercio Leonardo [de Argensola]". Es respuesta a cierta crítica de Lupercio expresada quizá, según Carreño, en un soneto "que no se conserva". Pero no hace falta postular un soneto. Las poesías de los Argensola, como las de tantos otros poetas, circulaban en cartapacios manuscritos, y bien pudo Lope leer en uno de ellos los tercetos que oportunamente cita Carreño, donde hay una crítica fuerte de los romances de Filis y Belardo, "enfado general de nuestros días". (Esta útil cita faltaba en la ed. Cátedra.) Lo que no dice Carreño es que los terce-

tos son en realidad de Bartolomé Leonardo (epístola “Pues hablar de las cosas propiamente...”, vv. 58-63). Pero eran frecuentes las confusiones entre uno y otro hermano: compartían no sólo el apellido, sino también los ideales poéticos. Es claro que *a los dos* les enfadaban esos romances, por ramplones. El soneto de Lope, aunque muy mesurado, deja ver muy bien cuánto le dolió esa crítica de algo que, para él, era un pedazo del corazón. En el v. 6, *trabajos* no tiene por qué significar ‘impedimentos’; quiere decir ‘penas’, ‘sufrimientos’.

107, “Quiero escribir y el llanto no me deja...”. El final debe leerse “bien entiende/ que cuanto escribo y lloro todo es muerte” (estorban mucho los dos puntos de *entiende*). Y no estaría de más aclararle al estudiante que *le di* (v. 11) significa ‘dile’ (imperativo de *decir*).

121, “Encaneció las ondas con espuma...”. En el terceto final dice Lope que la nave de Jasón acabó rompiéndose “por dos manzanas de oro”, para que *el mar* no se alabara de “que por lo mismo se perdió *la tierra*”. En verdad, este conceptillo es un galimatías: ¿por qué manzanas de oro (y *dos*) en vez del vellocino de oro que se robó Jasón? A guisa de explicación, dice Carreño que este final “asocia el mito de Jasón con el de Hércules” (y remite al verso final de las octavas “Náyades puras, que de rojo acanto...”, donde Lope pondera la belleza del jardín del duque de Alba diciendo “que es digno de las guardas de Medea”). Pero esto no es “asociar”, sino *confundir* dos ciclos mitológicos. Lope cree que el jardín de las Hespérides, con sus “guardas”, es parte de la historia de Medea y Jasón. Yo diría simplemente que aquí se le fueron los pies.

170, “Ya no quiero más bien que sólo amaros...”, v. 8: “y para ser Eróstrato, abrasaros”. La nota explica que Eróstrato es “símbolo de la fama *execrable*”, lo cual no viene al caso. Lo que dice Lope es todo de signo positivo: él quiere vivir, quiere ser venturoso, quiere que lo admiren y quiere ser Eróstrato para incendiar ese templo de Diana que es el pecho de Lucinda.

188, “Gaspar, si enfermo está mi bien, decilde...”. Sería bueno que la nota explicara dónde está Lope (¿en Sevilla?) y dónde el contador Gaspar de Barrionuevo (¿en Madrid?), para que se entienda por qué el poeta le hace un encargo a su amigo. En el v. 10, “que trueque” no significa ‘que altere’, sino justamente ‘que trueque’ (‘que me pase a mí su enfermedad y tome en cambio mi buena salud’).

199, "Ya vengo con el voto y la cadena...". Dice Carreño que aquí el poeta está "a punto de emprender en la rota nave el nuevo viaje". No hay tal. El poeta ha llevado al templo del Desengaño los restos de su naufragio, y al final piensa agregar al exvoto "ciertos papeles" que están aún en la encallada y destrozada nave. (Cf., en cambio, *infra*, #343.)

225, "Suelta mi manso, mayoral extraño...". Podría añadirse que fray Fernando Luján se inspiró en este y los otros sonetos de la "serie de los mansos" para su soneto "Querido manso mío regalado..." (*Flores* de Calderón, núm. 115)²⁴.

228, "Es la mujer del hombre lo más bueno...". Este soneto figura también en las *Flores* de Espinosa y en algunos cancioneros manuscritos. En el aparato crítico se limita Carreño a registrar las variantes. Hubiera sido útil comentarlas, pues revelan que el soneto tenía originalmente una estructura "dialogística". Dos personajes, *A* y *B*, dicen lo que sienten acerca de la mujer. El sentir de *A* es altamente encomiástico; el de *B*, profundamente negativo. A la declaración inicial de *A*, "Es la mujer del hombre lo más bueno" (sería útil explicar que "lo más bueno del *hombre*" significa 'la mejor de las dos mitades en que se divide el género humano'), replica *B* con un enfático "Es la mujer del hombre lo más malo" (texto de las *Flores*). Y así siguen, verso a verso. (Al final hay un *acelerando*: *A*, "Es un ángel"; *B*, "¡Y a veces una arpía!"; *A*, "Quiere"; *B*, "¡Aborrece!"; *A*, "Trata bien"; *B*, "¡Maltrata!".) Los vv. 13-14 expresan el sentir desapasionado de un tercer personaje (*C*): la mujer es "como sangría,/ que a veces da salud y a veces mata". Sobre esta estructura nada dice Carreño; lo que hace es invitar al lector a comparar el soneto con otros, que a mí me parecen muy distintos. Más al caso vendría el final del soneto "Si en la parte duodécima tuviera...", de Tomé de Burguillos: "Amor, ¿qué se ha de hacer de las mujeres,/ que ni vivir con ellas ni sin ellas/ pueden nuestros pesares y placeres?". En cuanto al sentido, Carreño peca por "exceso" (de malicia): comentando el verso "Su muerte suele ser y su veneno", antítesis injusta del verso anterior, "Su vida suele ser y su regalo" (*vida/muerte, regalo/veneno*), hace un extraño comentario sobre la palabra *veneno*, que según él significa aquí "el órgano sexual femenino" (!).

²⁴ El romance de Lope, "El tronco de ovas vestido..." (# 7), inspiró otro soneto de Luján, "No os vuelva a hallar, palomos gemidores..." (*ibid.*, núm. 116).

232, “Sit, o sancte Hymenæe, hæc dies clara...”, soneto en cuatro lenguas. No estaría de más corregir las erratas: v. 2: no “eas nimphas”, sino “*e as nimphas*”; y v. 3, no “girlande”, sino *ghirlande*.

237, “Siempre te canten, santo Sabaot...”. Lope estaba orgulloso de este soneto, pues lo puso como remate de las *Rimas* (1602). En realidad, la hazaña es muy tonta: la relación entre verso y verso (y entre idea e idea) es prácticamente nula. El “ingenio” está sólo en las rimas “difíciles”: *Sabaot, Lot..., Lamec, Abimelec...* (siempre voces agudas, y siempre nombres bíblicos). Carreño explica laboriosa- (e inútil-) mente cada nombre, salvo el “divino *Hilec*” y el “*dolo Behemot*” (“dolo” debe de ser errata por *ídolo*, tal como “Tezabel” es errata por *Jezabel*). En cambio, la burla de Góngora, “Embutiste, Lopillo, a Sabaot...”, es una maravilla: él mantiene las palabras-rima de Lope y fabrica un soneto que tiene sentido (y muy punzante). Carreño menciona un soneto de Calderón (en *El divino Jasón*) que imita el “artificio” de Lope. Otra imitación se lee en el auto *Llamados y escogidos* (“Bella Micol, dulcísima Raquel...”). Otros imitadores son Mira de Amescua (auto *Las pruebas de Cristo*) y Francisco Álvarez de Velasco (“Si ha vuelto hoy a nacer en ti otro Acab...”: *Rhýthmica sacra*, Bogotá, 1989, p. 332).

300, “¡Cuán bienaventurado...!”. En el v. 67, “el ave sacra a Marte” no es el águila (ave de Júpiter), sino el gallo. El águila no despierta a la gente.

311, “¡Con qué artificio tan divino sales...!”. La “basa peregrina” en que se sienta la rosa no puede ser ‘el tallo’, como dice Carreño, pues el tallo no está formado por “cinco puntas”. Se trata evidentemente de los sépalos del cáliz. Al final toma Lope a la rosa efímera como imagen de las esperanzas que se fundan “en la tierra”, o sea ‘en este mundo transitorio’. Ciertamente *la tierra* no es metáfora de ‘la muerte’.

312, “Esta cabeza, cuando viva, tuvo...”. Para que se entienda el final hay que quitar el acento de *dónde* (ni los gusanos se dignan estar en una calavera *donde* en otro tiempo hubo mucha presunción).

332, “Vengada la hermosa Filis...”. Las *cifras* del v. 41 no son ‘inscripciones’, sino ‘iniciales enlazadas’ (bordadas en la cinta). El ‘envidian’ del v. 72 es clara errata por *envidan*. Cf. COVARRUBIAS, *s.v.* “embidar” y también *s.v.* “falso”: “*Embidar de falso*, treta de jugadores, para disimular los puntos que tienen y amedrentar al contrario” (o sea, hacer *bluff*).

337, “Boscán, tarde llegamos...”. Las comillas indicadoras de diálogo están mal puestas en el v. 1: es sólo Garcilaso quien lo dice. En el v. 4 hay que poner coma en *nocturnar*: “No hay donde nocturnar, palestra armada”. Y esta *palestra armada*, en idioma culto, significa simplemente ‘caballeros’; no viene al caso decir que *palestra* es ‘el lugar donde se lucha’. El *madona* con que Garcilaso se dirige a la criada del mesón (v. 6) no tiene “función degradadora”, sino al contrario (Garcilaso era muy cortés). En el v. 8, *depinge* no es “neologismo compuesto del prefijo *de-* y del verbo latino *pendicare* ‘colgar’, ‘gotear’”, sino simple italianismo (*dipingere* ‘pintar’). En el penúltimo parlamento (que es tal vez de Boscán) hay que quitar el acento de *Qué*, y sería bueno poner exclamaciones en vez de interrogaciones: “¡Que en tan poco/ tiempo tal lengua entre cristianos haya!”.

339, “Claudio, si quieres divertir un poco...”. Según Carreño, este Claudio fue uno “de los grandes amigos de Lope”. Yo creo que es un nombre convencional, como Fabio, Clito, etc. En el v. 20 falta explicar que “Sidonia” es el duque de Medinasionia, comandante de la Armada Invencible. También convendría explicar que los vv. 91-96 significan ‘¿Quién hubiera dicho que después de tantas tormentas había de hacerme sacerdote?’. El *Theos* del v. 96 significa ‘Dios’ (el Dios judeocristiano); no veo ninguna reminiscencia de Zeus. En el v. 185, “*efímeras* poemas” debe de ser errata de imprenta.

340, “A mis soledades voy...”. Obviamente, el v. 101 debe leerse “sin ser *pobres* ni ser ricos”.

342, “Corría un manso arroyuelo...”. Romance que termina con una letrilla de versos consonantes, “Madre, unos ojuelos vi...” (cabeza y dos coplas, con repetición del estribillo). La letrilla, que estaba íntegra en la ed. Cátedra, aquí ha quedado trunca.

343, “Pobre barquilla mía...”. En el v. 6, “te engolfas” no quiere decir ‘te refugias’, sino todo lo contrario: ‘te lanzas (temerariamente) a alta mar’. En el v. 48 convendría explicar que *fortunas* significa ‘tempestades’.

350, “A ti la lira, a ti de Delfo y Delo...”. Dice Carreño que *mariposar*, en el v. 8, significa ‘vagar a capricho’. Parece que no entendió el chiste. Lope parodia el tópico de la mariposilla que acaba quemándose al volar en torno al objeto de su amor: la llama de una vela; Tomé de Burguillos deplora que la desdeñosa Juana no sea una llama, sino un hielo. (Convendría poner punto y coma en *escama*, v. 6.)

352, “Bien puedo yo pintar una hermosura...”. No veo que el epígrafe —“No se atreve a pintar su dama muy hermosa, por no mentir, [lo cual] es mucho para poeta”— apunte “a la vieja disputa” sobre la primacía de pintura y poesía: *pintar*, aquí, es simplemente ‘hacer un retrato en verso’. En nota al v. 4 dice Carreño que Lope “se incluye como lector de sus versos aunque bajo la máscara de Tomé [de Burguillos]”. No es exactamente eso. El *presupuesto todo* de las *Rimas* de Burguillos es que éste es persona distinta de Lope²⁵.

353, “Érase el mes de más hermosos días...”. Ayudarían unos signos de admiración en el v. 9: “¡No salió malo este versillo octavo!” (Tomé se aplaude a sí mismo). En el v. 14 no hay que leer “echárele”, sino *echaréle* (‘Si no me basta el soneto para decir lo que quiero, le añadiré un estrambote’).

354, “Dormido, Manzanares discurría...”. Habría que explicar el v. 11. Tomé le ha pedido a Juana (lavandera) que le lave el *cuello* (obviamente de la camisa), “y ella, sacando el rostro del cabello” (bonito verso: al lavar, inclinada, el cabello le ha estado ocultando el rostro), “me dijo que uno [el de la camisa] de otro [el del cuerpo] me quitase”.

355, “Si entré, si vi, si hablé, señora mía...”. Los “poéticos mochuelos” del v. 10 no son “los amantes venidos a malos poetas”, sino los poetas criticones, que se lanzan contra el pobre Burguillos tal como se lanzan los mochuelos contra los ojos del búho (por envidia: cf. Góngora, *Soledad II*, vv. 891-901).

357, “Sulca del mar de Amor las rubias ondas...”. Conveniría advertir que *sulca*, *navega*, etc., son imperativos dirigidos al peine. No explica Carreño qué es “barco *de Barcelona*” (v. 2): es de suponer que los peines se fabricaban en Barcelona. En el v. 10, *pararelos* debe de ser errata de imprenta.

358, “Quien supiere, señores, de un pasante...”. El v. 9 está mal: “*las* que del dicho Bártulo *supiere*”. Debe ser “*la* que”, como se lee en la ed. original. Y esto obliga a cambiar *señores* por *señoras* en el v. 1: “Quien supiere, señoras.../ *la* que [aquella de vosotras que] *supiere*...”.

²⁵ Cf. “Lope, yo quiero hablar con vos de veras...” (# 380), donde Tomé “discúlpase con Lope de Vega de su estilo”, y también el epígrafe del # 374, donde se explica que el soneto “La pulga” se ha atribuido falsamente a Lope (siendo de Tomé). En “Bien puedo yo pintar...” (# 352), lo que dice Burguillos es que los poetas suelen mentir, y, por ejemplo, Lope llamó “ángel de nieve pura” a Filis, que era morena. (Cf. en efecto # 11, “De una recia calentura...”, donde Filis tiene “cabellos de oro”).

359, "Pluma, las Musas, de mi ingenio autoras...". El diálogo no está bien marcado: en los vv. 5-6 habla el poeta, y en los vv. 7-8 la pluma.

361, "El galán de la linda bigotera...". En el epígrafe ("Aún no dejó la pluma, y prosigue") advierte Burguillos que este soneto es continuación del anterior. Hubiera estado bien incluirlo aquí. En el v. 3, "no es como vos la imagináis agora", es obvia la errata de la ed. original; debe ser "*le* imagináis" (*le* = ese galán a quien la dama imagina bigotudo, siendo lampiño).

363, "Juana, mi amor me tiene en tal estado...". A propósito de *sotana* (v. 13) dice Carreño que "el hablante declara su condición de clérigo"; pero Burguillos no es clérigo, sino sacristán (los sacristanes vestían sotana, como los acólitos); lo que declara es que su sotana se le está cayendo de vieja y raída. (Cf. # 368, final.)

364, "¡Aquí del rey, señores! ¿Por ventura...?". Creo que hay que explicar el chiste final: Despreocúpese Tamayo; no está por caer un rayo en su casa; es sólo que la palabra *rayo* busca un consonante y lo encuentra en la palabra *Tamayo*. (Carreño dice "una consonante", pero debe ser "*un* consonante".)

369, "Si habéis visto al Solí sin caperuza...". *Sofí* no es 'sufí, musulmán', sino título del rey de Persia (el *Shah*). El Sofí persa está aquí en compañía del corsario turco Barbarroja.

370, "¡Tanto mañana y nunca ser mañana...!", v. 10: "esta mañana" tiene que ser errata por "*este* mañana" que nunca llega (¡*tanto* mañana!).

373, "Vete a roer legajos procesales...", v. 5: *figonales* no puede venir "del italiano *figato*"; es adjetivo creado por Lope a partir de *figón*. La coma que inserta Carreño al final del v. 13 (y que *no* estaba en la ed. Cátedra) hace de *volviste* un verbo intransitivo ('regresaste'), lo cual indica que se le escapó el sentido; es naturalmente verbo transitivo ('transformaste'): "volviste nieve las rosas" significa 'te pusiste pálida'.

374, "Picó atrevido un átomo viviente...". Las "dos puntas de marfil" no son 'las dos uñas entre las que parece la pulga'. A la pulga no se la mata entre las uñas (como al piojo), sino retorciéndola vigorosamente entre los dedos. Esas "puntas" son las yemas del índice y el pulgar de Leonor. Cf. v. 7: "y torciendo su vida bulliciosa...".

375, "Dos cosas despertaron mis antojos...". Dice Carreño: "*antojos*: 'juicios sobre una cosa sin fundamento'". Esto no puede valer aquí: buen fundamento tenía Lope para admirar

a Rubens y a Marino; “mis antojos” es ‘mis gustos’, ‘mis preferencias’.

378, “Puso tan grande amor (si amor se llama)...”. Aquí cuenta Burguillos el caso de un hombre que se enamoró de su gata, “décima de las nueve de la fama” (v. 4). En estas palabras ve Carreño una ponderación de “la hermosura de la gata, la décima musa por quien pierde el seso el galán”. Pero aquí no vienen al caso la hermosura ni las Musas. Se olvida Carreño de “los Nueve de la Fama” (a quienes dedica un amplio comentario en el # 61). A las nueve más famosas cazadoras de ratones se suma ahora esta insigne gata. Habría que poner mayúsculas: “las Nueve de la Fama”.

380, “Lope, yo quiero hablar con vos de veras...”, v. 4: “Musas *rateras*” no quiere decir ‘ladronas’, sino ‘pedestres’, ‘que no se levantan del suelo’.

414, “Mañanicas floridas...”. Este villancico tiene sólo 12 versos. Lo que viene después es un villancico distinto, “Alegráos, pastores...”. Debiera haber separación entre uno y otro (tal como en el # 417 están separados “En las mañanicas...” y “Sale el mayo hermoso...”).

416, “Al villano se lo dan...”. Aquí se le escapó a Carreño remitir a M. FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular*, núm. 1540.

422, “¿De dó viene, de dó viene?...”. La nota al v. 35 dice así: “*chapelón castellano*: nombre dado en México al castellano o europeo pobre, recién llegado; también al que volvía de las Indias sin lograr fortuna”. Pero esto contradice lo que se lee en la nota inicial: que el baile “¿De dó viene?” comenta “la llegada del Amor bajo la máscara de un indiano *rico* procedente de Panamá”. Por lo demás, al español (pobre o no pobre) recién llegado se le dijo en México *gachupín* mucho más que *chapelón* (voz sobre todo peruana). El Amor es no sólo “chapelón castellano”, sino también “criollo disfrazado”. No hay que buscarles sentido preciso a *chapelón* ni a *criollo*, voces de que se sirve Lope para poner algún colorido americano en este “baile de Panamá”.

426, “A caza va el caballero...”. Aquí, como en el # 414, presenta Carreño como una sola dos composiciones distintas; la segunda comienza en el v. 21: “Por el montecico sola...”.

431, “Un soneto me manda hacer Violante...”. En la nota inicial menciona Carreño “Pedís, reina, un soneto; ya le hago...”, soneto “atribuido a Diego Hurtado de Mendoza”. Ya nadie se lo atribuye. El autor es un Diego de Mendoza (sin *Hurtado*), contemporáneo de Lope.

III. QUEVEDO

La *Polimnia*, segunda de las seis *Musas* que integran el *Parnaso español* publicado en 1648 por Jusepe Antonio González de Salas, “canta poesías morales, esto es, que descubren y manifiestan las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar”. Consta de 110 sonetos y dos poemas largos: “¡Oh corvas almas, oh facinorosos...!” (o sea el “Sermón estoico de censura moral” que, con sus 389 versos, es el poema más largo que hizo Quevedo en metro de silva) y “No he de callar, por más que con el dedo...” (o sea la famosa “Epístola satírica y censoria”, en tercetos).

L. Astrana Marín y J. M. Blecua editaron en un solo conjunto toda la poesía “seria” de Quevedo, desmembrando la *Polimnia* y añadiéndole composiciones igualmente serias procedentes de *Las tres Musas últimas* publicadas por Aldrete en 1670 (en particular quince de los “salmos” del *Heráclito cristiano* y casi todas las silvas). Alfonso Rey ha decidido ahora “restaurar” la unidad original, sin añadidos²⁶, aunque las poesías entremetidas por Astrana y por Blecua descubran también “las pasiones y costumbres del hombre” y tengan la misma tónica grave y sentenciosa que las de la *Polimnia*.

Algo que llama inmediatamente la atención es la *uniformidad* de los 110 sonetos, la semejanza estructural de unos con otros. Están, por así decir, cuidadosamente “programados”. Han salido de un mismo tipo de molde. Suelen ser desarrollo de una “sentencia” antigua, y muchos tienen como punto de partida o trampolín la cita expresa de esa sentencia. Así, “Provida la Campania al gran Pompeo/ piadosas, si molestas calenturas...” (soneto 1) es traducción de un pasaje de Juvenal (“Provida Pompeio dederat Campania febres/ optandas...”), y “Quitar codicia, no añadir dinero,/ hace ricos los hombres...” (soneto 2) es traducción de una máxima de Séneca (“Si vis divitem facere, non pecunias adjiciendas, sed cupiditati detrahendum est”). El proceso de composición es muy “visualizable”: está Quevedo leyendo a Plutarco, a Epicteto, a algunos Padres de la Iglesia, a los satíricos latinos (Marcial, Persio, Petronio y

²⁶ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. Alfonso Rey, 2ª ed., rev. y ampliada, Tamesis, Madrid, 1999; 407 pp. (*Serie Textos*, 43). No conozco la 1ª ed. (1992), pero, según la “Nota” de las pp. 11-12, y en palabras del propio Alfonso Rey, la 2ª “constituye un libro nuevo, que reemplaza al anterior”.

sobre todo Juvenal), o bien a Séneca, su filósofo predilecto, y de pronto se detiene ante una frase llamativa por profunda, por lapidaria, por paradójica, etc., y piensa: "Aquí tenemos con qué fabricar un soneto. ¡Ea, manos a la obra!". Por regla general, a partir del segundo cuarteto —y aun antes— abandona el modelo inicial y continúa con desarrollos propios, condensación de otras lecturas, o mosaicos de ideas que le son muy queridas, pues las repite aquí y allá, en verso lo mismo que en prosa. Por supuesto, se esmera en la terminación del soneto, haciéndola especialmente "memorable", como "Pues asco dentro son, tierra y gusanos" (v. 14 del soneto "¿Miras este gigante corpulento...?"), o como "Y no hallé cosa en que poner los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte" (final de "Miré los muros de la patria mía..."). Pero entre el vistoso comienzo y el vistoso final se apretujan, a menudo sin ilación aparente, elementos nuevos, digresiones, "conceptos", de manera que la comprensión del pequeño *pot pourri* suele ser bastante ardua.

A veces un solo tema da alimento a dos sonetos seguidos, v. gr. 3 y 4 (palabras de Tácito sobre Séneca), 28-29 (sentencias de san Agustín y san Ambrosio), 98-99 (la cortesana Frine) y 105-106 (pasajes del libro de Daniel). Hay otras agrupaciones muy visibles: Séneca es el punto de partida de seis sonetos seguidos (33 a 38); Juvenal lo es de tres (98-100), y también de ocho de los veinte iniciales. Algunos están hechos todos de tópicos de la filosofía estoica, Séneca en especial, y en varios de ellos (82, 83, 84, 93) el senequismo está expresamente cristianizado. Predominan el decoro "clásico" y el aire de *philosophia perennis*: tópicos consagrados, figuras ejemplares, alegorías, emblemas: Astrea (9), Faetonte (23), el ostracismo ateniense (71), Dionisio y Damocles (69), Seyano (98), la ruina del Imperio romano (80), la nave (59, 63, 89), la tempestad (17, 101), el peñasco azotado por las olas (74), el rayo (58), el águila (11), el león y el ratón (30, apólogo de Esopo), etc. De manera excepcional, cuatro de los sonetos (19, 67, 77 y 107) comentan sucesos del momento para sacar de ellos una lección moral. El más famoso de todos, "Miré los muros de la patria mía...", deja la impresión de haber tenido como punto de partida una visita de Quevedo a su ruinosa Torre de Juan Abad, aunque todo él está amasado en pensamientos de Séneca.

La primera parte del libro (pp. 15-139) es un "Estudio" de índole técnica: historia del texto, descripciones bibliográficas (de impresos y de manuscritos) y finalmente edición de diecio-

cho poemas en que hay variantes de alguna consideración frente a los impresos en el *Parnaso*. (El soneto 50, "Pise, no por desprecio, por grandeza...", figura en 13 manuscritos y en 3 impresos; el 68, "Miré los muros de la patria mía...", en 7 manuscritos y en *Las tres Musas últimas*; una versión del "Sermón estoico" tiene 322 versos, otra 384, y la del *Parnaso* 389.)

Rey presta la debida atención a "la ordenación en *Musas*" (pp. 21-24), esto es, la asignación de los distintos géneros de poesías a su respectiva Musa "inspiradora" (cuáles le tocan a Clío, cuáles a Erato, etc.), pero no dice nada en cuanto a la ordenación interior de la *Polimnia* (por ejemplo, las agrupaciones que antes señalé). Para González de Salas (prólogo del *Parnaso*), tan importante era la decisión en cuanto a "las profesiones que se applicassen a las Musas" como la relativa a "la distribución de las obras" (o sea el lugar de las poesías dentro de cada *Musa*). Es imposible, desde luego, precisar el papel que en estas dos ordenaciones tuvieron Quevedo y su editor, pero me parece que Rey achica indebidamente el de González de Salas. Yo creo que todo esto fue tarea de él más que del poeta. Me convence la enfática declaración del prólogo: tras resolver muchos problemas (tras limar muchas "aspereças"), finalmente "habemos erigido este Español Parnaso"; y, muy a sabiendas de que los mal pensados atribuirán este plural a "envidia" (a ganas de vestirse de plumas ajenas), insiste: "Que *habemos*, digo". Y no sólo eso. Hay que pensar en los epígrafes y en las notas sobre fuentes (Séneca, Juvenal, etc.), cosas ambas tan iluminadoras, tan útiles —a menudo imprescindibles— para entender a un poeta que, muy especialmente en la *Polimnia*, suele ser mucho más intrincado que Góngora. (Dicho sea de paso, la labor de González de Salas, primer editor de las poesías de Quevedo, es muy superior a la de los dos primeros editores de Góngora.)

Se echa de menos en este "Estudio" inicial una sección dedicada a los aspectos propiamente literarios (el pensamiento estoico, sus fuentes, su expresión poética), ya que, como dice RAIMUNDO LIDA (*Prosas de Quevedo*, Barcelona, 1981, p. 13), si para expresar sus pensamientos "sobre vida, muerte, condición humana" suele servirse Quevedo de la prosa, "su pensar más elevado puede «nuclearse» *mejor* en torno a una parte —memorable— de sus versos". Claro que la falta de una visión de conjunto está más que compensada por la riqueza verdaderamente deslumbrante de las notas que acompañan a cada poema (explicaciones léxicas, reminiscencias, pasajes paralelos de

otros autores y sobre todo de Quevedo mismo, etc.) Las observaciones que siguen son minucias, pero de algo pueden servir.

9, “Arroja las balanzas, sacra Astrea...”. El v. 9, “Ya militan las leyes y el derecho”, recuerda a Góngora: “con bártulos y abades la milicia,/ y los derechos con espada y daga” (soneto “Grandes más que elefantes y que abadas...”).

14, “Lágrimas alquiladas del contento...”. El epíteto *Tonante* del v. 14 no viene de *tonitrualis*, sino simplemente de *tonans*, participio de *tonare* ‘tronar’.

19, “Si son nuestros cosarios nuestros puertos...”, v. 7: “*acuerdan* la conciencia perezosa” no es propiamente ‘la hacen cuerda’, sino ‘la despiertan’.

20, “Señor don Juan, pues con la fiebre apenas...”. El epígrafe dice: “A un amigo, enseñándole a morir antes”: ese amigo debe de ser el mismo “ilustre señor don Juan” (Girón y Zúñiga) a quien González de Salas dedica el “Sermón estoico” (p. 319), tal como el “oh gran don Joseph” del # 109 es González de Salas.

26, “¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?...”. A propósito del v. 11, “soy un fue y un seré y un es cansado”, cita Rey este pasaje del *Chitón de las tarabillas*: “¿Hubo ánimo para subir el vellón, que fue, es y será la desolación de todo, y ha de faltar para bajarle?”. Esto no viene muy al caso, pues *fue*, *es* y *será* son en el *Chitón* verdaderos verbos, mientras que en el verso del soneto están sustantivados. El verso es ciertamente impresionante, pero no tiene nada de “linguistically violent” (como cree Elias Rivers, citado por Rey): “un *fue*”, “un *es*” y “un *será*” son tan lingüísticamente normales como “un *declaramos*”, “un *mirar*”, “un *si*”, “un *mientras*”, “un *etc.*”. Cf. la copla “¡Si mi *fue* tornase a *es*/ sin esperar más *será*...!”, de un cancionero de la Biblioteca Vaticana, citado por H. G. JONES, *NRFH*, 21 (1972), p. 389. — La idea de las muertes sucesivas (“presentes sucesiones de difunto”) está no sólo en Séneca, sino también en Plutarco, *De E apud Delphos*, 18 (*Moralia*, 392 D-F).

34, “Un godo, que una cueva en la montaña...”. Los vv. 9-10, “...Colón pasó los godos/ al ignorado cerco de esta bola”, significan simplemente que Colón descubrió para los españoles una parte antes ignorada de nuestro globo. No veo que la cita de Etienne Gilson venga al caso.

43 y 44, “Ven ya, miedo de fuertes y de sabios...”. En “huya el cuerpo indignado (o «irá la alma indignada») con gemido/ debajo de las sombras”, no creo que haya que buscarle un significado particular a la *indignación*: Quevedo se limita a tra-

ducir el famoso verso final de la *Eneida*. (Cf. también el final del *Orlando furioso*: “bestemmiando fuggí l’alma sdegnosa...”.)

51, “Tuvo enojado el alto mar de España...”. Es éste uno de los raros casos en que Rey no ha logrado precisar la fuente indicada por González de Salas (“Agatón Samio, poeta trágico”); pero también una buena muestra de su empeño indagador. (En cambio, el # 56, “Si no temo perder lo que poseo...”, se puede tomar como ejemplo de soneto pertinente y abundantemente explicado en las notas.)

66, “¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros/ años de Clito!”. Dice González de Salas: “Este soneto es imitado de Persio..., y ansí de sentencia dificultosa”. En efecto, Persio es proverbialmente dificultoso por lo apretado de su lenguaje (y aquí el de Quevedo no le va en zaga). Sobre *fallezcan* comenta Rey: “Clito pide que su vejez no llegue, o que se acabe si ya está en ella”, lo cual no tiene mucho sentido. Persio está dando ejemplos de las súplicas imbéciles que muy en lo interior suelen dirigirse a los dioses, y el primero es: ‘¡Que se muera mi tío [para quedarme yo con sus riquezas]!’. Ese tío (*patruus*) tiene nombre propio en el soneto: ‘¡Ojalá se muera ya Clito!’ (cf. la silva “Diste crédito a un pino...”, vv. 76-79). Parece inadvertencia de Quevedo el atribuir al mismo Clito, en el último terceto, esos deseos asesinos. (El segundo ejemplo de súplica imbécil, ‘¡Que me encuentre un tesoro!’, está en los vv. 3-4 del soneto.)

68, “Miré los muros de la patria mía...”. Este soneto, y el 109, “Retirado en la paz de estos desiertos...”, son los más profusamente ilustrados por Rey. Las notas son un festín de erudición. Las del 109 no dejan nada sin aclarar. Pero en el 68 hay dos problemas de comprensión. Por una parte, el segundo cuarteto está interrumpiendo la continuidad entre lo que precede (“Miré los muros”) y lo que sigue (“Entré en mi casa”) introduciendo imágenes muy extrañas: un *sol* que bebe arroyos y unos ganados que se quejan del monte porque les tapa el *sol*. Por otra parte, la palabra *patria* es enigmática: unos críticos interpretan ‘España’, otros ‘una ciudad’, otros ‘una casa’. Yo creo que la solución de los dos problemas está en el romance “Son las torres de Joray...”, que es como la “versión jocoseria” del grave y solemne soneto. Tras la descripción de las ruinas (“calavera”, “esqueleto”), también en el romance se menciona la enojosa sombra de un monte. Las torres de Joray, como se sabe, eran un castillo en ruinas, muy cercano a la torre de Juan Abad, la “casa” heredada por Quevedo de sus antepasados, y de

la cual era “señor” (aunque no la habitaba, y por eso estaba también en ruinas). En el romance añade Quevedo un dato de interés: “Este monumento bruto/ me señalaron por cárcel”. Me parece que soneto y romance se refieren a la llegada del poeta a su casa cuando fue desterrado de la corte. El soneto registra sus impresiones al apearse frente a eso que va a ser su “cárcel” el tiempo que dure el castigo: ve ante todo lo ruinoso de la fábrica (paredes a punto de caerse, etc.); en seguida echa una mirada al desolado entorno (la sombra del monte, que en el soneto motiva la queja de los ganados, y que en el romance cae directamente sobre la casa, para “vestirla de luto”); y finalmente se anima a entrar (culminación de toda esa melancolía). Pero Quevedo es el maestro de la hipérbole. La torre (de Juan Abad) se convierte en las torres (de Joray). La ruina de la casa y la del castillo se funden en una sola, espectacular y patética: lo que era el “homenaje” es ahora un bulto informe y amenazador; donde había “alcaides” ahora hay búhos. Y, además de esta fusión, en el soneto hay otra: los sentimientos de Quevedo son, ni más ni menos, los de su admirado Séneca la vez que visitó su muy abandonada casa campestre (su *suburbanum*). La vida coincide punto por punto con la literatura en este extraordinario soneto. El romance no menciona al sol que bebe arroyos recién “desatados” del hielo, pero sí habla de un arroyo, el Guadalén, que, como corre al pie del monte, sabe cuántos puntos calzan sus juanetes. (Donde sí hay un sol que bebe el agua de una “corriente clara” desatada por el hielo es en la silva “A una fuente”.) Otro interesante detalle del romance está en los versos donde dice Quevedo que ese esqueleto de casa “me señalaron por *cárcel*,/ yo le tomé por *estudio*”; y prosigue: “Aquí, en cátedra de muertos,/ atento le oí discursos/ [al] bachiller Desengaño/ contra sofisticos gustos”, —lo cual apunta hacia el otro soneto famoso, el 109: “Retirado en la paz de estos desiertos.../ vivo en conversación con los difuntos”.

81, “Harta la toga del veneno tirio...”. No recoge Rey la sugerencia de MARÍA ROSA LIDA, *RFH*, 1 (1939), p. 373, en cuanto a la fuente de este soneto (anécdota del filósofo Aristipo recogida por Diógenes Laercio).

87, “No digas, cuando vieres alto el vuelo...”. Soneto dirigido, como dice el epígrafe, “contra los hipócritas y fingida virtud de monjas y beatas”. No está de más recordar que en tiempos de Quevedo (y aun después: cf. la *Virtud al uso y mística a la moda* de Fulgencio Afán de Rivera) fingir virtud era buena

forma de medrar: devotos que se lucen, mujeres que no salen de la iglesia, monjas que se las arreglan para criar fama de santas y aun de extáticas. Rey no encuentra en el soneto mismo nada que justifique la mención de “monjas y beatas” (“O González de Salas se excedió en su explicación, o conocía la verdadera, y algo enmascarada, intención de Quevedo”). Pero el significado del v. 8, “traza es la cuerda y es rebozo el velo”, no puede ser sino éste: las beatas y monjas hipócritas se azotan con una disciplina (*cuerda*) y se tapan el rostro con un *velo*; pues bien, ese azotarse es un truco bien calculado (*traza*), esa modestia es una tapadera (*rebozo*). El propio Rey observa que las palabras “monjas y beatas” se suprimieron en la edición de 1654 (señal de que el censor las halló reprobables). Dice también que en la *Polimnia* hay condenas de “la ambición y vanidad”, no de “la hipocresía o la impiedad”; pero ¿qué cosa es la virtud fingida sino una forma de ambición y vanidad? Por lo demás, el soneto 37 (“Si el sol, por tu recato diligente...”) se dirige expresamente a los hipócratas impíos²⁷. —Creo que Rey no interpreta bien el v. 11, “equivoca su sitio y su semblante”: gracias a la altura (*sitio*) y al resplandor (*semblante*) que adquiere al lanzarse al aire, el cohete parece confundirse (*equivocarse*) con las estrellas, pero no tarda en deshacerse en humo.

69, “Tirano de Adria el Euro, acompañada...”. Buena muestra del gongorismo que muy *malgré lui* se le infiltra a Quevedo: “bien presumida y mal aconsejada”, “líquida muerte bebe”, “la playa procelosa/ infamó, en mil naufragios dividida”, “que repita su ruina lastimosa”. (Cf. # 95, v. 2: “y tanta envidia en poco bulto encierra”).

90, “Esa frente, oh Giaro, en remolinos/ torva, y en rugas pálida y funesta...”: se trata, como dice el epígrafe, de la frente de un ignorante que, “severo y misterioso de figura”, quiere parecer un sabio sumido en profundas meditaciones pero a nadie engaña. Según Covarrubias, citado por Rey, “el remolino en medio de la frente tienen [los fisionómicos] por mejor que los demás, y arguye ánimo leonino”; pero, naturalmente, este remolino no está *en* la frente, sino donde nace el cabello. Parece más bien que los *remolinos* equivalen a las *arrugas* y a los “sem-

²⁷ El exhibicionismo de los disciplinantes de Viernes Santo es denostado por Quevedo en la “silva” (en tercetos) “Deja la procesión, súbete al paso...” y en el romance “Fulanito, citanito, / entremés de la Pasión...”. Cf. también “No sé si es alma, si almilla...”.

blantes *ceñudos*" (v. 5). Y no viene al caso decir que existe un sustantivo *torva* 'remolino de lluvia o nieve', puesto que aquí se trata sin duda del adjetivo *torva* 'fiera', 'aterradora' (más que filósofo, ese ignorante parece toro: v. 3)²⁸.

109, "Retirado en la paz de estos desiertos...". El adjetivo *músicos* del v. 7 no significa 'poéticos', sino precisamente 'músicos' (califica a *contrapuntos*, tecnicismo musical). Lo que dice Quevedo es que los grandes libros (en prosa o en verso) son una música silenciosa, pero perdurable: "hablan despiertos", mientras nosotros dormimos el "sueño" de la vida.

111, "Oh corvas almas, oh facinorosos...". Conviene leer el comentario de A. CARREIRA, *Gongoremas*, p. 374. El inicio procede de Persio, "O curvae in terris animae..." ('Oh espíritus demasiado encorvados hacia la tierra'), pasaje aprovechado asimismo, como observa Carreira, en el *Sueño del Infierno*: "Oh corvas almas inclinadas *al suelo*". Pero la supresión de *in terris* en el poema "deja la expresión *corvas almas* desnuda, desprovista de sentido". A Quevedo esto "no le importa: lo que pretende es que alguien igual de sabio que él o su amigo don Jusepe, con los vestigios de la cita, recuerde la fuente. Los demás lectores quedan excluidos no sólo del juego en sí sino también de la comprensión". (Yo diría más: las sentencias de moralistas y satíricos antiguos que sirven de punto de arranque en estos eruditos poemas le fueron comunicadas a Quevedo, probablemente, por su devoto González de Salas, lector "profesional" de autores clásicos. Las palabras "*habemos erigido este Español Parnaso*" parecen aplicarse muy especialmente a la musa *Polimnia*.)

Termino con algunas otras minucias: p. 11, no "146.1", sino, evidentemente, *106.l*; — p. 18, no "Permesso", sino *Parnasso*; — p. 22, § 3, falta acento en *Melpómene*; — p. 215, n. 2, lín. 2, "*unas espectros*", y lín. 7, no "*dicera*", sino *dicere*; — p. 216, n. 9, no "*animan*" ni "*in pulvis*", sino *animam* y *in pulverem*; — p. 277, n. 8, las palabras "Quevedo así" parecen errata por "Quevedo *hizo*"; — p. 311, n. 1, no "*res*", sino *rex*; — # 71, "Miedo de la virtud llamó algún día...": en el epígrafe hay que quitar el acento de

²⁸ El sustantivo *torva* es moderno (COROMINAS, s.v. "turbar", lo fecha en el siglo XIX); lo antiguo es *tolva*, como se lee en *La hora de todos*, X, donde pinta Quevedo una buscona piramidal que, sorbida por su "inmenso contorno de faldas", queda en figura de "campana vuelta del revés, con facciones de *tolva*". Esta *tolva* ('remolino', 'vórtice'), que no aparece en el DRAE ni en COROMINAS, es evidentemente lo mismo que *tolvanera*.

“los *scholiastés*” (se trata de ‘los escoliastas’); en el v. 7 también hay que quitar el acento de *Aníbal* (era voz aguda); en el 10, en cambio, *ostraco* debe ser *óstraco*; — # 82, “Esta concha que ves, presuntuosa...”: en general, Rey marca gráficamente las diéresis; debiera ser, pues, *presuntüosa*; también debiera leerse *Gïaro* en el verso inicial del # 90.

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México