

# Góngora y su aversión por la reescritura

Antonio Carreira

Madrid

En la reescritura, entendida de forma algo lata, debería hacerse la dicotomía, habitual en las figuras de la vieja retórica, respecto al pensamiento y al lenguaje. Al menos conviene hacerla en el caso de Góngora, porque, de limitarnos a su aspecto meramente discursivo, textual, obtendríamos un magro resultado. Sorprende que don Luis, calamitoso administrador de sus bienes pecuniarios y literarios, controlara tanto las formas de su expresión, no ya para lograr poemas perfectos, sino sobre todo para no repetir los conceptos ni las fórmulas de unos a otros. Si se admite que, según el promedio de entonces, vivió una vida razonablemente larga (casi 67 años), habiendo empezado a escribir con cierta precocidad, en lo que hoy sería plena adolescencia; y si se tiene en cuenta que fue cualquier cosa excepto un escritor profesional, sino que lo vemos siempre actuar en virtud de dos móviles: el hedonista y el familiar, sin que revele mayores inquietudes religiosas, políticas o filosóficas, es ciertamente notable que llevase un registro mental que le permitía saber cuándo había usado una determinada imagen o fórmula en cualquier texto a lo largo de 46 años, para dejarlas ya inservibles o canceladas<sup>1</sup>. Es tan así, que los mejores especialistas han considerado sospechosos los poemas atribuidos que ostentan un verso o sintagma característicos de Góngora, quien, según Dámaso Alonso,

casi nunca repite un verso salido ya una vez de su pluma. Los temas, las alusiones, las metáforas, los giros sintácticos son en él frecuentísimamente los mismos. Pero su gran talento

<sup>1</sup> En nuestra edición crítica de los *Romances* (Barcelona, 1998, II, p. 179) hemos señalado el único caso que conozcamos donde Góngora repite inadvertidamente un verso: «segunda invidia de Marte» aparece en el romance de Angélica (1602), v. 79, y en «Los montes que el pie se lavan» (1609), v. 11. El v. 301 del *Panegírico al duque de Lerma*, «Desatadas la América sus venas», se repite casi idéntico en las *Nenias* por la muerte de Felipe III (1621), pero la pequeña variación («Desatada...») implica el acusativo griego, como anota J. M<sup>o</sup> Micó en su ed. (*Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, 1990, p. 178). Más abajo se verán otras repeticiones voluntarias.

está elaborando sin cesar estos materiales: ahora los asocia a otros nuevos, aquí los combina de modo diferente, allá les infunde un ritmo de distinta expresión. Proteo de su sustancia estética, lo que en él son sus temas propios le están nutriendo constantemente de elementos poéticos que se asimila y transforma siempre de modo distinto... Creo que ante una poesía en la cual aparecen incrustados versos de Góngora, ya exactamente, ya con una leve modificación, podemos humanamente pensar que no se trata de una obra del poeta de las *Soledades*, sino de sus imitadores<sup>2</sup>.

Se impone la comparación con Quevedo, porque éste, bien es verdad que habiendo escrito mucho más que Góngora, repite sin empacho una y otra vez cualquier formulación que le parece lograda, no sólo en la poesía amorosa, sino en la festiva y burlesca, es decir, allí donde se podía permitir mayor originalidad. Góngora actúa como si su obra, que circulaba manuscrita, estuviese ya impresa, y en cierto modo no le perteneciera, ni le fuera lícito volver sobre ella. La revisión a que sometió el antígrafo del ms. Chacón prueba que tendía más a restaurar lecciones genuinas que a buscarles mejoras. Quevedo, en cambio, sabía que el grueso de su obra poética, apenas difundida, seguía en su poder, lo que le permitió enmendar y reescribir sin tasa ni recelo poemas enteros hasta el final. Entre los poetas inéditos en vida hay, pues, que marcar notables diferencias de grado, y su uso, abuso o rechazo de la reescritura tiene que ver con ello<sup>3</sup>.

El control de Góngora no sorprende tanto si se recuerda que en sus últimos años dató y en ocasiones anotó con fidelidad más de 400 poemas auténticos, recogidos en el ms. Chacón. Podemos, pues, asegurar que el poeta, todo lo disperso y vividor que se quiera, disfrutaba de una memoria nada común para lo relativo a su producción, aun sin conservar copias ni autógrafos de ella, pero teniéndola siempre a mano en cualquiera de sus amigos y devotos. Es bien conocido el papel que estos desempeñaron en la depuración de su legado, y cabe incluso pensar que si don Luis se despreocupó de publicar, hasta verse muy apurado en la etapa madrileña de su vida, fue por haber descansado en la solicitud de sus incondicionales, dispuestos a asediarlo, arroparlo y defenderlo en cualquier circunstancia. Nada semejante ocurrió a Quevedo, Villamediana o el conde de Salinas, por recordar sólo autores cuya obra no cuenta con testimonios de fiabilidad comparable a los gongorinos. A pesar de ello, hay que resaltar un hecho probablemente único en la historia de la literatura y que está bien documentado: Góngora, sintiéndose viejo y agobiado por las deudas, en lugar de solicitar préstamo o copia de sus poemas a cualquier aficionado, encarga a un corresponsal que le compre un manuscrito de ellos aparecido en Córdoba. En efecto, en carta a Cristóbal de Heredia datada el 8 de julio de 1625, a menos de dos años de su muerte, le dice: «Yo estoy en unas tenazas, vendiendo mis escritorios, de que he hecho 800 reales; mire vuesa merced para nueve mil que debo y entretengo en palabras que

<sup>2</sup> «Crédito atribuible a Martín de Angulo y Pulgar», en *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid, 1960, 2ª ed.), pp. 444-445. El mismo recelo muestra Robert Jammes en su edición de las *Letrillas* (París, 1963) ante algunas atribuidas: «Ce sont justement ces similitudes qui, d'une part, expliquent l'attribution, et d'autre part, la rendent suspecte» (p. 353); «ces ressemblances rendent encore plus suspecte l'attribution à Góngora» (p. 405).

<sup>3</sup> De esto trata nuestro artículo «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptoepoético», en *Quevedo a nueva luz. Escritura y política*, ed. de L. Schwartz y A. Carreira (Málaga, Universidad, 1997), pp. 229-247.

serán estos». A pesar de lo cual termina con este ruego: «El cartapacio suplico a vuesa merced se compre por un ojo que sea de la cara, por que saque hoy lo que me sacará de aquí desempeñado». Y en la siguiente, del día 15, ya acusa recibo: «El cartapacio llegó a muy buen tiempo: beso las manos de vuesa merced por el cuidado»<sup>4</sup>.

Sin embargo, la razón primordial de esta aversión de Góngora por la reescritura es, a nuestro juicio, la que explica también la calidad de su obra: su nivel de autoexigencia y, por tanto, de respeto al lector. En la célebre carta en respuesta a la que le escribieron contra las *Soledades*, afirma: «caso que fuera error, me holgara de hauer dado principio a algo; pues es mayor gloria empeçar vna acción que consumarla»<sup>5</sup>. Esta frase, muy citada y comentada, si se aplica a cualquier microtexto, se relaciona también con la reescritura, ya que consumir una acción es, entre otras cosas, aprovechar su impulso inicial. Góngora, como se sabe, dejó de hacerlo en varias obras inacabadas, y no por falta de fuerzas, sino por pereza y afán de renovación. Su antena era muy sensible, no sólo a la música de la lengua, a la que pretendió alzar al nivel de la latina mediante la instauración de una libertad léxica y sintáctica inusitada, sino también respecto a lo que en ella podía sonar ya a gastado, a reiteración fatigosa de temas y formas. De ahí sus parodias, su antipetrarquismo, su irrisión mitológica, su búsqueda de nuevos caminos en las *Soledades*, experimentos como la mixtura genérica en la *Tisbe* o la llamada elegía culticómica<sup>6</sup>, y tantas otras innovaciones desveladas por sus contemporáneos y analizadas por los nuestros, entre las que destaca la variedad y complejidad de sus conceptos. Siendo, según dijo alguna vez, el mayor fiscal de sus obras, no cabía esperar que se dedicase a refundirlas sino en casos muy contados, y que son excepciones a la regla general. Hay, de todas maneras, unas servidumbres difíciles de evitar, cuando se discurre por cauces ya establecidos con códigos tan rígidos como el petrarquista y el encomiástico de vivos o de difuntos<sup>7</sup>. Poco importa si el cauce se estrecha hasta convertirse en romance, o si se ensancha en sonetos y canciones: el resultado es similar, monótono, reiterativo, y con frecuencia, amanerado, aun en alguien refractario a tales alifafes como es Góngora, y aunque vuelva del revés los temas y estilemas previsibles para oponerse a ellos: la novedad de veras sólo surge al liberarse de las trabas impuestas por el respeto a la herencia cultural.

Acotando, pues, algo el terreno, dejaremos a un lado casos de reescritura sólo aparente, como los que suponen la repetición del verso garcilasiano «Ilustre y hermosísima María», al comienzo de un soneto juvenil (1583) y en medio de otro burlesco muy posterior («¿Son de Tolú o son de Puerto Rico?», 1609), pues no se trata sino de cita reiterada, o el remate del soneto «A la Mamora, militares cruces», de 1614, que es un verso que no se sabe si Góngora toma del conde de Salinas o al revés, o brota por poligénesis. El primero que suena a reescritura se encuentra en el soneto «Rey de

<sup>4</sup> Cartas núms. 117 y 118 en las *Obras completas* de Góngora, ed. de J. e I. Millé y Giménez (Madrid, 1932).

<sup>5</sup> Cf. A. Carreira, «La controversia en torno a las *Soledades*: un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas», en *Hommage à Robert Jammes*, ed. de F. Cerdan (Toulouse, 1994), I, p. 164.

<sup>6</sup> La expresión, referida al soneto «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá?», se debe a F. Lázaro, «Sobre el género literario», en *Estudios de poética (la obra en sí)* (Madrid, 1976), pp. 117 y 119.

<sup>7</sup> Hemos hablado algo del asunto en «Los romances de Góngora: transmisión y recepción», *Edad de oro*, XII, 1993, pp. 33-40.

los otros, río caudaloso» (1582), y consiste en reelaborar este mismo verso en el soneto, dos años posterior, «Del color noble que a la piel vellosa», cuyo v. 4 denomina al león «rey de las otras, fiera generosa», con esquema sintáctico y fonético semejante. También la paronomasia *limado / lamido*, del soneto «Este que Babia al mundo ha ofrecido» (1611) reaparece en el que pide a Esculapio la salud de Felipe III, en 1621: «Los rayos que a tu padre son cabello», v. 11. Otra, sobre *Castro / Caístro*, de la canción «Moriste en plumas no, en prudencia cano», compuesta al falso rumor de la muerte en Nápoles del conde de Lemos (1614), se aplica de nuevo a su hermano en el *Panegírico al duque de Lerma* (1617, estr. LXXII). Importa ir señalando que todos ellos son poemas dedicatorios. Alguna vez se le escapa a Góngora la reiteración de un sintagma, cual si se tratase de un archilexema parecido al de un modismo: así, el «mentido robador de Europa», que en el arranque de la primera *Soledad* designaba al toro celeste catasterizado por Júpiter, diez años más tarde sirve en un soneto para magnificar el toro terrestre al que dio muerte el marqués de Velada en la Plaza Mayor de Madrid:

Con razón, gloria excelsa de Velada,  
te admira Europa, y tanto, que celoso  
su robador mentido pisa el coso,  
piel este día, forma no, alterada.

Casi se diría que es una cita, un guiño al *connaissanceur*. Lo mismo sucede con el sintagma *pastoral albergue*, que Góngora, curiosamente, prefiere a *pastoril albergue*, a pesar de la repetición silábica y de la inoportuna connotación religiosa. Surge por primera vez en el soneto de 1594 «Descaminado, enfermo, peregrino», cuyo v. 7 reza: «y en pastoral albergue mal cubierto», y lo recoge en dos poemas de 1602, el soneto «Verdes juncos de Duero a mi pastora», que en v. 4 dice: «cubren su pastoral albergue ahora», y el romance de Angélica y Medoro. En cambio, la antanaclasis *dar viento al viento*, ya usada en el estribillo del romance juvenil «En el caudaloso río», de 1581: «Dejadme, triste, a solas / dar viento al viento y olas a las olas», donde equivale, por tanto, a 'suspirar', en el *Panegírico al duque de Lerma* (1617) adquiere el sentido, inesperado, de 'jugar a la pelota': «Dura pala, si puño no pujante, / viento dando a los vientos, ejercita» (vv. 69-70).

Un cierto tipo de reescritura distinto de la referencia intertextual se da en la parodia. Aunque no vamos a entrar en ella, por estar ya bien estudiada<sup>8</sup>, señalaremos que ya desde muy pronto Góngora la practica en el romance «Ensíllenme el asno rucio» (1585), parodia de uno anterior que podría ser de Lope, y también con el soneto del mismo «Siempre te canten santo Sabaoth», en el que comienza «Embutiste, Lopillo a Sabaoth», anterior a 1602, y que, según era preceptivo, conserva las palabras rima del modelo. Pero a Góngora le sucedió lo inverso en varias ocasiones, es decir, que se le retrucara alguna sátira mediante el mismo recurso: así ocurre al soneto «Qué humanos ojos quedarán enjutos», atribuido con insistencia pero rechazado en Chacón, y al que replica otro anónimo de igual íncipit; también al soneto contra el padre Pineda «¿Yo en

<sup>8</sup> Sobre todo por Robert Ball, *Góngora's Parodies of Literary Convention*, tesis doctoral presentada en la universidad de Yale, 1976, de la cual solo hay publicado algún capítulo.

justa injusta expuesto a la sentencia?», compuesto en 1610, al que responde un licenciado Poyo con el que empieza «En justa y con justicia la sentencia», donde no sólo son las palabras rima sino bastantes de las ideas las aprovechadas y enderezadas contra el poeta<sup>9</sup>. Otra réplica la mencionaremos más abajo.

Fuera ya de la literatura también es raro encontrar casos de estos en que el poeta reitera una locución: el más chocante es el de dos cartas dirigidas al mismo destinatario, Francisco de Corral, en las que la imagen usada es idéntica: lamentando la tacañería de su administrador, Cristóbal de Heredia, que no afloja la bolsa y le hace pasar hambre, dice a su amigo: «quiere que los azotes que merezco por todas estas culpas se me den en la barriga: Dios sea loado por todo» (carta del 1-I-1619). Tres años después, en circunstancias igual de dramáticas, vuelve a la carga: «Los palos que me dieren serán en la barriga, a lo turco, cuando su merced [Heredia] lo quisiera ser conmigo» (26-XI-1621). En otra a Paravicino, que se encontraba de viaje por Andalucía, le dice: «Los caballos espero, ya no por mejora, sino por necesidad, que tengo la casa por cárcel ocho días ha» (20-II-1624); la fórmula, que no es sino el uso metafórico de un modismo, sirve para Heredia meses más tarde: «Yo estoy la casa por cárcel por falta de caballos» (4-VI-1624)<sup>10</sup>. Menos frecuente es encontrar expresiones de un poema en el epistolario. Uno de los sonetos de 1623 habla, como se sabe, de su triste situación, sin nada que llevarse a la boca, y pendiente de las promesas del conde-duque:

En la capilla estoy, y condenado  
a partir sin remedio desta vida;  
siento la causa aun más que la partida,  
por hambre expulso como sitiado.

Sendas cartas de 1625 insisten en la imagen, que no podía ser más apropiada: Heredia —dice— «me trata como a sitiado, solicitándome por hambre» (14-I-1625); seis meses después, dirigiéndose al mismo sitiador, le espeta: «Trátame vuesa merced como a Bredá, tomándome por hambre» (1-VII-1625), y termina la carta con toda coherencia en tono chusco: «Adiós, señor marqués Espínola». Ambrosio de Espínola, en efecto, había tomado Bredá dos meses antes, y la noticia estaba fresca en la corte<sup>11</sup>.

En el campo de las imágenes poéticas no es mucho lo que se puede respigar. El nombre de Granada parece haber sido uno de los que, desde temprano, inspiró a Góngora más retruécanos. El año 1586, al final del romance que dedicó a la ciudad, se explaya con este resumen:

<sup>9</sup> Véanse los textos de Góngora y sus adversarios en la ed. crítica de los *Sonetos* debida a Biruté Ciplijauskaitė (Madison, Wisc., 1981). De la parodia al supuesto romance de Lope trata nuestro prefacio a «Ensíllenme el asno rucio» (*Romances*, ed. cit., I, pp. 345-346).

<sup>10</sup> «La casa por cárcel. Se dice quando a uno le mandan estar preso en su casa, que debe guardarla como si estuviera en la prisión» (*Dicc. Aut.*). «La casa por cárcel y la ciudad por cárcel se da a personas calificadas, y a los que prenden por cosas livianas, dando seguridad y fianças» (Covarrubias).

<sup>11</sup> «Junio. Año de 1625. A 15, llegó la nueva de haberse entregado la ciudad de Bredá, en Flandes, fuerza inexpugnable del Conde Mauricio, cuyo cerco duró once meses. Dio el Conde-Duque al que trujo la nueva quinientos doblones. Su Majestad le dio una vara de Alguacil de Corte» (*Noticias de Madrid, 1621-1627*, ed. de Á. González Palencia, Madrid, 1942, p. 120).

pues eres, Granada ilustre,  
granada de personajes,  
granada de serafines  
granada de antigüedades,

cuatro menciones de las que sólo la primera es el topónimo, mientras que las otras tres son el apelativo en que *granada* significa, simplemente, conjunto. En 1595 escribe un soneto al auto de fe allí celebrado, cuyo primer cuarteto juega con el lexema:

Bien dispuesta madera en nueva traza  
que un cadahalso forma levantado,  
admiración del pueblo desgranado  
por el húmido suelo de la plaza<sup>12</sup>.

Pero en 1611 Góngora vuelve a Granada por razón de un vejamen académico, y compone otro gracioso romance donde se burla del percance ocurrido a una moza:

Cloris, el más bello grano,  
si no el más dulce rubí,  
de la Granada a quien lame  
sus cáscaras el Genil.

Como se ve, aquí es la hipálage la encargada de remozar el concepto. También ese año escribe el soneto «Consagróse el seráfico Mendoza», dedicado al arzobispo de aquella ciudad; su segundo cuarteto despliega la imagen en contexto bucólico:

Pastor que una Granada es vuestra choza,  
y cada grano suyo vuestra oveja,  
pues cada lengua acusa, cada oreja,  
la sal que busca, el silbo que no goza.

Excepcionalmente, a este prelado no le vaticina la tiara, que es sin duda la idea más machacona de sus poemas dedicatorios: surge ya en el soneto «Deste más que la nieve blanco toro», de 1586, dirigido al obispo don Antonio de Pazos, vuelve en el que comienza «Oh de alto valor, de virtud rara», de 1612, dedicado a don Antonio de Venegas, se usa de nuevo dos veces en favor del cardenal de Sandoval (*Isabela*, III, vv. 2202-2209, y *Panegírico*, estr. LXI), otras dos en composiciones escritas para el obispo Mardones en 1615 (el soneto «Un culto Risco en venas hoy suaves», y la letrilla «Niño, si por lo que tienes»), todavía se echa mano de ella en el soneto al Infante Cardenal «Purpúreo creced, rayo luciente», de 1620, y, por último, en el panegírico al cardenal D. Enrique de Guzmán, de 1626. Semejante reiteración, única en Góngora, hace pensar,

<sup>12</sup> Ángel Alcalá ha demostrado que esa es la fecha, y no 1585, como hasta ahora se creía, ya que se refiere al auto que tuvo lugar el 15 de octubre de 1595, en el cual se levantó cadaalso de nueva traza en Vivarrambla y salieron los penitenciados a que el soneto alude con toda precisión («Góngora y Juan de Pineda: escaramuzas entre el poeta y el inquisidor», en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid, 1986, III, pp. 1-19). Lo que no es tan seguro es que el soneto sea de Góngora, ni que el poeta haya viajado a Granada en ese año.

no en pereza mental por parte del poeta, sino más bien en un pie forzado. Como puso de relieve Domínguez Ortiz, las prelacías constituían un escalafón muy estricto, dentro del cual cada uno esperaba ir ascendiendo de sede pobre a otra rica, y de esta a la púrpura cardenalicia. Era difícil hacer el encomio de un obispo sin aludir al *cursus honorum*, que culminaba, naturalmente, en el papado<sup>13</sup>. Robert Jammes, por su parte, habla de una retórica *ad usum episcoporum*, y precisa que «ici Góngora ne crée pas: il se contente d'utiliser le matériel précédemment élaboré»<sup>14</sup>.

También los *topoi* recurren, cosa inevitable en una cultura tan empapada de elementos renacentistas. Nos limitaremos a recordar alguno que se aproxime a la reescritura: el del amor como veneno, y la cita virgiliana del *latet anguis in herba* están presentes en el soneto «La dulce boca que a gustar convida», de 1584, y en la estrofa 36 del *Polifemo*. Otra frase procedente, esta vez, de las *Geórgicas*, IV 540 y 551 (*intacta totidem ceruice iuuenças*), y que el propio Virgilio repite, proporciona materia en el soneto a Febo impetrando la salud de Clori «Sacra planta de Alcides cuya rama» (1585):

tus aras teñirá este blanco toro  
cuya cerviz así desprecia el yugo  
como el de Amor la enferma zagaleja.

La idea, ya desprovista de la agudeza conclusiva, se reitera en el soneto «Los rayos que a tu padre son cabello», de 1621, cuando promete al dios de la Medicina:

purpureará tus aras blanco toro  
que ignore el yugo su lozano cuello.

De igual manera, el concepto del rey como fénix afluye en dos sonetos, «Vencidas de los montes marianos», de 1606, y «Los días de Noé bien recelara», de 1624, ambos áulicos. Interesa, no obstante, señalar la habilidad con que Góngora los distingue, hasta casi hacerlos irreconocibles. El primero exhorta así al marqués de Ayamonte en su viaje a la corte:

El nido venerad humildemente  
del Fénix hoy, que reinos son sus plumas.

<sup>13</sup> «La carrera episcopal se había convertido en un *cursus honorum* en el que se ingresaba (por lo regular a partir de una abadía, canonjía o deanato) por una diócesis pobre y se ascendía, por antigüedad y méritos, a las más ricas. Sólo personas de altísima cuna comenzaban por una de las primeras mitras; los demás ascendían a ellas (si lo conseguían) después de varias traslaciones. Existía una clasificación no oficial, pero sí oficiosa, de las sedes, que con lenguaje moderno podríamos llamar *de entrada*, *de ascenso* y *de término*, totalmente opuesta a la tradición eclesiástica que asimilaba la prelación a un espiritual connubio que debía ser indisoluble» (*La sociedad española en el siglo XVII*. II, *El estamento eclesiástico*, Madrid, 1970, p. 28).

<sup>14</sup> *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote* (Bordeaux-Toulouse, 1967), apartado sobre «La Hiérarchie ecclésiastique» en el capítulo II, dedicado a «L'Éloge des grands», pp. 248-260. Por el contrario, en la aristocracia de sangre la posibilidad de ascenso era muy tenue, y menor aún la de alcanzar la cúspide. Góngora se contenta con decir de algún noble que podrá ser real su sucesión (soneto «Alta esperanza, gloria del estado», al marqués de Ayamonte), o que su mano es digna de cetro (*Soledades*, II 822-823).

¿Qué mucho, si el oriente es, cuando vuela,  
una ala suya, y otra el occidente?

Imagen esta que es una de las más grandiosas —en el sentido de la *grandiosità* española— que se han hecho de la monarquía hispana, cuando en ella no se ponía el sol. El segundo, aludiendo al viaje por mar que hizo Felipe IV desde Sanlúcar a Cádiz, dice:

A inclemencias, pues, tantas no perdona  
el Fénix de Austria, al mar fiando, al viento,  
no aromáticos leños, sino alados,

donde la palabra *leños*, usada en sentido recto con referencia al fénix, se convierte en sinécdoque para designar los barcos; algo, pues, bien distinto de las alas del ave evocadas en el soneto anterior. En medio queda la hipérbole del *Panegírico*: «... fénix hoy que apenas cabe / en los prolijos términos del día» (estr. XIX).

A doña Brianda de la Cerda, hija del marqués de Ayamonte, dedica el soneto «Al sol peinaba Clori sus cabellos», de 1606, con hipérbole de nuevo, referida a sus ojos:

Cogió sus lazos de oro, y al cogellos,  
segunda mayor luz descubrió, aquella  
delante quien el sol es una estrella,  
y esfera España de sus rayos bellos.

En la canción inacabada «Perdona al remo, Lícidas, perdona», compuesta en 1615 al rumor de haber muerto el conde de Lemos, se aplica la imagen, ya sin hipérbole, al mismo Dios en forma algo críptica:

.... Aquella  
ara del Sol edades ciento, ahora  
templo de quien el Sol aun no es estrella,  
la grande América es, oro sus venas,  
sus huesos plata.

También se puede reconocer alguna ocurrencia en poemas satíricos o festivos. En el soneto, anterior a 1604, dedicado «al sepulcro de una dama que tuvo amistad 22 años con un caballero del apellido de la Cerda», dice de ella:

Trajo veintidós años día por día  
un cilicio de cerdas ordinario,

ya que, en efecto, los cilicios se hacían con cerdas de jabalí. En las décimas cortesanas «No os diremos, como al Cid» (1600) incluye una sobre doña Catalina de la Cerda, a la que halaga con versos picariles que implican el mismo floreo verbal:

Venturoso el ermitaño  
que trajese todo el año

destas Cerdas el cilicio.

Un viejo retruécano que Herrera reprochaba a la canción 4ª de Garcilaso aparece en una letrilla juvenil de Góngora, donde se burla del pobre amante que sufre en silencio, según «manda Amor en su fatiga»:

... Y si muere el indiscreto  
de amoroso torozón,  
morirá sin confesión  
por no culpar su enemiga.

El *Doctor Carlino*, I, comedia de 1613, incluye el soneto «Profunda ciencia de valor divino», en el que el protagonista explica cómo se ha fingido médico, después de heredar las insignias de su hermano, y termina con el mismo retruécano:

Mas oye antes quién soy, sagrada ciencia,  
por que muera a lo menos confesado<sup>15</sup>.

Diez años después se recoge en el soneto «En la capilla estoy y condenado», que enumera como culpas propias el ser tímido y poco afortunado, con estas palabras:

De ellas me acuso en esta despedida  
y partiré a lo menos confesado.

Avanzando más hacia la reescritura en sentido estricto, encontramos tres sonetos festivos que usan un verso casi igual como punto de partida: «El conde mi señor se fue a Napóles», «El conde mi señor se va a Napóles», y «El conde mi señor se fue a Cherela», fechados en 1610, 1622 y 1621 respectivamente. Dejaremos a un lado este último, mero recordatorio al conde de Villafior, colega en la timba, de unos dineros que don Luis le había prestado para comprar un lebre. Los otros dos sí tienen en común el referirse a sendos chascos sufridos por el poeta, que esperaba ser invitado primero por el conde de Lemos, y luego por el de Villamediana y el duque de Alba, para figurar en sus cortes virreinales napolitanas. El primero es un desahogo, donde con cierta virulencia ironiza sobre otros ingenios que integraban en el séquito de los magnates, de quienes espera poco, en la misma tónica de los tercetos compuestos el año anterior («Mal haya el que en señores idolatra»). Góngora vive todavía en Córdoba, y puede permitirse el desplante de desear buen viaje a los príncipes mientras se prepara un plato de caracoles o lee libros no expurgados. El poema, que se refiere en realidad a dos señores: el conde de Lemos, nombrado virrey de Nápoles, y el duque de Feria, enviado a Francia para dar el pésame por la muerte de María de Médicis, suscitó una réplica de algún ingenio próximo a cualquiera de ellos en el soneto «El duque mi señor se fue a Francia», que tiene algo de reescritura y mucho de acrimonia contra Góngora, magistralmente puestas de relieve por Dámaso Alonso<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Góngora, *Teatro completo*, p. 256 en la ed. de Laura Dolfi (Madrid, 1993), quien aduce ya los pasajes paralelos.

<sup>16</sup> «Un soneto mal atribuido a Góngora», en *Estudios y ensayos gongorinos*, ed. cit., pp. 263-275.

El segundo soneto, escrito desde Madrid y dirigido a Villamediana, que pensaba acompañar al virrey, es menos arrogante, y amén de mostrar su recelo a fiarse de los barcos, o «acémilas de haya», como les llama, termina aun implorando algún beneficio en tierra italiana. Ya sabemos en qué angustiosa situación se encuentra el poeta, y el nulo resultado que iba a obtener de sus súplicas: el conde a quien el soneto invoca, lejos de poder auxiliarlo, fue asesinado al año siguiente, lo que no hizo sino aumentar la melancolía de don Luis y sus ganas de huir de la corte al patrio nido. Lo que ahora se debe resaltar es que la reescritura del primer verso, con idéntica diástole en el topónimo, sirve para revivir, a distancia de doce años, una misma decepción e idéntico despecho.

Otros dos sonetos áulicos, el primero dedicado a la hija del marqués de Ayamonte en 1606, el segundo a la futura reina doña Isabel de Borbón, en 1620, comienzan también casi con el mismo verso: el primero, «Al sol peinaba Clori sus cabellos», el segundo, «Peinaba al sol Belisa sus cabellos». En ellos se varía tan solo el orden de palabras y el nombre de la dama. Pero lo más notable es que los tres versos que siguen son comunes, lo que arrastra la rima de los cuartetos:

Al sol peinaba Clori sus cabellos  
 con peine de marfil, con mano bella,  
 mas no se parecía el peine en ella  
 como se escurecía el sol en ellos.

Cogió sus lazos de oro, y al cogellos,  
 segunda mayor luz descubrió, aquella  
 delante quien el sol es una estrella  
 y esfera España de sus rayos bellos:

divinos ojos, que en su dulce oriente  
 dan luz al mundo, quitan luz al cielo,  
 y espera idolatrallos occidente.

Esto Amor solicita con su vuelo,  
 que en tanto mar será un arpón luciente  
 de la Cerda inmortal mortal anzuelo.

Evidentemente, es un *tour de force* reelaborar el soneto desde el mismo tópico, para construir otro que diverge de él por completo, a pesar de introducir al dios Cupido también al final:

Peinaba al sol Belisa sus cabellos  
 con peine de marfil, con mano bella,  
 mas no se parecía el peine en ella  
 como se escurecía el sol en ellos.

En cuanto, pues, estuvo sin cogellos,  
 el cristal solo, cuyo margen huella,  
 bebía de una y otra dulce estrella  
 en tinieblas de oro rayos bellos.

Fileno en tanto, no sin armonía,  
 las horas acusando, así invocaba

la segunda deidad del tercer cielo:

«Ociosa, Amor, será la dicha mía,  
si lo que debo a plumas de tu aljaba  
no lo fomentan plumas de tu vuelo».

El soneto encarece la impaciencia del príncipe Felipe, ansioso por consumir su matrimonio, lo que también hacen dos romances de la misma fecha. Y así como en el segundo terceto del anterior se aprovechaba el apellido de la dama para enlazar con el arpón o anzuelo, que entonces solía pender de una cerda, poco visible en el agua, el segundo de este aprovecha, si no la bisemia, sí la bifuncionalidad de las plumas, comunes a las flechas y a las alas de Cupido.

Llegamos con ello al único caso real de reescritura que se da en Góngora, el romance «¡Cuántos silbos, cuántas voces!», de 1613:

- |    |   |    |
|----|---|----|
|    | ¡Cuántos silbos, cuántas voces<br>la nava oyó, de Zuheros,<br>sentidos bien de sus valles,<br>guardadas mal de sus ecos!  |    |
|    | Vaqueros las dan, buscando<br>la hermosa, por lo menos,<br>cerrera, luciente hija<br>del toro que pisa el cielo.          | 5  |
| 1. | <i>¿Qué buscades, los vaqueros?</i>   |    |
| 2. | <i>Una, ay, novilleja, una<br/>que hiere con media luna<br/>y mata con dos luceros.</i>                                   | 10 |
|    | No contiene el bosque gruta,<br>ni tronco ha roído el tiempo,<br>que no penetre el cuidado,<br>que no escudriñe el deseo. | 15 |
|    | La diligencia, calzada,<br>en vez de abarcas, el viento,<br>los montes huella, y las nubes,<br>turbantes de sus cabezos.  | 20 |
| 1. | <i>¿Qué buscades, los vaqueros?</i>   |    |
| 2. | <i>Una, ay, novilleja, una<br/>que hiere con media luna<br/>y mata con dos luceros.</i>                                   |    |
|    | Aserrar quisiera escollos<br>la juventud, infiriendo<br>que peñascos viste duros<br>quien se niega a silbos tiernos.      | 25 |
|    | Tan sorda piedad acusa,<br>si rumiando no beleños<br>la alcanzaron tantas voces<br>en la región del silencio.             | 30 |
| 1. | <i>¿Qué buscades, los vaqueros?</i>   |    |

2. *Una, ay, novilleja, una  
que hiere con media luna  
y mata con dos luceros.* 35
- GIL *Pediros albricias puedo.*  
VAQUEROS *¿De qué, Gil?*  
GIL *No deis más paso:  
la novilla he visto.*  
VAQUEROS *Paso.*  
GIL *Quedo, ay, quedetico, quedo.* 40
- Un no sé qué celestial,  
que tiene de obscuro y claro,  
para safiro, muy raro,  
muy azul para cristal,  
la niega con llave tal, 45  
que cierra el paso al denuedo.
- Pediros albricias puedo.*  
VAQUEROS *¿De qué, Gil?*  
GIL *No deis más paso:  
la novilla he visto.*  
VAQUEROS *Paso.*  
GIL *Quedo, ay, quedetico, quedo.* 50
- Deidad previno celosa  
este diáfano muro,  
donde el pie vague seguro,  
de la novilla hermosa.  
Desmintiendo, aquí reposa, 55  
tanta prevención o miedo.
- Pediros albricias puedo.*  
VAQUEROS *¿De qué, Gil?*  
GIL *No deis más paso:  
la novilla he visto.*  
VAQUEROS *Paso.*  
GIL *Quedo, ay, quedetico, quedo.* 60
- Dulce la mira la Aurora  
entre purpúreos albores  
pacer las, que troncó, flores,  
beber las perlas que llora.  
Los cuernos, el sol le dora, 65  
que corona el mayo ledó.
- Pediros albricias puedo.*  
VAQUEROS *¿De qué, Gil?*  
GIL *No deis más paso:  
la novilla he visto.*  
VAQUEROS *Paso.*  
GIL *Quedo, ay, quedetico, quedo.* 70

Compuesto en Córdoba para halagar al señor de Zuheros, o a su hija, doña Elvira Fernández de Córdoba, fue reelaborado siete años más tarde en otro de igual incipit dedicado a la navidad, probablemente para ser cantado en la capilla real, a la que Góngora pertenecía por entonces<sup>17</sup>. El más temprano es un poema de extremado manierismo, que consta de dos partes, diferenciadas por los estribillos, a su vez dialogados y de rima consonante. Hay en la primera tres grupos de dos coplas de romance, cada una con su estribillo. La segunda es una letrilla, de rima consonante incluso en la cabeza, lo que la aleja de la forma común, pues carece del tono popular esperable; consta de tres mudanzas seguidas también cada una de un estribillo pleno, es decir, que repite la cabeza en su integridad. En otras palabras: el carácter híbrido de la letrilla se ha transferido a la forma métrica, fundiendo el romance, popular, con las mudanzas, cultas, y los estribillos, asimismo refinados, de romance y letrilla: véase, por ejemplo, el arcaísmo *buscades*, en el v. 9, que choca con la dislocación sintáctica del siguiente. Recordemos que este romance es coetáneo de las *Soledades*, donde también el aire campesino, bucólico, alterna con las mayores sutilezas de expresión.

En cuanto al contenido, el romance empieza hablando de vaqueros que buscan una novilla, lo que reitera el estribillo, dejando entrever que *novilla*, *media luna* y *luceros* no son sino metáforas por una joven, tal vez una niña, cuyo padre se asimila a Júpiter en v. 8<sup>18</sup>. El segundo grupo de versos presenta el afán con que la búsqueda se efectúa, en un paisaje inquietante de montes que, tocados con turbantes de nubes, semejan moros o turcos. El tercer grupo es el de comprensión más dificultosa y manierismo más palmario: los vaqueros suponen que la moza, que no responde a las voces y a los silbos, se ha convertido en piedra, y acusan su impiedad, aunque sospechan que acaso esté dormida. De pronto sobreviene Gil, que dice haberla encontrado, y lo turbio del romance se serena en la letrilla: las tres mudanzas se dedican a describir a la niña, que reposa tranquilamente cercada por un diáfano muro, es decir, por una empalizada o acaso por una estancia acristalada, que alguna deidad —tal vez el mismo padre jupiterino— dispuso para tenerla segura, y se entretiene entrelazando flores en su pelo. El alboroto quedó solo en susto, el cuento llegó al poeta, y el romance es su glosa complaciente. Veamos ahora su vuelta a lo divino:

¡Cuántos silbos, cuántas voces  
tus campos, Belén, oyeron,  
sentidos bien de sus valles,  
guardadas mal de sus ecos!  
Pastores las dan, buscando  
el, que, celestial cordero,

5

<sup>17</sup> Datos y texto procedentes de nuestra citada ed. de los *Romances*, II, pp. 289-298 y 495-499, donde llevan los números 68 y 85, respectivamente. Algún buen ms. fecha el segundo en 1616, como destinado a ser cantado en la catedral de Córdoba.

<sup>18</sup> La expresión «el toro que pisa el cielo» podría indicar que hubiera muerto. Los versos 41-46 los interpreta Jammes como «allusion à la configuration précise du château de Zuheros...; il s'agit d'un parc ou d'un jardin spécialement aménagé pour que la fille du seigneur de Zuheros puisse s'y ébattre en toute tranquillité, quand elle se rendait dans la propriété paternelle» (*Études*, p. 455). El que la joven estuviera aún en la infancia no invalida el carácter galante que Jammes ve en la composición, con personajes nobles disfrazados de vaqueros.

- nos abrió piadoso el libro  
que negaban tantos sellos.
1. *¿Qué buscáis, los ganaderos?*
  2. *Uno, ay, niño, que su cuna  
los brazos son de la luna,  
si duermen sus dos luceros.* 10
- No pastor, no abrigó fiera  
frágil choza, albergue ciego,  
que no penetre el cuidado,  
que no escudriñe el deseo. 15
- La diligencia, calzada,  
en vez de abarcas, el viento,  
cumbres pisa coronadas  
de paraninfos del cielo. 20
1. *¿Qué buscáis, los ganaderos?*
  2. *Uno, ay, niño, que su cuna  
los brazos son de la luna,  
si duermen sus dos luceros.*
1. *Pediros albricias puedo.* 25
  2. *¿De qué, Gil?*
  1. *No deis más paso,  
que dormir vi al niño.*
  2. *Paso.*
  1. *Quedo, ay, queditico, quedo.*
- Tanto he visto celestial,  
tan luminoso, tan raro, 30  
que, a pesar, hallarás claro,  
de la noche, este portal.
2. *Enfrena el paso, Pascual,  
deja a la puerta el denuedo.*
1. *Pediros albricias puedo.* 35
  2. *¿De qué, Gil?*
  1. *No deis más paso,  
que dormir vi al niño.*
  2. *Paso.*
  1. *Quedo, ay, queditico, quedo.*

Al adaptarlo al asunto navideño, Góngora lo reduce casi a la mitad, aunque conserva sus dos partes diferenciadas: la primera, con dos grupos de dos coplas más estribillo, y la segunda, que es ya un villancico de una sola mudanza. Aproximadamente la mitad de sus versos proceden del anterior. Los pastores de Belén, dando también voces y silbos, buscan al cordero, hasta en los cubiles de las fieras. Al ser interrogados por alguien, revelan, con lenguaje lorquiano *avant la lettre*, que se trata de un niño a quien la luna sirve de cuna cuando está dormido. De nuevo Gil es quien lo encuentra en el portal, con lo que los pastores se calman y la noche recobra su silencio. En la forma, el poema se ha simplificado también: el manierismo se atenúa, aunque subsisten la cita

bíblica de vv. 7-8 y la sinquisis de vv. 31-32. Lo demás es liso y llano, quizá por estar destinado al canto desde su origen.

Resumiendo lo dicho, encontramos varios amagos de reescritura en Góngora, que sólo en un caso acaban por serlo de veras, y con bien distinto resultado. El poeta huye de repetirse, y las raras ocasiones en que lo hace, es en muy escasa medida, y por lo general en poemas compuestos casi por obligación: dedicatorios, de circunstancias, o, en el último, por cumplir con su oficio de capellán real. Donde no se encuentra ni vestigio de reescritura es en la poesía que Góngora compone libremente, que es la mejor que salió de su pluma: ni en las *Soledades*, ni en el *Polifemo*, ni en la *Tisbe* hay prácticamente material anterior reciclado; tampoco en la mayoría de sus romances, décimas y letrillas: sólo en unos sonetos finales puede usar expresiones que se trasvasan a una carta próxima, no menos amarga, o en otros burlescos la refundición de un verso diastólico le sirve para meter en el mismo saco a señores que le defraudan por igual. La reescritura, decididamente, no es un procedimiento gongorino, por las razones expuestas al principio: al poeta le gustaba trazar nuevas rutas, y eso hizo que aun sus textos fragmentarios fueran, desde los primeros códices, recogidos y estimados como obras acabadas. Góngora no sólo no quiso reescribir sus poemas, sino que en varios de ellos tampoco quiso reanudar la escritura una vez interrumpida: *non eadem est aetas, non mens*, que dijo Horacio<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> *Epist.*, I, 1, v. 4.

\*

CARREIRA, Antonio. «Góngora y su aversión por la reescritura». En *Criticón* (Toulouse), 74, 1998, pp. 65-79.

**Resumen.** Análisis de los contados casos de reescritura que se dan en la obra de Góngora, sus modalidades y circunstancias, con especial atención a un romance vuelto a lo divino por el poeta en sus últimos años.

**Résumé.** Analyse des rares cas de réécriture existant dans l'œuvre de Góngora, de leurs modalités et de leurs contextes particuliers, avec notamment l'examen d'un *romance* transposé *a lo divino* par le poète à la fin de sa vie.

**Summary.** An analysis of the rare cases of rewriting —and its different modes and circumstances—, found in the works of Góngora, with special attention given to a ballad (*romance*) rewritten *a lo divino* by the poet in his final years.

**Palabras clave.** Góngora. Reescritura.

## Antonio Carreira Gongoremas



Los diecinueve artículos reunidos en este volumen estudian aspectos diversos de la obra de Luis de Góngora: unos plantean cuestiones tocantes a autoría, transmisión textual, género e interpretación de los poemas (las *Solitudes* y los romances en particular), y otros revisan la literatura reciente en torno al poeta, su relación con los magnates o su peculiar forma de presentar y erosionar el yo poético. El conjunto demuestra con cuánta razón Antonio Carreira está considerado en la actualidad como uno de los máximos especialistas en Góngora, pero también revela que lo es de una forma singular: su actitud como lector consiste en aguzar el oído para disfrutar al máximo de la poesía, un arte que él comprende desde la infrecuente perspectiva musical que ha llevado a definirla como las mejores palabras puestas en el mejor orden posible. Así, la atención preferente al fenómeno sonoro, a la prosodia de unos textos compuestos para ser escuchados más que leídos, es el hilo conductor de este libro, cuyo título, *Gongoremas*, remeda algo irónicamente ese aire de jerga científica sin el cual una obra crítica, por sería que sea, no adquiere carta de ciudadanía en la actual república literaria.

