

La estructura retórica y la inspiración senequiana de la *Canción al Oro* de Juan de Jáuregui*

The rhetorical design and the Seneca's influence
on the *Canción al Oro* by Juan de Jáuregui

Ángel Jacinto Traver Vera

veratraver@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9734-8094>

IES San Fernando (Badajoz)

Av. República Dominicana 20, 3ªA

06011 Badajoz

Fecha de recepción: 04/04/2020

Fecha de aceptación: 13/06/2020

RESUMEN: Este artículo estudia el diseño retórico de la “Canción al Oro” del poeta sevillano Juan de Jáuregui y rastrea los textos de Séneca que pudieron inspirarle, así como otros pertenecientes a Horacio, Virgilio y Ovidio, conforme a la práctica renacentista de la *imitatio*. Entre las formas líricas y retóricas que se reconocen destacan el himno, la *priamel* y el *epichirema*, y en lo referente a las fuentes primarias se concluye que las *Epistulae morales* y el tratado *De beneficiis* de Séneca tuvieron un papel relevante.

PALABRAS CLAVE: Jáuregui – Séneca – *priamel* – oro – fuentes

ABSTRACT: This article studies the rhetorical design of the “Canción al Oro” by the Sevillian poet Juan de Jáuregui and traces the texts of Seneca the Younger that could inspire him, as well as others belonging to Horace, Virgil and Ovid, according to the Renaissance practice of *imitatio*. Among the recognized lyrical and rhetorical forms, the hymn, the *priamel* and the *epichirema* stand out, and with regard to the primary sources, it is concluded that the Seneca’s *Epistulae morales* and the treatise *De beneficiis* played a significant role.

KEYWORDS: Jáuregui – Seneca – *priamel* – gold –sources

1. La “Canción al Oro” de Juan de Jáuregui

Natural de Sevilla, hijo de familia distinguida y acomodada, Juan de Jáuregui (1583-1641) fue uno de los poetas más insignes de la conocida como “Escuela Poética Hispalense”.¹ Aparte de su

* Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación del “Grupo HUM344. Filología Latina” de la Universidad de Córdoba. Me gustaría agradecer a los profesores Juan Antonio López Férrez y Míriam Librán Moreno sus comentarios y sugerencias críticas al esbozo de este artículo, y a los *referees* sus atinadas correcciones.

¹ La existencia de la “Escuela Poética Sevillana” como círculo literario que compartía unos estilemas distintivos ha sido objeto de intenso debate. Dámaso Alonso (1948: 50-52) reconocía que los vates hispalenses auriseculares compartieron

poesía original, recogida en sus *Rimas* (Sevilla, 1618), Jáuregui destacó como pintor,² traductor en latín e italiano, así como preceptista combativo del “Culteranismo” que abanderaba Luis de Góngora.³

De su formación académica ninguna noticia concreta aportan los datos dispersos sobre su vida, salvo que residió de joven en Roma, donde debió de perfeccionar su educación como escritor y pintor (Matas 1993: 13). Pese a este vacío biográfico, es obvio, al leer su obra, que aprovechó bien y pronto los *studia humanitatis*, llegando a ser uno de los poetas más activos de su tiempo, aunque no alcanzara la gloria que perseguía (Matas 1993: 9-10).

La poesía de Jáuregui, como la de la mayoría de poetas auriseculares, desprende por doquier clasicidad,⁴ debida a la imitación consciente de los clásicos, tanto grecolatinos como de aquellos italianos y castellanos, que, en la estela de los primeros, habían alumbrado obras de gran perfección literaria.⁵ Es, quizás, su “Canción al Oro” la composición más paradigmática en este sentido (Jordán de Urríes 1899: 80), aparte de ser la pieza maestra de sus poemas morales (Ferrer de Alba 1973: 62).

Como si fueran las escenas de un mosaico, el sevillano insertó la mayoría de motivos del tópico del desprecio de las riquezas hasta componer una suma del mismo, de forma similar a Cervantes cuando escribió el “Discurso de la Edad de Oro”, en cuya pintura aparecen también casi todos los argumentos de la *aurea aetas* (Stagg 1985: 71-90).

amistad, lazos de sangre, paisanaje y, a buen seguro, gustos poéticos. Bonneville (1972: 109-10), por su parte, no encontraba rasgos diferentes para la etiqueta “Escuela” o, al menos, que pudieran contraponerse a la “Escuela Salmantina”. Hallaba, más bien, características comunes al resto de poetas españoles del Siglo de Oro, donde, sin duda, la más notable era la imitación de los clásicos grecolatinos e italianos. Con todo, Escobar *et alii* (2017) resaltan, al hilo de la poesía de Juan de Arguijo, cómo aquella “congregación de estudiosos” tuvieron un maestro, Fernando de Herrera, un ideario poético y un marcado gusto por la emulación de los clásicos, con devoción, casi exclusiva, por Horacio. Cf. también Palomo (1983: 690), quien menciona a Séneca.

² Esta doble faceta artística fue común al menos a tres miembros de la academia hispalense, Pablo de Céspedes (*ca.* 1538-1604), Francisco Pacheco (1564-1644) y el propio Jáuregui. De hecho, el tópico horaciano de *ut pictura poesis* parece haber sido, como aspiración creativa, uno de los rasgos más específicos de la “Escuela Sevillana” según Lasso de la Vega (1871: 20-21). Como pintor, se le atribuye el retrato más famoso de Miguel de Cervantes, realizado en 1600 (BNE JIN/11/84).

³ Tradujo con tan solo veinte años la comedia pastoril *Aminta* (Roma, 1607) de Torquato Tasso, que el propio Cervantes encareció en su obra cumbre (*Quijote* 2ª parte, cap. LXII). Su traducción de la *Farsalia* de Lucano en endecasílabos sueltos (BN Mss/3707, autógrafo fechado en 1640) fue impreso póstumamente en 1684. Y entre sus tratados polémicos destacan el *Antídoto contra la pestilente poesía de Las Soledades* (1624) y el *Discurso poético contra el hablar culto y oscuro* (1624).

⁴ Para el concepto de “clasicidad” en la poesía renacentista española, cf. Lázaro (1996: 15-27), y concretamente en Jáuregui (Mañas Núñez, 2010: 95-96).

⁵ El propio Jáuregui lo expresa diáfaramente en la dedicatoria de su *Aminta* “A don Fernando de Enríquez de Ribera” [Roma, 1607 (BN R/5449), p. a 2]: “assi, supuesto el crédito de tan ilustre poeta, i la noticia de sus muchos escritos; bastará reduzirme a esta sola comedia suya (*sc.* el *Aminta* de Tasso) la cual ofrezco á V. E. por una de las mas perfectas composiciones, que ai escritas, en su genero, Griegas o Latinas, i la que an imitado para acertar los mas luzidos Italianos”.

2. La tradición clásica del denuesto de la riqueza

El desprecio de la riqueza es un tema universal que tuvo en la literatura grecolatina una resonancia extraordinaria,⁶ al punto que nuestra opinión sobre ella, como herederos de la Civilización Occidental, se debe en gran parte a aquella y al sincretismo que llevó a cabo el Cristianismo.⁷

En mitología el Juicio de Paris, Dánae, los Argonautas, Atalanta e Hipómenes, entre otros, tuvieron en la sed de riquezas el acicate argumental en forma de manzana, lluvia o vellocino de oro. Demócrito, entre los presocráticos, y más denodadamente los cínicos, los estoicos y los epicúreos combatieron desde sus respectivas doctrinas los males de la codicia.⁸ Y en poesía, donde a menudo confluían mitos y filosofía, la avaricia fue el agente inspirador de *tópoi* de enorme fortuna, como la *aurea mediocritas*, el *beatus ille*, la *avara puella* o la *aurea aetas*.⁹ Es este último el más interesante para nuestro estudio, no solo por haber sido el primero donde aparece la *auri sacra fames* y la mayoría de sus motivos temáticos,¹⁰ sino también porque constituye el paisaje central de la canción de Jáuregui.

El primer testimonio de este *locus mythologicus* se remonta a los *Trabajos y días* de Hesíodo (ca. Ss. VIII-VII a. C.). Censuraba allí (*Op.* 35-41) el ascreo la avaricia de su hermano Perses, quien, tras corromper a los jueces con regalos, había conseguido apropiarse de la parte de su herencia. Esta injusticia le inspira el relato de las Edades del Hombre (*Op.* 106-202), donde explica la degeneración del género humano escalonada en cinco razas: de oro, de plata, de bronce, de los héroes y de hierro. Las recreaciones posteriores, en particular las romanas, tendieron a reducirlas a dos tras la estela de Virgilio (*Ecl.* 4, 8-9): la *aurea aetas* y la *férrea*,¹¹ pues en los extremos estaba más clara la

⁶ Basta con percartarse de las numerosas *callidae iuncturae* que alumbraron los poetas latinos para referirse a él y que hubieran etiquetado muy bien al tópico. He aquí las más notables: *avarities et honorum caeca cupido* (Lucr. 3, 59), *amor successit habendi* (Verg. *Georg.* 2, 317), *auri caecus amore* (Verg. *Aen.* 1, 349), *auri sacra fames* (Verg. *Aen.* 3, 57), *amor sceleratus habendi* (Ov. *Met.* 1, 131), *auri fuit / caecus cupido* (Sen. *Phaed.* 527-28), *impius lucri furor* (Sen. *Phaed.* 540), *cupido belli creuit atque auri fames* (Sen. *Oct.* 426) o *versat famem pecuniae / praefectus* (Prud. *Perist.* 2, 45-46).

⁷ Frenzel (1980: 320-28) escribió una entrada fundamental, “Sed de oro, avidez de dinero”, sobre la trayectoria del tema en la literatura universal, donde da algunas claves para comprender la síntesis cristiana (321b).

⁸ La opinión de Demócrito en torno a la avaricia puede resumirse en estas dos conclusiones: causa injusticias e infelicidad (*Frs.* 40, 50, 77 y 173) y es fuente de desasosiegos y de males (*Frs.* 78, 218-23 y 245). Por su parte, las escuelas helenísticas, al prestar gran atención a la ética, reflexionaron intensamente sobre la ambición humana y también sentenciaron que ocasionaba guerras (Sen. *Epist.* 14, 90 o Lucr. 5, 1120-24), generaba desasosiego e infelicidad (Sen. *De Brev. Vit.* 2, 1 o Epicur. *Sent. Vat.* 81), conllevaba la esclavitud personal (D. L. 4, 50, Epict. *Ench.* 12, 1 o Epicur. *Sent. Vat.* 67) y causaba crímenes e injusticias entre los hombres (Stob. V. p. 762, 24 Hense, Sen. *Epist.* 15, 94 o Epicur. 479 Us.). Para el desprecio de las riquezas en la diatriba cínica, cf. Oltramare (1926: 47-48). En este género escribió Plutarco su tratado *Sobre el amor a las riquezas*.

⁹ Ya Solón había apelado a los atenienses a comer su insaciable sed de riquezas en algunas elegías (1, 3, 4 y 14) repletas de figuras mitológicas y alegóricas, como Palas Atenea, Apolo, Moira, Eunomía y Disnomía, ya que era la causa de la injusticia social que assolaba a Atenas. Destacan la primera o “Himno a las Musas”, por haberse conservado íntegra y tratar de forma monográfica el afán de riquezas, y la decimocuarta donde claramente se perfila el *locus* epicúreo-estoico de la *aurea mediocritas*. Y en el género didáctico, conviene recordar el *De rerum natura* de Lucrecio, quien, al verter en hexámetros el Epicureísmo, postuló una vida humilde y dedicada al estudio de la naturaleza, alejada, por ende, de los peligros de la avaricia (2, 1-61). De él y de Epicuro tomaron Horacio y Séneca un ideario vital que reflejarían en sus composiciones poéticas.

¹⁰ Para las fuentes primarias y los motivos literarios, cf. Ruiz de Elvira (1982: 113-17) y Cristóbal López (1979: 156-58). Sobre su impronta en la literatura universal, cf. Frenzel (1980: 22-27, s. v. “Arcadia”).

¹¹ Incluso en Ov. *Met.* 1, 89-150, quien recrea las etapas hesiódicas, se aprecia el protagonismo de estas dos edades. La primera ocupa los versos 89-112, y la de hierro, los versos 127b-50. Y de forma más evidente, al reducir las cinco edades a dos, en Sen. *Phaedr.* 525-39 (*aurea saecula*) y 540-58 (*ferrea saecula*). Para más información, cf. Traver (2011: 156-57).

contraposición, como la cara y la cruz, entre aquella edad primigenia, dichosa y adánica, y la última, siempre contemporánea, infeliz y depravada.¹²

La *auri sacra fames* era como la cimbra de ambas edades, pues la ausencia de la avaricia en la Edad de Oro justificaba el comunismo primitivo, el reinado justo de Saturno, la abundancia de alimentos (el ἀυτόματος βίος), el amor desinteresado, la vida sencilla, en armonía con la naturaleza, sin lujos y sin actividades peligrosas como la minería y la navegación (el ψόγος ναυτιλίας). Sin embargo, la irrupción de la codicia en la de Hierro acabó con todos estos bienes (Cristóbal López 1979: 169-70). Conformaban, así, un auténtico arsenal retórico que, gracias a su potencial parenético, se convirtió en fuente continua de inspiración ya fuera para añorar aquel tiempo semidivino o bien para criticar el presente corrupto, máxime cuando eran obvias las analogías con el Edén bíblico.¹³

Durante el Renacimiento, toda vez que la invención de la imprenta posibilitó que la mayoría de los clásicos grecolatinos fueran divulgados y extractados para manuales académicos, la imitación del tópico del denuesto alcanzó su cénit en la poesía neolatina.¹⁴ El descubrimiento del Nuevo Mundo le añadiría aún mayor atractivo, al constatarse allí antiguos vestigios de la utópica Arcadia, como la sencillez campesina, la exuberancia natural y la copia de metales preciosos, que los indios no valoraban tanto como los europeos.¹⁵ De cómo aquella riqueza despertó entre los conquistadores la sed de oro era el comercio de Indias, ubicado en la Sevilla natal de Jáuregui, la prueba más evidente.

3. La factura retórica de la canción

La “Canción al Oro” es, en opinión de Segura (1949: 193), “de irreprochable factura a la italiana”, con el siguiente paradigma métrico:

abC abC : DEdFFEGG

Consta de 126 versos con rima consonántica, repartidos en nueve estancias de catorce versos. En la *fronte* (abC abC) predominan los heptasílabos, mientras que en la *sirima* (DEdFFEGG), los endecasílabos. Estos últimos confieren, al ser mayoría, “un carácter solemne y grave” (Baehr 1973: 344), como conviene al tema, propio de la filosofía moral.

¹² Entre los textos latinos donde el motivo del denuesto de la riqueza está vinculado a las edades dorada y férrea, destacan los siguientes: Verg. *Ecl.* 4, 18-45, *Georg.* 2, 475-540, *Aen.* 8, 314-27; Tib. 1, 3, 35-50; 1, 10, 1-14; 2, 3, 29-74; Prop. 2, 32, 49-60; 3, 13, 25-58; Ov. *Am.* 3, 8, 29-66, *Ars* 2, 275-80, *Met.* 1, 89-150, *Fast.* 1, 191-226; Sen. *Epist.* 90, 36-46, *Med.* 301-79, *Phaedr.* 525-58 y *Oct.* 385-435.

¹³ Sobre las similitudes entre la Edad de Oro y el Edén bíblico, cf. Benko (1980: 662-69), Rivers (1994: 9-19 y 193-94) y Carpenter (1996: 137-53).

¹⁴ Interesa destacar la proliferación de polianteas y florilegios de uso universitario, donde los textos clásicos o los propios autores, en particular los latinos, estaban organizados por *loci communes* a fin de facilitar la *imitatio* (Moss 1996: 135-85). Bajo el tópico *de divitiis* o *de vita rustica*, solían antologizar fragmentos relativos a la sed de riquezas. Es el caso, entre los de mayor éxito, del *Viridiarum illustrium poetarum* (Venecia, 1507) de Octaviano Mirándula, los *Virtutum encomia* (París, 1573) de Henri Estienne o el *Florilegium magnum* (Lyon, 1625) de José Langio. Estos compendios y similares servían también para fortalecer los argumentos de manuales de disciplinas varias, como la medicina o el derecho, dado que los autores clásicos gozaban de *auctoritas* (cf., en el caso del denuesto de la riqueza, Juan de Solórzano, *Disputatio de indiarum iure*, 1628, pp. 709-10). Aparte de estos centones, es muy probable que en época de Jáuregui existieran disertaciones o sermones para uso eclesiástico donde el oro fuera asunto monográfico y, al hilo de él, se comentaran multitud de motivos y textos relativos a la *auri sacra fames*. Así, ocurre en los *Munera sacra sapientium sive diatribae tres theologicae* (Groninga, 1648) de Samuel Desmarets o la *Auro oratio* (Kiel, 1690) de Daniel Georg Morhof.

¹⁵ Sobre cómo reverdeció el tópico de la Edad de Oro gracias al contacto con los pueblos primitivos del Nuevo Continente, cf. Maravall (1976: 170-72), Yruela (1992: 186-97) y Antelo (1975: 81-112).

La afirmación de Menéndez Pelayo (1885: 66), expresada en su seminal obra *Horacio en España*, de que era “horaciana en las ideas, más no en la estructura” ha sido reiterada en estudios posteriores, pero podría matizarse. Jáuregui, en efecto, conocía bien a Horacio, como el resto de poetas del círculo sevillano. Tradujo de forma libre (*imitatio*) dos odas del primer libro horaciano, la primera (“Útil y cierto amigo”) y la tercera (“Nave, que por entrego”). También emuló en la elegía “Engañaste, Licino, vulgarmente” (vv. 1-30) las odas 2, 10 y 16, donde aflora más claramente el tópico epicúreo de la *aurea mediocritas*, y en la propia “Canción al Oro” (vv. 99-104), la 3, 16, donde Dánae sirve de *exemplum mythologicum* del poder del oro.¹⁶ Sin embargo, el tema de la canción, el denuesto de la riqueza, conviene al discurso epidíctico,¹⁷ del que Horacio fue hábil cultivador (Cairns 1972: 300-3) y, entre los géneros epidícticos que el venusino usó, se encuentra el himno, presente en la canción. Además, el recurso retórico de la *priamel*,¹⁸ recurrente en la lírica griega y en Horacio, se reconoce igualmente en el poema jaureguiano.¹⁹ Y tanto el himno como la *priamel* se ejecutaban por medio de un diseño retórico fijo, si bien flexible. En este sentido, la estructura tiene también cierto aire horaciano.

En nuestra opinión, la canción jaureguiana está compuesta por dos himnos, una *priamel* y un *epichirema*²⁰ que consiguen crear un texto entre lírico y filosófico. Ciertamente es que resulta persuasivo, pero a veces peca de reiterativo.²¹ Por la disposición de estas fórmulas retóricas, la estructura podría ser la siguiente:

I. Himno a la Naturaleza (encomio)

1. Invocación (vv. 1-3)

2. *Aretalogía* e ilustración de contraste (vv. 4-14)

II. *Priamel* (vv. 15-126)

1. Preferencia: sabiduría de la Naturaleza (v. 15)

¹⁶ Otras imitaciones horacianas han sido anotadas por Mañas Núñez (2010: 97-102).

¹⁷ Según Menandro el Rétor (*Rh.* 331.15) eran propios del género epidíctico los discursos de elogio o de reprobación.

¹⁸ Fue Dornseiff (1921: 97-102) quien primero utilizó este término en Filología Clásica al estudiar las odas de Píndaro. Recuerda Race (1982: 1) que “The name itself (*sc.* of the term *priamel*) is a germanicized form of the Latin *praeambulum*, and it originally had nothing to do with classical poetry, but referred specifically to a minor poetic genre composed primarily in Germany from the 12th to the 16th centuries”. Y Fraenkel (1962: 407-8, n. 3) la definió cabalmente como “a series of detached statements which through contrast or comparison lead up to the idea with which the speaker is primarily concerned”.

¹⁹ Ejemplos de himnos en Horacio son el *Carmen saeculare*, *Carm.* 1, 2, 30-52; 1, 10; 1, 21; 1, 30; 1, 32; 1, 35; 2, 19; 3, 13; 3, 21; 3, 22; 3, 25; 4, 5 y 4, 6. Por su parte, la *priamel* en Horacio aparece en *Sat.* 2, 1, 24-28, *Carm.* 1, 1; 1, 7, 1-12; 1, 31 ó 2, 18, 1-14. Sobre la *priamel* en Horacio, cf. Fraenkel (1980: 230-32) y Musurillo (1962: 233-37). Decía Race (1982: 122) que “Next to Pindar’s choral lyrics, Horace’s *Odes* exhibit the most sophisticated use of *priamels*”. Y resulta curioso percatarse de que dos poetas compañeros del círculo, Francisco de Calatayud (n. 1582) y Antonio Ortiz Melgarejo (n. 1580), en sus poemas de dedicatoria a las *Rimas* llamen a Jáuregui “Píndaro”. Para la influencia de Píndaro en Horacio y en la canción petrarquista, cf. respectivamente Moralejo (2007: 132-33) y Segura (1949: 61-66).

²⁰ Cicerón definía este término argumentativo en *Rhetorica ad Herennium* 2, 18, 28 de esta guisa: “Así, pues, la argumentación más perfecta es esta que está distribuida en cinco partes: proposición, prueba, confirmación de la prueba, ilustración y conclusión. Gracias a la proposición exponemos brevemente lo que queremos probar. La prueba es el argumento que demuestra, de forma breve, que es verdad lo que pretendemos. La confirmación es la parte que corrobora con multitud de argumentos la prueba expuesta sucintamente. La ilustración sirve para adornar y complementar la prueba, toda vez que ha sido confirmada en la argumentación. La conclusión es la que cierra resumiendo las partes de la argumentación”. Un análisis del *epichirema* puede leerse en Lausberg (1990 I: 309-12, § 371) y en Ruiz Castellano (1992: 47-56).

²¹ Esta repetición de ideas se debe a la propia naturaleza de la canción que exigía “contener un solo pensamiento [...] en la que uno sea el motivo predominante [...] acompañado de motivos secundarios que le presten cierta novedad” (Segura, 1949: 63-64 y 68).

2. Clímax (*epichirema*): avaricia del hombre (vv. 16-126)
 - a. *Praepositio* (vv. 16-28): la búsqueda del oro destruyó la paz
 - b. *Ratio* (vv. 29-42): el oro produce guerras y arrogancia
 - c. *Confirmatio* (vv. 43-70) Himno al Oro (vituperio)
 - d. *Exornatio* (vv. 71-112) i. Invocación (vv. 43-45)
 - e. *Complexio* (vv. 113-26) ii. *Ponerología* (vv. 46-126)

Jáuregui distribuyó los himnos sobre el eje de la *priamel* (15-126), dado que el primero, dedicado “A la Naturaleza”, encierra su preferencia y es un encomio, mientras que el segundo, “Al Oro”, sirve de contraste y es un vituperio.²²

Tradicionalmente el himno se articulaba, de ordinario, en tres partes: invocación, *aretalogía* y plegaria final.²³ Esta última sección falta en ambos, si bien la ausencia en el segundo, tal vez, se explique porque sea deprecatorio y en ellos solo se maldecían las adversidades (Men. *Rh.* 333.25-28).

La invocación inicial solía incluir un vocativo del nombre propio del dios. Al haber dos himnos en la canción, hay dos vocativos y están dirigidos a la Naturaleza y al Oro²⁴ como personificaciones de divinidades:

- V. 1: Sabia Naturaleza,
V. 43: Oro, Tirano altivo,

Continuaba con una sucesión de pronombres personales, determinantes posesivos y verbos en segunda persona de singular (“*du-Stil*”):

- V. 3 (Naturaleza): Aplicas tu saber, tu industria y maña, etc.
Vv. 45-46 (Oro): ...y su malicia amparas, / Por ti el amor lascivo, etc.

La *aretalogía* o relación de virtudes, poderes e inventos filantrópicos de la divinidad solía introducirse gracias a oraciones de relativo (“*relativ-Stil*”) o participios (“*partizipial-Stil*”)²⁵:

- V. 2 (Naturaleza): Que al bien de los humanos, etc.
V. 44 (Oro²⁶): A quien los vicios viles, etc.

La *priamel*, por su parte, sirve de transición y establece la preferencia del poeta por la sabiduría y prudencia de la Naturaleza frente a la avara insensatez del ser humano. Es la clave de bóveda del esquema retórico. Como recurso expresivo se empleaba para introducir temas y se desenvolvía en tres partes: ilustración de contraste, “palabra bisagra” y clímax.

La ilustración contrastiva ofrece al lector un contexto de elección, normalmente con varias posibilidades,²⁷ que en la canción quedan reducidas a dos: la sabia providencia de la Naturaleza (vv.

²² Como antecedente, conviene recordar que en la lírica griega la elegía inaugural de Solón (*fl. ca.* 590 a. C.), el himno “A las Musas”, es uno de los primeros alegatos contra la riqueza.

²³ Según Menandro solo los discursos de encomio se denominaban “himnos”, si se dirigían a dioses o a seres mortales (*Rh.* 331.18-20). Podían ser genealógicos, mitológicos, invocatorios o ficticios (*Rh.* 333.2-6). Entre estos últimos se contarían aquellos que estaban dirigidos a divinidades inventadas (*Rh.* 333.21-24), como aquí la naturaleza. Un análisis del himno en Menandro puede leerse en Cairns (1972: 5-6 y 91-92). Para la estructura retórica de los himnos, cf. Norden (1956: 143-63) y Appel (1909 [1975]: 75-183). Al primero se debe la nomenclatura “*du-Stil*”, “*relativ-Stil*” o “*partizipial-Stil*”.

²⁴ Nótese que en la *editio princeps* de las *Rimas* [Sevilla, 1618 (BN U/3167), pp. 105 y 107] están en mayúsculas.

²⁵ El uso de participios es suplido por los gerundios, equivalentes a los participios de presente latinos: “buscando” (v. 17), “anhelando” (v. 20) y “provocando” (v. 59”).

²⁶ Es obvio en el caso del himno al Oro, al ser ficticio y deprecatorio, que la *aretalogía* solo podía ser negativa. Por esta razón, hemos tomado prestado de la teología el término *ponerología*, que etimológicamente es el antónimo.

²⁷ Entre las más comunes en la poesía grecolatina y en la tradición clásica se encuentran elencos de animales, personajes mitológicos, lugares y afares. Para más información, cf. Traver (2000: 280).

1-9) o la avaricia humana (vv. 10-14). La “palabra bisagra” expresa la predilección del poeta entre las opciones con un término que muestra mayor estima. Jáuregui elige a la Naturaleza (v. 15: “Tu providencia alabo”).²⁸ Por último, el clímax viene a robustecer, a modo de broche, la preferencia del escritor. Y a este propósito Jáuregui inserta un *epichirema* (vv. 16-126) que en palabras de Cicerón (*Rh. ad Her.* 2, 18, 28) era *absolutissima et perfectissima argumentatio*.

Este recurso era una suerte de silogismo magno, en el que estaban condensados los tres propósitos de la retórica convencional: *docere, delectare et movere*.²⁹ Y, aun siendo más apropiado para los *genera iudiciale* y *deliberativum*, poetas didácticos como Lucrecio lo emplearon por su capacidad argumentativa y de convicción.³⁰

Consta de cinco partes: *propositio, ratio, rationis confirmatio, exornatio, complexio*. La *propositio* sienta la tesis que se quiere demostrar, que en la canción es “la búsqueda del oro destruyó la paz” (vv. 16-28 – 2ª estancia). La *ratio* trae una prueba breve pero irrefutable de la tesis: “el oro produce guerras y arrogancia” (vv. 29-42 – 3ª estancia). En la *confirmatio* el escritor corrobora con nuevos argumentos la *ratio*. Y Jáuregui, en esta parte, empieza el himno al Oro, maldiciendo sus efectos nocivos: fomenta los vicios, la infidelidad femenina, la traición, el engaño, la peligrosa navegación, la forja de armas y, a la postre, muertes (vv. 43-70 – 4ª y 5ª estancias). Con la *exornatio* o ilustración el autor podía adornar y complementar la prueba, y el sevillano opta por utilizar varios *exempla mythologica et historica* (vv. 71-112 – 6ª-8ª estancias): el juicio de Paris, Atalanta e Hipómenes, Frixo y Hele, Jasón y los Argonautas, Dánae, Siqueo, Midas, Craso y Cresos. Por último, la *complexio* es la conclusión que cierra con contundencia y brillantez la argumentación, a la que Jáuregui dedica la última estancia (vv. 113-26) y una diatriba contra el Oro en segunda persona.

Esta propuesta de estructura, creemos, refleja bien el ideal poético de Juan de Jáuregui, para quien la disposición, orden y trabazón de las sentencias constituyen un pilar fundamental, según se desprende de la “Introducción” de sus *Rimas* [Sevilla, 1618 (BN U/3167), s/n]:

“Bien querría notar con brevedad algunos requisitos de la fina poesía [...] toda obra poética, por pequeña que sea, se compone de tres partes: alma, cuerpo y adorno. Y considérese primeramente que el alma es el asunto y bien dispuesto argumento de la obra, y quien errare en esta parte, no le queda esperanza de algún merecimiento [...] Vemos unas poesías desalmadas, que no tienen fundamento, ni traza de asunto esencial y digno, sino solo un cuerpo disforme de pensamientos y sentencias vanas, sin propósito fijo, ni trabazón ni dependencia de partes.”

²⁸ Aunque los versos 4-5 (“Yo la sagaz destreza / Alabo de tus manos”) son una expresión de preferencia, entendemos que forman, más bien, parte de la ilustración, pues Jáuregui no ha introducido aún la segunda opción relativa a la codicia (v. 12).

²⁹ Para esta finalidad de la retórica en la Antigüedad, cf. Lausberg (1990 I: 228-33, § 257), y sobre la definición del *epichirema*, cf. *id.* (1990 I: 309-12, § 371).

³⁰ Sobre su uso en poesía didáctica y, en concreto, en el *De rerum natura* de Lucrecio, cf. Wallach (1976: 13-14, ns. 3-5) y Ruiz Castellano (1992: 47-56). *Lucr.* 2, 581-699, por ejemplo, desarrolla un *epichirema* donde la *exornatio* como la de Jáuregui utiliza ejemplos mitológicos. En el caso del epicúreo, los mitos de Cibele y la Madre Tierra (Ruiz Castellano 1992: 531-32).

4. La inspiración senequiana y las fuentes clásicas de la canción

La canción muestra, a nuestro parecer, un talante filosófico más senequiano que horaciano. Y es quizás el verso primero el mejor destello, pues la Naturaleza,³¹ como obra de Dios y maestra de la vida, era un principio medular del neostoicismo senequiano:³²

Haec omnia mundus quoque, ut ait Plato, habet: facientem: hic deus est. Ex quo fit: haec materia est. Formam: haec est habitus et ordo mundi, quem videmus. Exemplar, scilicet, ad quod deus hanc magnitudinem operis pulcherrimi fecit (*Epist.* 65, 9).

Nempe propositum nostrum est secundum naturam vivere (*Epist.* 5, 4).

naturae autem se sapiens accommodat (*Epist.* 17, 9).

proinde vitae sequere naturam ducem (*Phaed.* 487).

Para el sabio cordobés la Naturaleza, como expresión de la providencia divina,³³ engendra al hombre libre y sin vicios (*Epist.* 94, 56) y, aunque se haya corrompido, esta puede regenerarlo, si estudia y sigue sus enseñanzas (*Epist.* 78, 7 ó 94, 55). Por esta razón, el vate hispalense usa el epíteto “sabia” (v. 1), en consonancia con el pensamiento del estoico cordobés (*Epist.* 94, 68):

Hoc est enim sapientia, in naturam converti et eo restitui, unde publicus error expulerit.

Y entre los preceptos que la sagrada Naturaleza muestra, destaca el vivir morigeradamente, sin ansiar riquezas (*Epist.* 17 ó 94). Séneca, en su cruzada a favor de esta *sancta simplicitas*, escribió pasajes antológicos, asimilados muy pronto por la Patrística a la doctrina cristiana,³⁴ donde concurrían, a veces, la avaricia y las edades áurea y férrea (cf. n. 12). Es el caso de la *Epístola* 90, un extenso *protreptikós* o invitación a filosofar³⁵ dirigido a Lucilio, en el que Séneca aborda casi todos los argumentos filosóficos que nutren los versos de Jáuregui: el magisterio de la madre Naturaleza (2-4 y 34), la búsqueda de metales preciosos (45), la irrupción de la codicia (3 y 38), la pérdida de la paz (36), la soberbia de la realeza (6) o el lujo (9-15 y 42). En otras cartas, como la 94,³⁶ el estoico trata por extenso la situación primigenia de los metales preciosos, subterránea, por ser males que la Naturaleza con juiciosa precaución escondió. Esta previsión justifica el elogio de Jáuregui a lo largo de la primera estancia (vv. 1-14) y desprecio del ser humano en la segunda, pues movido por la avaricia descubrió el oro y con él liberó todo tipo de desgracias (v. 28: “más nocivo que el sangriento acero”):

³¹ Aunque desde planteamientos filosóficos opuestos, también el himno inicial del *De rerum natura* de Lucrecio, dedicado a Venus como alegoría de la naturaleza (Catto 1988-99: 97-104), mezcla lírica y filosofía.

³² Sabido es que Séneca asumió principios morales epicúreos y uno de los más notables fue el de “secundar la naturaleza y limitar los deseos” (Roca Meliá 1986: 49-54, esp. 51). Los epicúreos pensaban que los dioses existían, pero no se preocupaban de los hombres (Lucr. 1, 44-49) y consideraban al *clinamen* causa eficiente del mundo (Lucr. 2, 216-93); los estoicos, por su parte, sí creían que había un Dios o razón creadora que, como un artífice, se preocupaba por su obra (*Epist.* 65, 23).

³³ Cf. *Epist.* 16 ó 110, 10. Nótese que en el verso 15 Jáuregui escribe “Tu providencia alabo”.

³⁴ Se creía, de hecho, que san Pablo y Séneca habían mantenido correspondencia epistolar. En realidad, esta falsa noticia se debía en gran parte al encuentro real entre san Pablo y Galión, hermano de Séneca, por entonces procónsul de Acaya (*Act. Apost.* 18, 12-17. Cf. Albrecht 1994 II: 1196). Sobre el cristianismo senequiano y su recepción en los Padres de la Iglesia, cf. González Luis (2014: 169-81).

³⁵ Es además una suerte de historia de la civilización donde sigue y rectifica a Posidonio (*fl. ca. S. I a. C.*), maestro de la Estoa Media. Tiene reminiscencias con la versión de Lucr. 5, 1011-1457.

³⁶ Cf. también Sen. *Ben.* 7, 10, 4.

Nihil quo avaritiam nostram inritaret, posuit (sc. la Naturaleza) in aperto. pedibus aurum argentumque subiecit calcandumque ac premendum dedit quidquid est propter quod calcamur ac premimur (56).

Haec supra nos itura disposuit; aurum quidem et argentum et propter ista numquam pacem agens ferrum, quasi male nobis committerentur, abscondit. Nos in lucem, propter quae pugnaremus, extulimus; nos et causas periculorum nostrorum et instrumenta disiecto terrarum pondere eruimus; nos fortunae mala nostra tradidimus nec erubescimus summa apud nos haberi, quae fuerant ima terrarum, vis scire, quam falsus oculos tuos deceperit fulgor?

Nihil est istis, quamdiu mersa et involuta caeno suo iacent, foedius, nihil obscurius, quidni? Quae per longissimorum cuniculorum tenebras extrahuntur. Nihil est illis, dum fiunt et a faece sua separantur, informius (57-58).

Sobre este armazón filosófico, de inspiración senequiana, Jáuregui entalla multitud de ecos poéticos que intentaremos rastrear. Muchos de ellos ya han sido identificados. Matas (1993: 172-79) en las notas de su edición apuntaba varias odas horacianas (2, 16 y 18; 3, 1, 16 y 24, y 4, 12) y refería, como literatura intermediaria, el exitoso manual de exégesis mitológica de Pérez de Moya, *Philosophía secreta* (Madrid, 1585). Y, más recientemente, Mañas Núñez (2010: 98-99) señalaba otras muchas reminiscencias de Horacio (*Carm.* 1, 3 y 2, 2), de Ovidio (*Met.* 1, 138-50), de Séneca (*Med.* 301-63) o de Estacio (*Silv.* 1, 3, 105 y 2, 2, 121) que aquilatan la *contaminatio* del texto.

Pero, antes de sugerir nuevos ecos latinos, merecen atención dos discursos bucólicos de la primera obra de Jáuregui, su traducción del *Aminta* (Roma, 1607) de Torquato Tasso, pues ambos parecen anticipar la canción de Jáuregui y pudieron inspirarla *in nuce*. En el primero un coro de pastores entona, como conclusión del primer acto, un elogio de la Edad de Oro que deriva a un vituperio contra el pudor (“honor”, vv. 256 y 278). Comienza así (vv. 239-253):³⁷

¡Oh bella edad del oro venturosa!
No porque miel el bosque destilaba, 240
Y de las fuentes leche se vertía;
No porque dio sus frutos abundosa
La tierra que el arado no tocaba,
Ni venenosa sierpe consentía;
No porque relucía 245
Sin tristes nubes el sereno cielo,
Y siempre era templada primavera,
Que ya no persevera,
Mas la destemplan el calor y el hielo;
Ni llevó nave a la extranjera tierra 250
La vil codicia, o la sangrienta guerra.
Mas solo porque entonces este vano,
Vano y fingido nombre sin sujeto...

³⁷ Estos versos debieron de inspirar, imitados del original italiano, el comienzo del “Discurso de la edad de oro” del *Quijote* (I 11): “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío” (Traver, 2000: 89).

Y justo al comienzo del segundo acto un sátiro se lamenta de las heridas del amor no correspondido (vv. 58-72). Cual *avara puella*, su amada Silvia no se contenta con los sencillos regalos que le ofrece, ni le convence tampoco su porte y fortaleza. Le interesa el dinero y él es pobre de solemnidad (v. 56). Por eso, se queja de esta guisa:

Sin duda alguna el siglo de oro es este,
 Pues solo vence el oro, y reina el oro.
 Oh tú, quien fuiste el inventor primero 60
 De vender el amor, maldita sea
 Tu enterrada ceniza y huesos fríos,
 Y no alcancen jamás pastor o ninfa,
 Que pasando les diga: hayáis descanso;
 Mas los bañe la lluvia, y mueva el viento 65
 Y con inmundo pie todo ganado
 Los huelle: tú primero envileciste
 La nobleza de amor, y su dulzura
 Alegre convertiste en amargura.
 Amor vendible, amor siervo del oro 70
 Es el monstruo más vil y abominable,
 Que el mar y tierra engendran y producen.

La avaricia de la *ferrea aetas*, tan odiada entre los elegíacos latinos (Navarro Antolín, 1991: 207-29), suscita aquí también un himno contra el oro (vv. 60-72). Este triángulo de *aurea aetas*, *ferrea aetas* y *auri sacra fames*, conforma, como ya sugerimos, el mejor yacimiento literario para rastrear las imitaciones. Y es que, al igual que Torquato Tasso, el hispalense coloca en primer plano, como protagonista, la *auri sacra fames*, que en aquellas dos edades era el sustrato etiológico: su ausencia explicaba la felicidad en la *Aetas Saturnia*, su presencia, la desdicha en la de Hierro.

A partir del verso 17 Jáuregui comienza la narración de los “delitos” de la *auri sacra fames*, siendo el primero el haber destruido la paz (vv. 17-18). Ya Ovidio, antes que Séneca,³⁸ había escrito en su famosa recreación del Mito de las Edades (*Met.* 1, 89-150) que fue la búsqueda de metales preciosos la detonante de las guerras (v. 140: *effodiuntur opes, inritamenta malorum*) y, más concretamente, la del oro (vv. 141-43):

...sed itum est in viscera terrae:
 quasque recondiderat Stygiisque admoverat umbris,
 effodiuntur opes, inritamenta malorum. 140
 Iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum
 prodierat: prodit bellum, quod pugnat utroque,
 sanguineaque manu crepitantia concutit arma.

Como señala Mañas (2010: 98) el verso 28, “Aun más nocivo que el sangriento acero”, es clara imitación del isocolon ovidiano *ferroque nocentius aurum* (v. 141). Incluso el adjetivo “sangriento” parece un eco de *sanguinea* (v. 142).

³⁸ Cf. Sen. *Oct.* 417-19 (*sed in parentis viscera intravit suae / deterior aetas: eruit ferrum grave / aurumque, saevas mox et armavit manus*) y Ov. *Am.* 3, 8, 35-38.

La *fronte* de la estancia tercera (vv. 29-34), siguiendo el hilo argumental de Ovidio (vv. 142-43), incide en la índole belicosa del oro. La *sirima*, por su parte, se refiere al oro como atributo de la realeza y, en consecuencia, de su soberbia. Y como tal lo encontramos en estos versos de la *Fedra* de Séneca:³⁹

...mille non quaerit tegi
dives columnis nec trabes multo insolens
suffigit auro;... (496^b-498^a)
...regios luxus procul
est impetus fugisse: sollicito bibunt
auro superbi;... (516^b-519^a)

Comienza la cuarta estancia el himno contra el Oro (vv. 43-56) con una invocación que le tilda de “Tirano” e inspirador de la malicia humana. Jáuregui recuerda que ha corrompido el amor (vv. 46-49). Si desinteresado y platónico era mientras la *aurea aetas* transcurría, tras su hallazgo en la férrea, el amor es lascivo y así lo venden las prostitutas, como mera mercancía (Martos Fernández 2011: 340^a). Este motivo de la *avara puella* o *luxuria muliebris* ocupa en la elegía erótica latina un papel destacado.⁴⁰ Y el siguiente texto de Ovidio (*Ars* 2, 277-78), siendo uno de los más emblemáticos, presenta remembranzas con el de Jáuregui:⁴¹

Aurea sunt vere nunc saecula: plurimos auro
venit honos, auro conciliatur amor.

Los dos versos siguientes (vv. 50-51), ya en la *sirima*, abordan el asunto del engaño y de la traición causadas por la avaricia. De nuevo el pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio parece haber sido la fuente principal de inspiración para el pintor sevillano. Dice el sulmonense en *Met.* 1, 129b-131^a:⁴²

...fugere pudor verumque fidesque;
In quorum subiere locum fraudesque dolique 130
Insidiaeque vis et amor sceleratus habendi.

Y su influjo alcanza también los versos 52-56 (Mañas 2010: 98-99), en los que se imputa al oro el promover homicidios (vv. 52-53) y alentar la navegación (vv. 54-56), pues por ambición el hombre inventó esta peligrosa profesión. Escribe Ovidio en *Met.* 1, 144^b-48 sobre el origen de los crímenes lo siguiente:

³⁹ Un estudio muy esclarecedor sobre el discurso de Hipólito en el que se enmarcan estos versos, relativos a la *aurea aetas*, se lee en Cristóbal (1979: 155-76). En *Lucr.* 2, 23-53 el oro repuja los artesanados de los palacios de los nobles y de los reyes. Cf. también *Sen. Herc. O.* 607-70, esp. 644-50^a.

⁴⁰ Dada la resuelta avaricia de sus amadas, los elegíacos latinos a menudo contraponían la *Venus mitis* (Afrodita Urania) de la Edad de Oro con la *Venus venalis* de la de Hierro. Sobre este asunto, cf. Navarro Antolín (1991: 207-21 y 1996: 65-94) y Socas Gavilán (1985: 7-17).

⁴¹ Cf. estos versos del también elegíaco Propertio, esp. el v. 50: *aurum omnes victa iam pietate colunt. / auro pulsa fides, auro venalia iura, / aurum lex sequitur, mox sine lege pudor* (3, 13, 48-50). Para el concepto de *pudor* en la elegía erótica latina, cf. Librán Moreno (2011: 345^b).

⁴² Parece que Cervantes emuló también estos versos en su “Discurso de la Edad de Oro”, según Stagg (1985: 89), quien menciona otros versos con similares sintagmas de *Met.* 15, 102-3 (*cuncta sine insidiis nullamque timentia fraudem / plenaque pacis erant*), de *Il vendemmiatore* (27, 7) de Luigi Tansillo y de *La coltivazione* (2, 393) de Luigi Alamanni. Cf. también *Sen. Herc. O.* 611.

...non hospes ab hospite tutus,
 non socer a genero, fratrum quoque gratia rara est; 145
 inminet exitio vir coniugis, illa mariti,
 lurida terribiles miscent aconita novercae,
 filius ante diem patrios inquirat in annos:

Y, previamente, en *Met.* 1, 96 y 132-34, se había referido a la navegación⁴³ así:

nullaque mortales praeter sua litora norant;
 vela dabant ventis nec adhuc bene noverat illos
 navita, quaeque prius steterant in montibus altis,
 fluctibus ignotis insultavere carinae,

Los términos (*nulla*) *norant*, *ignotis* o *insultavere carinae* parecen reflejarse en los jaureguianos “extraño”, “incierto” o “nadantes proras”.⁴⁴

La quinta estancia (vv. 57-70) amplía e incide en la idea de que el oro promovió, más que ningún otro metal, la violencia entre los hombres, pues, como “primer caudillo” (v. 58), logró que los demás metales, cual soldados, le sirvieran de material para forjar armas e instrumentos musicales que llaman a la lucha. Este submotivo de la guerra⁴⁵ es amplificado por Jáuregui a partir seguramente del siguiente pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio (II 538-40):

aureus hanc vitam in terris Saturnus agebat;
 necdum etiam audierant inflari classica, necdum
 inpositos duris crepitare incudibus enses.

Constituían estos versos uno de los fragmentos más antologizados en los florilegios renacentistas bajo los tópicos *De divitiis* o *De vita rustica* (cf. n. 14).

La *exornatio* comienza en la sexta estancia (vv. 71-84) con una pregunta retórica en el primer pie de la *fronte* (vv. 71-73) que introduce la serie de *exempla mythologica*. Estos quieren ilustrar cuántas desgracias ocasiona el oro y se extienden hasta la octava, rematada con los *exempla historica* de Creso y Craso (vv. 111-12). Las fuentes de estas estrofas, donde los mitos son interpretados de manera racionalista, pudieron estar no sólo en los textos primarios, como las *Metamorfosis* de Ovidio o las *Mythologiae* de Fulgencio,⁴⁶ sino también en los manuales mitográficos al uso en la época, como la *Philosophia secreta* de Pérez Moya, la *Genealogia deorum* de Boccaccio⁴⁷ o los *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (Venecia, 1567) de Natale Conti.

⁴³ El desprecio de la navegación o ψόγος ναυτιλίας tiene una amplia tradición en la literatura antigua. En la mayoría de textos se alude a la tala de árboles -el pino, sobre todo-, a la audacia de los marineros por navegar hacia tierras incógnitas y a los peligros del viaje. Cf. Arat. *Phaen.* 110-11, Lucr. 5, 1004-6, Verg. *Ecl.* 4, 38-39, *Georg.* 2, 503; Hor. *Epod.* 2, 5-6, *Carm.* 1, 3, 9-24; 2, 16, 17-24; Tib. 1, 3, 35-40, Prop. 1, 17, 13-14, Ov. *Am.* 2, 1, 1-6, Sen. *Med.* 301-8, *Phaed.* 530-31; Stat. *Silv.* 2, 3, 61-77 o Claud. *rapt. Pros. praef.* 1-12. Sobre las fuentes y tradición de este tópico, cf. Laguna Mariscal (1994: 287-90).

⁴⁴ Cf. también Hor. *Carm.* 2, 16-18: *quid brevi fortes iaculamur aevo / multa? quid terras alio calentis / sole mutamus?*

⁴⁵ Como tal se aprecia claramente en Sen. *Oct.* 400-401^a: *non bella norant, non tubae fremitus truces / non arma gentes.* Cf. también Tib. 1, 10, 1-12.

⁴⁶ Otras fuentes, también de época tardía, pudieron ser los tratados de apologetas y evemeristas cristianos como las *Divinae Institutiones* de Lactancio, o las obras misceláneas de paganos como los *In Vergilium commentarii* de Servio y los *Saturnalia* de Macrobio (Iglesias-Álvarez, 2007: 190).

⁴⁷ Escrito en la Baja Edad Media (ca. 1370), fue difundido en códices por toda Europa debido al interés que despertó su ingenioso enfoque genealógico e interpretativo, convirtiéndose en una suerte de enciclopedia mitológica (Branca, 2001: 26). La *editio vulgata*, impresa en París, data de 1511.

Los mitos de la estrofa sexta, el juicio de Paris (vv. 74-79) y los pomos de Atalanta (vv. 80-84), tienen en común una manzana de oro que, según la exégesis racionalista, ilustrarían, el primero, la avaricia como causante de guerras y, el segundo, como fuente de desdichas personales. El relato de la manzana de la discordia aparece en numerosas fuentes que Ruiz de Elvira (1982: 395-405, esp. 396) cita. Pero la alusión al pomo de oro se encuentra solo en algunos pasajes⁴⁸ y, entre ellos, destaca el libro 10, 30-33 de las *Metamorfosis* de Apuleyo, donde el africano interpreta el juicio de Paris como alegoría de la corrupción de la justicia por codicia (33). En la *Philosophia secreta de la Gentilidad* (4, 43, p. 344) Pérez de Moya interpreta en su “Declaración natural” la manzana dorada de esta suerte, más similar a la versificada por Jáuregui (Matas 1993: 176, n. vv. 74-79):⁴⁹

“La manzana de oro que echa la discordia denota codicia, porque como la manzana es de ver y no de comer, así la codicia sabe tener y no saber gozar: quiere decir que, cuando llegare la discordia, esto es la desigualdad de las fuerzas naturales, entonces no solamente padece el temperamento, más aún toda la composición se corrompe y destruye, porque como la amistad es principio de la generación, así la discordia lo es de la corrupción.”

El mejor testimonio de la leyenda de Hipónemes y Atalanta se encuentra en Ovidio, *Metamorfosis* 10, 560-740 (Ruiz de Elvira, 1982: 333), quien lo cuenta sin interpretación alguna. Sin embargo, la exégesis que emplea Jáuregui la encontramos de nuevo en Pérez de Moya (6, 11, pág. 407-9),⁵⁰ quien relata el mito a partir de Ovidio, pero le añade juicios morales de este tipo⁵¹ (Matas, 1993: 176, n. vv. 80-84):

“Ya estaba Hipomenes a punto de querer correr, cuando la Diosa Venus invisiblemente a él llegó (todos los otros no la viendo), la cual tres manzanas de oro muy preciadas le dio [...] Eran ya ambos cerca del término de la carrera y no era duda que primero llegaría Atalanta. Hipomenes, tornando a su postrero remedio, la tercera manzana echó. Dudó entonces Atalanta si por ella tornaría, a quien la diosa Venus, porque no fuese vana su ayuda, su corazón a codicia la movió [...] con la tan alta prosperidad Hipomenes de la merced de Venus olvidado, gracias no le hizo. Por lo cual en saña y ira la Venus movida, pensó el tal desagradecimiento sin pena no dejar...”

⁴⁸ En Luc. *DMar.* 5, Apul. *Met.* 10, 30-34; Lib. *Narr.* 27, Serv. *Aen.* 1, 27; Coluth. 121-91, Mythogr. 1, 208; 2, 205; 3, 11 y 20 (Ruiz de Elvira, 1982: 397).

⁴⁹ Natale Conti lo interpreta como alegoría de los males que el amor apasionado ocasiona: *Dicitur haec Dea una cum Iunone et Pallade de formae praestantia contententes ad Paradisi iudicium venisse, quae cum iudici Helenae adulterium ad illum corrumpendum promisisset, victoriam ex illo iudicio reportavit. Veruntamen dolosum illud iudicium uniuerso Troianorum imperio postea fuit calamitosum, quoniam stulta sunt omnia iniqua sed omnium maxime Veneris opera quae fiunt, ut ait Euripides in Troadibus: quippe cum non solum a spuma, sed etiam ab insania Veneris nomen deduci possit...* (4, 13, *De Venere*).

⁵⁰ La misma que podía leerse en poemas italianos como los de Niccolò Postumo da Corregio (1450-1508), quien en el soneto 150 de sus *Rime* escribe: “Mosse Atalanta già un bel pomo d’oro / a dar dil corso a Ippomene l’onore”; y en su *Fabula di Cefalo*: “Questo è quel pomo che sforzò Atalanta / per sua ricchezza uscir giù del sentiero/ quando di corritor fra turba tanta / Ippomene trovosi esser primiero” (Iglesias-Álvarez, 2007: 219). Natale Conti lo explica como castigo por la voluptuosidad sensual: *Memoratur item quod victa fuerit ab Hippomene cursu, dum malis tribus Hesperidum colligendis retardata fuisset... At cur haec celebrata et memoria; prodita sunt? Quia significare voluerunt nihil aliud esse Atalantam quam voluptatem: atque illum insanire, qui per summum capitis discrimen ac periculum illam expetat, quippe cum morbi et pudor et facultatum iactura, et vitae non pauca pericula, voluptatum sint comites...* (7, 8, *De Atalanta*).

⁵¹ En la literatura grecolatina la eficacia del oro en las vicisitudes amorosas tiene muchos pasajes brillantes: Lucr. 4, 1126-27; Tib. 1, 9, 17; 2, 3, 49-54; Prop. 2, 16, 11-12; 4, 5, 53-54; Ov. *Am.* 3, 8, 29, *Ars* 2, 277; *A P.* 5, 30 y 31 (Antip. Thess.), *A. P.* 5, 33 (Parmen.) o *A P.* 5, 217 (Paul. Sil.). De la literatura medieval, merecen destacarse los versos 15-17 del *carmen* 2 (*Versus de nummo*) de los *Carmina Burana*.

La muerte de Siqueo, marido de la reina Dido, a manos de su cuñado Pigmalión que ansiaba sus riquezas, inicia una serie de personajes que alegorizan las riquezas como causa de infortunios personales. Está relatado por Virgilio en *Eneida* 1, 343-51^a de la siguiente guisa:

Huic coniunx Sychaeus erat, ditissimus agri
 Phoenicum, et magno miserae dilectus amore,
 cui pater intactam dederat, primisque iugarat 345
 ominibus. Sed regna Tyri germanus habebat
 Pygmalion, scelere ante alios immanior omnes.
 Quos inter medius venit furor. Ille Sychaeum
 impius ante aras, atque auri caecus amore,
 clam ferro incautum superat, securus amorum 350
 germanae;...

La expresión sentenciosa de *auri caecus amore* (verso 349) parece asegurar que el hispalense encontró en esta fuente primaria la inspiración.

El suceso del legendario rey Midas (vv. 108-10) está relatada por Ovidio en *Met.* XI 85-145. El dios Baco, para agradecerle el favor de haberle traído a su lado de nuevo a Sileno, su ayo, le concedió el deseo de convertir cualquier cosa que tocase en oro. Pero incluso la comida y la bebida se transformaba en oro, por lo que se arrepintió y le suplicó a Baco la remisión de su deseo, que así lo hizo. Ya Ovidio censura la torpeza de su elección en los versos 101-5 y 129^b-33:

ille male usurus donis ait ‘effice, quicquid
 corpore contigero, fulvum vertatur in aurum’.
 adnuit optatis nocituraque munera solvit
 Liber et indoluit, quod non meliora petisset. 105
 sitis arida guttur
 urit, et invisus meritis torquetur ab auro 130
 ad caelumque manus et splendida brachia tollens
 ‘da veniam, Lenae pater! Peccavimus’ inquit,
 ‘sed miserere, precor, speciosoque eripe damno!’

Nótese el sintagma *sitis arida* (v. 129) y el adjetivo “sediento” en Jáuregui (v. 108). En la declaración moral Pérez de Moya explica la lección universal del mito en estos términos (2, 31, pág. 185, “De Midas”):

“Por la historia de Midas nos declaran los poetas los daños que se siguen de la codicia, para que veamos que más mata la riqueza, que la pobreza.”

Craso y Creso (vv. 110-12) formaban, como dijimos, un dúo popular por sus inmensas riquezas -a veces, un trío con Midas-, de ahí que con frecuencia aparecieran juntos como recurso retórico para referirse a ellas.⁵⁶ Según la *Historia romana* de Dión Casio (40, 27, 2-3), los partos, tras ejecutar

⁵⁶ Cf. Bernardo del Sandoval, *Sagrario de Toledo XXV* –“En fábula”-, v. 245: “que excede a Craso y Creso en la riqueza”; Diego Vázquez de Contreras, *Orlando furioso de Ludovico Ariosto*, f. 189 v.: “más tesoro que Craso y Creso juntaron”; fray Pedro Simón, *Primera parte de noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*, 1, p. 301: “lo estimó en más que si fueran los tesoros del Creso y Craso” (Gómez Canseco, 2017: 101, n. 118). Junto a Midas aparecen en la comedia jesuítica *La vida de San Eustaquio*: “Quisiera en esta ocasión / para aliviar su suceso, / tener más bienes que Creso, / Midas, Craso y Cepión” (vv. 2569-72); y en la comedia de Juan de la Cueva *El infamador*, 3, 7-8:

brutalmente a Marco Licinio Craso, quien fuera vencedor de Espartaco, vertieron en su garganta oro fundido, como castigo ejemplarizante por su avaricia desmedida. Y según Heródoto (1, 86-88), a Cresos, rey de Lidia, salvó de ser quemado en la pira que le había levantado Ciro tras capturarlo, el haber referido, ya atado en ella, su encuentro con Solón, durante el cual el sabio ateniense le advirtió de que ningún mortal era dichoso, ni siquiera él pese a toda su opulencia. Sin embargo, Jáuregui parece adoptar en su canción la versión divulgada por el epinicio 3, 23-62 de Baquilides, de acuerdo al cual el dios Apolo, sacándolo de la hoguera, lo llevó al país de los Hiperbóreos.⁵⁷

La estancia novena (vv. 113-26) cierra la argumentación (*complexio*) con un duro alegato, dirigido en segunda persona, contra el oro, como si de un juicio se tratase. Tres son las imputaciones finales: el oro -sinécdoque de la riqueza- causa preocupaciones (vv. 113-18), males (vv. 119-21) e infelicidad (vv. 122-126). Esta conclusión, de índole sapiencial, puede tener innumerables referentes. Tanto el epicureísmo como el neoestoicismo, al definir el *summum bonum*, excluían a las riquezas por estas mismas razones. Y, por ende, los poetas latinos que más nutrieron sus versos de estas doctrinas, como Lucrecio, Virgilio u Horacio, entre otros, exhortaban siempre a despreciarlas. Incluso, los elegíacos Tibulo, Propertio y Ovidio, como *pauperes poetae*, recurren a estas premisas para atacar a sus rivales ricos y a sus amadas avaras. Pero, tal vez, sea de nuevo Séneca la fuente de inspiración más próxima, quien se expresaba así en *De beneficiis* 7, 10:

Quid agis, avaritia? Quot rerum caritate aurum tuum victum est! Omnia ista, quae rettuli, in maiore honore pretioque sunt [...] O miserum, si quem delectat patrimonii sui liber magnus et vasta spatia terrarum colenda per vinctos et immensi greges pecorum per provincias ac regna pascendi et familia bellicosus nationibus maior et aedificia privata laxitatem urbium magnarum vincencia! Cum bene ista, per quae divitias suas disposuit ac fudit, circumspexerit superbumque se fecerit, quidquid habet, ei, quod cupit, comparet: pauper est. Dimitte me et illis divitiis meis redde. Ego regnum sapientiae novi, magnum, securum; ego sic omnia habeo, ut omnium sint.

Amén de dirigirse en segunda persona a la avaricia, Séneca menciona en este pasaje ideas previas y concretas de la canción jaureguiana, como la condición subterránea del oro y cómo la codicia humana había transgredido la medida de la Naturaleza. Y resulta, quizás, lo más notable la coincidencia del pareado final del hispalense (vv. 125-26) con el pensamiento senequiano de que únicamente quien no codicia puede ser feliz.⁵⁸

5. Conclusión

Este juego de ecos literarios convertían la “Canción al Oro” en un hipertexto colmado de buenas letras,⁵⁹ que deleitaría a Francisco Pacheco, a Juan de Arguijo y al resto de miembros de su tertulia

“Hoy en riquezas alcanzarás más bienes / que Midas, Cresos, Craso, ni Aquimenes”. En poesía latina, ya Midas y Cresos aparecían unidos en Stat. *Silv.* 1, 3, 105 (Mañas Núñez 2010: 99).

⁵⁷ No se aclara allí si muerto ya. Pero era la interpretación más común, como se aprecia en las *Epístolas* de Eusebio de Nieremberg (Madrid, 1649): “Las riquezas a Cresos, fueron males, y por ellas pereció miserablemente” (I, pág. 5).

⁵⁸ Cf. también este mismo planteamiento en Lucrecio (2, 7-16 y 5, 1117-19), antecedente y maestro tanto en filosofía como en poesía no sólo de Séneca, sino también de los demás citados.

⁵⁹ Así se expresaba el propio Jáuregui en la introducción de sus *Rimas*: “mas no se entiende que aprovecha a solas (sc. ‘el ingenio poético’), porque es incomparable, y forzoso el resplandor que le añaden las buenas letras, y capaz conocimiento de las cosas: por cuyo defecto de ordinario sucede, que andan a ciegas y dan de ojos infinitos ingenios poco enseñados.

literaria, una más de las varias que proliferaron en la Sevilla coetánea de Jáuregui. Y es que la identificación de fuentes clásicas, en el instante mismo de lectura pública de un poema, era una práctica y estímulo habituales en los círculos poéticos. Sabemos, por ejemplo, que en la Academia Pontaniana de Nápoles sus miembros practicaron la “especialización incipitaria”, que consistía en colocar en el comienzo del poema el reclamo de un texto clásico para que el auditorio pudiera reconocerlo (Segarra Añón 1998: 88-89). Es posible, por tanto, que algún compañero al recitar Jáuregui la invocación inicial, “Sabia Naturaleza, / que al bien de los humanos / aplicas tu saber, tu industria, y maña”, recordara las palabras del sabio cordobés.

En Sevilla, donde el sueño del oro era un afán diariamente alimentado con el trasiego de colonos, mercaderes y navegantes hacia las Indias Occidentales, su “Canción al Oro”, como la silva “A la riqueza” de Francisco de Rioja (1583-1659), debió de despertar interés. Y no decepcionaría ni como poema moralizante ni como pieza artística, finamente compuesta a partir de los planteamientos cristianos de Séneca y las formas líricas de Horacio.

Bibliografía

- ALBRECHT, M. von (1994), *Storia della Letteratura Latina: Da Livio Andronico a Boezio* (Biblioteca Studio II), 3 vols., Torino.
- ALONSO, D. (1948), *Vida de don Francisco de Medrano* (discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua), Madrid.
- ANTELO, A. (1975), «El mito de la Edad de Oro en las letras hispanoamericanas», *Thesaurus* 30, 81-112.
- APPEL, G. (1909), *De romanorum precatationibus*, New York [reimpr. 1975].
- BAEHR, R. (1973), *Manual de versificación española* (Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales 25), Madrid.
- BENKO, St. (1980), «Virgil's Fourth Eclogue in Christian Interpretation», *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* 31.1, 646-705.
- BONNEVILLE, H. (1972), «Sobre la poesía de Sevilla en el Siglo de Oro», *Archivo Hispalense* 55, 79-112.
- BRANCA, V. (2001), «Boccaccio protagonista nell'Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento», *Cuadernos de Filología Italiana* nº extraordinario 3, 21-37.
- CAIRNS, F. J. (1972), *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh.
- CARPENTER, E. (1996 reimpr. 1920), *The Origins of Pagan and Christian Beliefs*, London.
- CATTO, B. (1988-89), «Venus and Natura in Lucretius. *De rerum natura* 1, 1-23 and 2, 167-74», *The Classical Journal* 84, 97-104.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1979), «Edad de oro, lugar ameno y vida feliz en Fedra», *Cuadernos de Filología Clásica* 16, 155-76.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. – FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1990), *Odas y Epodos*, Madrid.
- DORNSEIFF, F. (1921), *Pindar Stil*, Berlin.
- ESCOBAR, F. J. – MONTERO, J. – RICO, J.M. – SOLÍS, J. (2017), «Contexto literario», en E. Peñalver Gómez y M. L. Loza Azuaga (Coords.), *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro:*

Y adviértase que no solo el conocimiento del Arte es necesario en la poesía, sino el aparato de estudios suficiente para poner en ejecución los documentos del Arte.”

- Exposición virtual* 2015, Sevilla, <<http://expobus.us.es/omeka/files/original/8f88aeb20b775e50ae3cd935a2dd3468.pdf>> [consultado 21/09/2019].
- FERRER DE ALBA, I. (1973), *Juan de Jáuregui: Obras*, Madrid.
- FRAENKEL, E. (1962), *Aeschylus: Agamemnon. Volume II: Commentary on 1-1155*, Oxford.
- FRAENKEL, E. (1980), *Horace*, Oxford.
- FRENZEL, E. (1980), *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*, Madrid.
- GÓMEZ CANSECO, L. (2017), *Don Bernardo de Sandoval y Rojas: Dichos, escritos y una vida en verso*, Huelva.
- GONZÁLEZ LUIS, J. (2014), «Autenticidad y datación del epistolario de Séneca y San Pablo», *Fortunatae* 25, 169-181.
- IGLESIAS, R. M. – ÁLVAREZ, M.C. (2007), «La proyección de la mitología clásica en la literatura italiana», *Cuadernos de Literatura Griega y Latina* 6, 189-225.
- JORDÁN DE URRÍES, J. (1899), *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid.
- LAGUNA MARISCAL, G. (1994), «Literatura comparada y tradición clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas», *Anuario de Estudios Filológicos* 25, 283-94.
- LASSO DE LA VEGA, Á. (1871), *Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVI y XVII*, Madrid.
- LAUSBERG, H. (1990³), *Manual de retórica literaria*, 3 vols., Madrid.
- LÁZARO, F. (1996), «Fray Luis de León y la Clasicidad», en V. García de la Concha – J. San José Lera (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, pp. 15-27.
- LIBRÁN MORENO, M. (2011), «Pudor», en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amorio en la Literatura Latina (Siglos III a. C. – II d. C.)*, Huelva, pp. 345-48.
- MAÑAS NÚÑEZ, M. (2010), «Algunas muestras de tradición clásica latina en Jáuregui», *Studi Ispanici* 35, 95-120.
- MARAVALL, J. A. (1976), *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Madrid.
- MARTOS FERNÁNDEZ, J. (2011), «Prostitución», en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amorio en la Literatura Latina (Siglos III a. C. – II d. C.)*, Huelva, pp. 337-343.
- MATAS, J. (1993), *Juan de Jáuregui: Poesía* (Letras Hispánicas 362), Madrid.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1885²), *Horacio en España. Tomo II*, Madrid.
- MORALEJO, J. L. (2007), *Odas. Canto Secular. Epodos* (Biblioteca Clásica Gredos 360), Madrid.
- MOSS, A. (1996), *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford.
- MUSURILLO, H. (1962), «The poet's apotheosis. Horace, Odes l. 1», *Transactions of the American Philological Association* 93, 230-239.
- NAVARRO, T. (1983⁶), *Métrica española*, Barcelona.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (1991), «Amada codiciosa y edad de oro en los elegíacos latinos», *Habis* 22, 207-21.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (1996), «*Ingenium dominae lena movebit anus*. La avara puella en los Amores de Ovidio: Am. I 8; I 10; III 8», en J. L. Arcaz – G. Laguna Mariscal – A. Ramírez de Verger (eds.), *La obra amoriosa de Ovidio: aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia*, Madrid, pp. 65-94.
- NORDEN, E. (1956), *Agnostos Theos*, Stuttgart.
- OLTRAMARE, A. (1926), *Les origines de la Diatribe Romaine*, Lausanne.
- PALOMO, M. P. (1983), «Flores de poetas ilustres de Andalucía», en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la Literatura Española. Vol. III*, Barcelona, pp. 689-90.
- RACE, W.H. (1982), *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.
- RIVERS, I. (1994²), *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry. A Students' Guide*, London – New York.
- ROCA MELIÁ, I. (1986), *Epístolas morales a Lucilio. T. I*, Madrid.

- RUIZ CASTELLANO, A. (1992), *La argumentación lógico-retórica en el De rerum natura de Lucrecio*, Sevilla [Tesis doctoral].
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1982²), *Mitología clásica*, Madrid.
- SEGARRA AÑÓN, I. (1998), «A proposit d'una lectura sobre Benet Garret 'Il Cariteo' (1450-1514) (Giovanni Parenti)», *Faventia* 20, 85-94.
- SEGURA, E. (1949), *La canción petrarquista en la lírica castellana del Siglo de Oro*, Madrid.
- SOCAS GAVILÁN, F. (1985), "Venus Volgivaga o el amor tornadizo y plebeyo", *Er. Revista de Filosofía* 2, 7-17.
- STAGG, G. L. (1985), «In illo tempore: Don Quijote's Discourse on the Golden Age and its antecedents», en J. B. Avalor-Arce (ed.), *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, Newark, 71-90.
- TRAYER, Á. J. (1996), «El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglo de Oro en España», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 11, 211-34.
- TRAYER, Á. J. (2000), «La estructura clásica del *priamel* y su recepción en fray Luis de León», *Veleia* 17, 279-91.
- TRAYER, Á. J. (2001), «Las fuentes clásicas en el 'Discurso de la Edad de Oro' del *Quijote*», en C. M. Cabanillas Núñez (coord.), *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*, Almendralejo, pp. 82-95.
- TRAYER, Á. J. (2011), «Edad de Oro», en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amatorio en la Literatura Latina (Siglos III a. C. – II d. C.)*, Huelva, pp. 156-57.
- WALLACH, B. P. (1976), *Lucretius and the Diatribe against the Fear of Death*, Leiden.
- YRUELA, M. (1992), «La edad de oro: raíces diversas de la época colombina del siglo XVI en lengua latina», en J. Gil – J. M. Maestre (eds.), *Humanismo latino y descubrimiento*, Sevilla – Cádiz, pp. 186-97.