

Un soneto de Góngora y su fuente italiana («Urnas plebeyas, túmulos reales»)

Giulia Poggi
Università di Verona

Extraña suerte la del soneto «Urnas plebeyas, túmulos reales» de Góngora. Hoy incluido por derecho en las obras del poeta cordobés, ha sido objeto en los siglos pasados de contrastes, hipótesis y opiniones. Así, a pesar de su evidente sabor moral, un manuscrito del siglo XVII le ha atribuido una intención satírica y, en los siglos sucesivos, se ha llegado incluso a poner en duda su autenticidad¹. Con las mismas contribuciones e incertidumbres nos enfrentamos si de las hipótesis textuales pasamos a las cuestiones exegéticas, lo que nos hace suponer que algo, en su génesis, en su mensaje y en su mismo conjunto estilístico queda por aclarar.

Ahora bien, antes de señalar en síntesis las sutiles cuestiones que su historia ecdótica y exegética plantea, será mejor transcribirlo por entero:

Urnas plebeyas, túmulos reales
penetrad sin temor memorias más
por donde ya el verdugo de los días
con igual pie dio pasos desiguales.

Revolved tantas señas de mortales,
desnudos huesos y cenizas frías
a pesar de las vanas, si no pías
caras preservaciones orientales.

Bajad luego al abismo, en cuyos senos
blasfeman almas, y en su prisión fuerte
hierros se escuchan siempre y llanto eterno,

¹ La primera hipótesis deriva del epígrafe del ms. Tejuelo, fechado en 1623, mientras que la segunda, según se puede leer en el tomo XXXII de la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, 1966), 440, remonta al códice de Rivas Tafur y a su poseedor, el señor Fernández Geurra y Orbe. Véase, para informaciones más exactas, la nota de BIRUTĖ CIPLJAUSKAITĖ en su edición de los *Sonetos* de Góngora, (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981), 459-460.

si queréis, o memorias, por lo menos,
con la muerte libraros de la muerte,
y el infierno vencer con el infierno².

Hay que señalar en primer lugar que la definición de moral con que, a partir del ms. Chacón, se ha transmitido el soneto resulta bastante restrictiva, considerando el empleo en su contexto de *tópoi* ya utilizados por Góngora en el repertorio fúnebre, como la alusión al poder destructivo de la muerte, ya comentada en el soneto «Ayer deidad humana, hoy poca tierra» o el sintagma «ceniza fría», que remata el final de «Lilio siempre real, nací en Medina», compuesto en la misma ocasión³. Sin embargo, a pesar de la continuidad de estos motivos y fragmentos lingüísticos, y a pesar de que la fecha de composición del soneto (1612) lo acerca, como subraya Robert Jammes, a los tres dedicados a las exequias de la reina Margarita⁴, su corte teórico nos impide incluirlo en el repertorio epicéutico, cuyo primer presupuesto es, como acertadamente ha señalado Mario Socrate, la ocasión. En suma: no es la muerte en su poder destructor, ni tampoco la muerte como entidad abstracta y categoría filosófica la que inspira los sonetos fúnebres del Siglo de Oro, sino los aparatos exteriores y las ceremonias de una determinada muerte, y sobre todo si éstos, por su ejemplaridad y mundanidad, suscitan emociones o reflexiones colectivas⁵.

En cambio, en nuestro soneto, parece como si Góngora quisiera anular y casi olvidar a través de la anónima pluralidad del primer verso los simulacros de la muerte, es decir las varias urnas y los túmulos que en su precedente producción lírica habían sido magnificados, condenados e incluso, en cierta ocasión, ridiculizados⁶. Se trata, pues, de una meditación sobre la muerte y el más allá no motivada por ninguna circunstancia ni autobiográfica ni cronológica, siendo, éste de las sepulturas y del infierno, un motivo sobre el que Góngora no reflexionará nunca más, ni siquiera en el último periodo de su vida, caracterizado, como es sabido, por una serie de sonetos particularmente desengañosos.

La misma calidad retórica del soneto, aparentemente compacta y subordinada a su andamento epigramático, sugiere una leve discrepancia entre la doble *redditio* marcadamente alegórica del final y la estructura geométrica de los cuartetos inspirados en acciones concretas, aunque sean metafóricas trasposiciones de un viaje al más allá tan abstracto como inexorable. Esta sutil desproporción retórica sugiere además un cambio de registros y un climax un tanto anómalo, no perfectamente justificado por las informaciones que proporciona el contexto. De ahí las contradictorias interpretaciones de los comentaristas que han leído el soneto ora en sentido devocional, ora desde un punto de vis-

² Cito de la edición de Clásicos Castalia, a la cual haré referencia desde ahora: L. DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. BIRUTÉ CIPLJAUSKAITĖ, Madrid (1985), 239 (=SC).

³ Véanse los vv. 4-8 del primero «Los huesos que hoy este sepulcro encierra / a no estar entre aromas orientales, / mortales señas dieran de mortales [...]» y los vv. 12-14 del segundo: «La suavidad que expira el mármol (llega) / del muerto lilio es, que aun no perdona / el santo olor a la ceniza fría».

⁴ Cf. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* (Madrid: Castalia, 1987), 195 en nota.

⁵ Véase el artículo sobre «El sonetto di Cervantes al tumulo di Filippo II e la permanenza del comico», in *Linguistica e letteratura*, III (1978), 51-81.

⁶ Pensamos en los sonetos 119 y 120 (ambos censurados por el Padre Pineda), donde los túmulos contruidos en Écija y Jaén para la reina Margarita ocasionan una serie de burlescos juegos de palabras y ataques satíricos.

ta metafórico, explicando la representación de la muerte en él contenida o como un acto de contrición del poeta, o como una reflexión filosófica más amplia, que sobrepasa cualquier directo blanco espiritual. A la primera lectura se atiende Biruté Ciplijuskaitė la cual explica su final como una exhortación que el poeta dirige a sus memorias para poder evitar, a través de la representación de la muerte temporal, la muerte espiritual del alma⁷; a la segunda Gianna Marras, la cual subraya, en estos versos, una actitud racionalista, casi se podría decir atea frente al más allá, y un sentimiento de la muerte más existencial que teológico⁸.

Dos hipótesis, dos enfoques de lectura que no acaban de convencer, porque si el primero resulta quizá demasiado condicionado por esquemas propios de la cultura contrarreformista (pensemos en los *Ejercicios espirituales* donde Ignacio de Loyola recomienda representarse el infierno con los cinco sentidos), el segundo peca de excesiva modernidad, atribuyendo al poeta una implícita simbolización de valores que éste no hubiera podido concebir tan conscientemente. Y si nada puede comprobar que en aquel año Góngora tuviera una crisis religiosa que lo llevara a escribir estos versos purificadores, tampoco se pueden entender éstos como una reflexión subjetiva y casi prerromántica, siendo la muerte y el infierno en ellos descritos, no categorías psíquicas, sino hechos reales que no perdonan a nadie: ni siquiera al poeta con sus versos.

Ahora bien: tanto las ambigüedades retóricas como las anomalías biográficas que caracterizan este texto, nos llevan a profundizar su análisis, y a buscar en su génesis algo que pueda explicar lo que no resulta inmediatamente claro. Empecemos por recorrer su primer comentario, es decir la explicación de sentido estrictamente devocional dada por Salcedo Coronel:

Pretende don Luis en este Soneto, que su memoria examine en los humildes y soberbios sepulchros la igualdad con que la muerte executa en todos su inexorable rigor: y que penetrando en los abismos, considere las penas y el horror de la infernal morada, para librarse con la enmienda en vida, del eterno castigo⁹.

Palabras que situarían el soneto dentro de la tradición medieval (y tan hispánica) del *memento mori*, si Salcedo Coronel no añadiera, para la explicación de su incipit y de su final, la referencia a dos fuentes específicas: clásica la primera, es decir Horacio, contemporánea la segunda, es decir el abad benedictino Angelo Grillo, personaje menor del segundo renacimiento italiano¹⁰.

Sin embargo, mientras la primera cita («Pallida mors aequo pulsat pede pauperum / tabernas regumque turres», *Odas*, I, IV, vv. 13-14) constituye un referente exacto para

⁷ Cf. in *SC*, 239 el comentario a los vv. 13-14, inspirado, como veremos más adelante, en la interpretación de Salcedo Coronel.

⁸ Cf. GIANNA CARLA MARRAS, «La vicenda della memoria: razionalità e magia della parola in *Urnas plebeyas, túmulos reales*», en *Linguistica e letteratura*, VII, 1-2 (1982), 173-201.

⁹ Cf. el segundo tomo de las *Obras de don Luis de Góngora comentadas por García Salcedo Coronel*, Madrid (1644), 777-779.

¹⁰ Sobre la vida y la obra de Angelo Grillo véase M. GIUSTINIANI, *Gli scrittori liguri* (Roma: A. Tassinari, 1677), 73-78; G. B. SPOTORNO, *Storia Letteraria della Liguria*, tomo IV (Genova: Tipografia Ponthenier, 1826), 144-146; y en particular, sobre su amistad con T. Tasso, L. TOSTI, *T. Tasso e i benedettini cassinesi* (Montecassino: Tipografia di Montecassino, 1877).

explicar la imagen de la muerte y de su poder nivelador, la segunda, centrada por Salcedo Coronel en el soneto del italiano «Cadute moli, alte ruine sparse» no pasa de ser uno de los tantos textos barrocos sobre las ruinas que Góngora pudo indirectamente recordar, pero no necesariamente imitar en estos versos. Y aunque Salcedo Coronel cite como modelo más próximo al final de Góngora los versos con que Grillo concluye sus disertaciones edificantes sobre la humana caducidad, éstos no tienen mucho que ver con la concatenación retórica de la que ya hemos hablado, y cuya eficacia, como ya hemos subrayado, no llega a justificar del todo el contexto¹¹.

En realidad, la verdadera fuente del soneto (y no sólo, como pretende Salcedo Coronel, de su terceto final) es un soneto compuesto por el mismo Angelo Grillo, perteneciente a la colección *Pietosi affetti*, que así reza:

Si volge 'a suoi pensieri perché, nel contemplar quanto loro si dimostra nel presente sonetto, si mortifichino

Tra le tombe de morti horrende e scure,
fra l'ossa ignude, i cadaveri, i vermi,
putridi parti e fetide pasture,
itene spesso, o pensier vaghi e infermi:

quivi deposte l'altre indegne cure
sol vostra intenta a contemplar si fermi
quali hebbere forme già, quali hor figure,
quai già vari ripari, hor quali schermi:

indi passate, ove nel foco eterno
per morir sempre han gli empi immortal vita,
fra stridi, urli, bestemmie e stuol nocente:

poi l'imagini offrite all'egra mente
ch'avrà con morte contra morte aita,
e con l'inferno vincerà l'inferno¹².

No cabe duda de que la verdadera fuente del soneto gongorino reside en estos versos compuestos, como reza el epígrafe, con fines penitenciales, y que el primer pretexto que llevó al andaluz al enfrentarse con la muerte y el infierno fue esencialmente imitativo. Ni tampoco debiera resultar extraño, siendo así las cosas, que se haya podido atribuir al soneto a otro autor, ni que se haya calificado (dando a la palabra un sentido más paródico

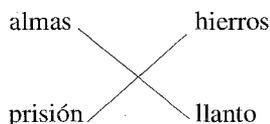
¹¹ En el soneto II de la primera parte de las *Rime morali*, que cito por la edición de Bergamo de 1589 (primera edición: Bergamo, 1580): «Cadute moli, alte ruine sparse, / che dianzi il cielo, hor adeguate il suolo, / che pria destaste meraviglia, or duolo, / del tempo hor prede, e già stupor de l'arte; / provincie e regni, ampia e superba parte / del mondo immenso, la cui fama il volo / spiegò da l'uno l'altro opposto polo, / né la serban di voi marmi, né carte; / stirpi d'augusti estinte illustri e dive, / monti d'ossa insepolte, e tombe e fosse, / di ceneri e cadaveri ricetti: / dite: s'a tanti miserandi aspetti / non son le menti de mortali mosse, / non pensa di morir chi morto vive».

¹² Reproduzco la versión de la edición de Vicenza de 1596, pero recuerdo que la obra se imprimió por primera vez en Bergamo en 1580 junto con la primera parte de las *Rime morali* y que después tuvo, por separado, varias impresiones.

que estrictamente moral), de «satírico». En suma, sin pensar en crisis espirituales o existenciales, es claro que Góngora fue atraído por el modelo italiano, del que respeta bastante fielmente la estructura retórica y la *gradatio* sintáctica articulada en tres tiempos: la visitación de las tumbas, el descenso al abismo infernal y, por último, la consideración moral fundada en la fórmula de la doble *redditio*.

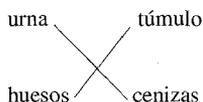
Sin embargo, a pesar de esta génesis imitativa, el soneto de Góngora presenta unas variaciones respecto al modelo que acaban de desplazar su eje retórico y, en consecuencia, su mensaje. Desde el punto de vista semántico, por ejemplo, aparece clara la reducción de las enumeraciones caóticas del modelo a un preciso orden regulado por estructuras opositivas y paralelísticas, así como la abolición de epítetos marcadamente desagradables (por ejemplo, la pareja inicial «horrene e scure» es resumida, casi negada, por la expresión «sin temor»), o de pormenores sobre los lugares de la muerte y sus lúgubres habitantes.

Aun más evidente resulta la diferencia entre el modelo y su imitación si, dejando las consideraciones de orden semántico, examinamos la estructura retórica de los dos textos. Así veremos que Grillo desarrolla la sustancia alegórica del soneto y llega a la fórmula final después de subrayar el doble sentido de la palabra muerte por la antítesis del v. 10 («indi passate ove nel foco eterno / per morir sempre han gli empi immortal vita») y por una repetida alusión a la enfermedad de los pensamientos («itene spesso o miei pensieri infermi [...] / poi l'imagini offrite all'egra mente»); Góngora, en cambio, suprime todo elemento moral que no sea esencial a estas dos entidades metafísicas (*muerte y pensamiento*), impulsado a esto por la misma binariedad inherente a las fuentes clásicas no contempladas por el modelo: Horacio que le proporciona la imagen de la muerte niveladora, y el Evangelio que le sugiere una descripción del más allá repartida entre «llantos y cadenas», así como reza un desconocido pasaje del Evangelio («ibi erit fletus et stridor dentium ...», *Mateo*, 13, 42) y representa, en el sexto libro del *Eneide*, el mismo Virgilio («Hinc exhaudiri gemitus et saeva sonare / verbera tum stridor ferri tractaeque catenas», vv. 557-558). Y si la cita horaciana permitía organizar el material semántico como un gran quiasmo que atravesaba los dos cuartetos¹³, la reminiscencia virgiliana (de la que se olvida, o quiere olvidarse, en su afán moralizador, Salcedo Coronel), parece proporcionar otro quiasmo que, si bien no es tan perfecto como el precedente, ocupa parte del primer terceto:



De ahí una representación de la muerte implacable y apremiante, pero no tan repugnante como la de Grillo; de ahí también un viaje al infierno no tan terrible, puesto que se

¹³ Véanse las pp. 181-191 del citado artículo de G. Marras, donde se subraya el evidente quiasmo que se establece entre los dos cuartetos.



trata de un infierno sin un ingrediente fundamental de la iconografía cristiana, es decir el «foco eterno» que, presente en Grillo con su relativo cortejo de diablos, se transforma en Góngora, clásicamente, en «llanto eterno». Como si Góngora quisiera imitar únicamente los efectos exteriores de la ambigüedad proporcionada por el término «morte» del italiano, como si la superposición de fórmulas medievales (la *redditio*, artificio muy usado en los sonetos fúnebres)¹⁴ y clásicas (la antítesis horaciana, de la que deriva la contraposición urna / túmulo del primer quiasmo, y la pareja virgiliana llanto / prisión que ocasiona el segundo) transmitiera un sentimiento no unívoco de la muerte, sino abierto, ambiguo y contradictorio.

Y llegamos aquí al tercer punto de discrepancia entre el texto gongorino y su modelo italiano, es decir al distinto papel que en ambos desarrollan los abstractos destinatarios: «pensieri» en el primer caso, «memorias» en el segundo. En primer lugar hay que subrayar la introducción por Góngora del término «memorias» no sólo refleja una actitud frente al tema de la muerte más visivo que racional¹⁵, sino que también su repetición en el texto unifica la sintaxis del soneto, que llega así a estructurarse como una única oración condicional («penetrad sin temor memorias más / [...] / si queréis o memorias [...]»).

Además, esta reduplicación gongorina del destinatario, citado por Grillo una sola vez, desplaza la representación de la muerte recomendada en el modelo hacia una meditación más honda y menos contingente, que incluye también el tema medieval del *contemptus mundi*, o por lo menos un concepto de memoria más moral y filosófico que estrictamente devocional o religioso. En efecto, mientras los pensamientos que invoca Grillo producen imágenes útiles al pecador poeta y a todos los pecadores para que logren la verdadera vida, las memorias de Góngora sirven de comentario para algo imaginado, pero al mismo tiempo realmente ocurrido, si no en la vida (pensamos en los «aromas orientales» del v. 8), por lo menos en la literatura (pensemos en el recuerdo del Averno virgiliano, resonante en los vv. 10-11). De ahí la supresión en el texto gongorino del pasaje último del italiano («poi l'imagini offrite all'egra mente [...]») y la reducción de las tres potencias espirituales (*pensieri-immagini-mente*) a una sola potencia; de aquí también la posibilidad de leer las memorias como las memorias mismas del poeta, es decir su personal actitud frente a la muerte, una muerte, como acabamos de apuntar, evocadora de sugerencias clásicas y cultas. En este sentido no sería extraño que Góngora, al utilizar en su forma plural el término memoria, haya querido indicar concretamente la serie de epitafios recién compuestos, y cuyos rastros, como señala James, reaparecen en estos versos.

Se trata, como es obvio, de una hipótesis que tendríamos que comprobar y analizar más detenidamente, así como, una vez descubierta la verdadera fuente del soneto, habría

¹⁴ Pensamos en la *redditio* conclusiva del soneto 131 («Fragoso monte en cuyo basto seno»): «pues en troncos está, troncos la lean» y la del 132 («Ayer deidad humana, hoy poca tierra»): «tome tierra, que es tierra el ser humano».

¹⁵ Sobre el papel racional de la memoria en estos versos véanse las observaciones de G. Marras (*art. cit.*, 183 *passim*). Sin embargo creo que aquí el término conserve más el sentido tradicional de *memento mori*, sobre todo si lo consideramos en antítesis al término «pensamiento», usado por Góngora en los sonetos y canciones de asuntos petrarquistas.

que profundizar en varias cuestiones. Por ejemplo: ¿escribió Góngora estos versos únicamente para competir con Grillo, o fue movido por eventos –quizá alguna crítica, reprensión o censura de sus sonetos fúnebres– que todavía queda por descubrir? ¿Y por qué Salcedo Coronel no sólo se descuida de la fuente virgiliana, sino que también se equivoca al citar la fuente de Grillo? Y, puesto que el soneto gongorino es una imitación, ¿en qué medida influyen respecto al modelo la variada *dispositio* y la dialéctica que en él se establece entre fuentes clásicas, bíblicas y medievales? En fin: se puede hablar de una verdadera originalidad del soneto y, en general, de una actitud moderna del poeta cordobés frente a la muerte así como, para hacer una comparación anacrónica, se habla de una originalidad del Foscolo frente a los modelos de la literatura osiánica?

A estas y a otras preguntas podrán contestar los críticos que se pongan a examinar este soneto, sin olvidar que en el barroco, y más todavía el barroco de Góngora, cada duda, cada incertidumbre, cada interpretación demasiado metafórica o literal, encubre siempre algo que no se sabe y no se conoce y que por esto, precisamente por esto, merece ser conocido.