



## RETRATO DE UN ARTISTA NADA ADOLESCENTE

Antonio CARREIRA

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (España)

[a.carreira@telefonica.net](mailto:a.carreira@telefonica.net)

Recibido: 20 de noviembre de 2020

Aceptado: 23 de diciembre de 2020

<https://doi.org/10.14603/8|2021>

### RESUMEN:

Presentación de Góngora como poeta precoz, cuya fama se cimentó desde muy pronto en el género satírico-burlesco, hasta el punto de parecer impropio de su ingenio cualquier otro más noble que practicase. En especial, se revisa su rivalidad con destacados poetas de su tiempo, como Lope de Vega y Jáuregui, quienes le profesaron una admiración teñida de resentimiento, a la que Góngora respondió con burlas de poco calado, alguna de las cuales ni siquiera son de segura autenticidad.

### PALABRAS CLAVE:

Luis de Góngora y Argote; género satírico-burlesco; sátira personal; rivalidad de ingenios; Góngora frente a Lope de Vega y Juan de Jáuregui.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

**unhe**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

## PORTRAIT OF AN ARTIST NOT AT ALL A YOUNG MAN

### ABSTRACT:

Presentation of de Góngora as a precocious poet whose fame was based, since quite early, on the satirical and burlesque genres, to the extent that any other, more noble, genres he attempted seemed alien to his spirit. In particular, we examine his rivalry with important poets of the time, such as Lope de Vega and Jáuregui, who felt for him an admiration flavored with resentment, to which Góngora replied with low intensity attacks, some of which are of dubious authorship.

### KEYWORDS:

Luis de Góngora y Argote; Satire and Burlesque; Personal Satire; Poet Rivalries; Góngora versus Lope de Vega and Juan de Jáuregui.



Góngora estuvo 200 años en el purgatorio; salió de él a comienzos del siglo XX, y hoy hemos vuelto a considerarlo, como lo fue en su tiempo, si no el mayor, uno de los mayores poetas de lengua española. La fama de los genios no la da su calidad intrínseca sino su grado de aceptación por un público, por nosotros. Recordemos que hoy el padre de la música es, sin sombra de duda, Juan Sebastián Bach. Pero a Bach ni sus propios hijos lo siguieron, algunas de sus mejores partituras tardaron un siglo en interpretarse, y otras se encontraron protegiendo los tallos tiernos de unos arbolillos. Así de variable es el juicio humano. Con Góngora ocurrió algo similar, y no es casualidad que poetas modernos hayan puesto las cosas en su sitio al conmemorar el tricentenario de la muerte de don Luis con variedad de actos y escritos. Gerardo Diego publicó en 1927 una *Antología poética en honor de Góngora* que reúne poemas gongorinos de cuarenta autores, desde el siglo XVII hasta Rubén Darío. En 2011 se presentó en Córdoba el libro *Cisne andaluz*, debido al poeta Carlos Clementson y subtulado *Nueva Antología poética en honor de Góngora*, que, abarcando solo un siglo, recoge versos de sabor gongorino o dedicados a Góngora por un centenar de poetas actuales en varias lenguas, desde Rubén Darío hasta Pere Gimferrer<sup>1</sup>. Tanto el olvido como la recuperación son fenómenos extremos y nunca vistos, que no deberían darse en una sociedad culturalmente madura. Esperemos que en lo sucesivo Góngora se mantenga ya sin sobresaltos en el lugar que le corresponde.

Ahora Góngora está bien editado, al alcance de todos, incluso alguno de sus mejores manuscritos circula por internet. ¿Qué nos falta, pues, para disfrutar de su obra? En primer lugar, perder el miedo. Pondré un solo ejemplo: Góngora escribió una de las mejores comedias del Siglo de Oro, *Las firmezas de Isabela*, que valía por mil, según Gracián. Pues para vergüenza nuestra, sigue sin estrenarse. No se ha estrenado por miedo a su autor. La comedia no es más complicada, en cuanto al enredo, que otras de Tirso o del mismo Lope, y todos sabemos que en este tipo de dramas la puesta en escena simplifica cosas difíciles de captar en la lectura. El lenguaje sí es más suntuoso de lo habitual, pero tampoco demasiado; lo único que requiere es actores que sepan decir el verso.

En segundo lugar, necesitamos recuperar la cultura de aquel tiempo, que puede cifrarse en las humanidades más difundidas: la Biblia, Virgilio, Horacio, Marcial, Claudiano; la mitología griega a través de Ovidio, y algo de la vieja ciencia

---

<sup>1</sup> De él hemos hablado en Carreira (2015), también incluido en Carreira (2021).

suministrada por Plinio el Viejo. Nada que requiera grandes esfuerzos: hoy existen muy buenas traducciones de los clásicos al alcance de cualquier fortuna. Es incluso un placer adicional ir desentrañando las referencias a esos textos, que constituyen en sí mismos una lengua de segundo grado parecida a la que forman el romancero viejo, el refranero o los cuentecillos populares que todo el mundo sabía, y de los que los poetas echaban mano para organizar sus conceptos.

En último lugar, hay que tener presente que la poesía, sobre todo la lírica, es un género literario muy próximo a la música, donde las palabras forman un absoluto en el que nada sobra ni falta y en el que nada se puede variar sin destruir el poema. La fruición de la forma apenas existe en la novela, y menos aún cuando está traducida. En la poesía, en cambio, lo es casi todo. No debemos olvidar que la poesía no se construye con ideas políticas, ni con realidades históricas, ni con honduras metafísicas, sino con palabras. Los poetas son quienes mejor saben decir las cosas que a todos nos afectan, por eso los antiguos creían que el poeta es un ser semidivino, tocado por la gracia de los dioses. Góngora es muy guasón, y en un romance juvenil se pinta a sí mismo en la serrezuela de Córdoba «ya cantando orilla el agua, / ya cazando en la espesura / del modo que se ofrecían / los conejos o las musas», según dicen sus propios versos. Pero no hay que tomarlo en serio: para él una musa es mucho más que un conejo, de ella depende todo, es decir, de la inspiración, del trabajo, de la autoexigencia, y, por supuesto, de las dotes naturales, ya que el poeta nace, no se hace. Ahora bien, la poesía es como una partitura, hay que saber interpretarla, convertirla en sonido. Quien solo se interese en el contenido conceptual, o quien la lea como prosa, sin atender al sistema rítmico que cada poema instaure, hará el triste papel del sordo que asiste a un concierto o del músico que desafina sin darse cuenta.

En nuestro Siglo de Oro hubo muchos poetas buenos, épicos, líricos y dramáticos. Pero en la lírica hubo dos fundamentales, que constituyen el canon de obligada referencia: Garcilaso de la Vega a comienzos del siglo XVI, y Góngora entre el XVI y el XVII; si se necesitaran pruebas, bastaría recordar que son los únicos poetas cuya obra fue objeto de comentarios extensos, manuscritos e impresos. Góngora muere en mayo de 1627, y unos meses después se publica su poesía con el título *Obras en verso del Homero español*. Góngora no fue poeta épico, por lo que la comparación con Homero no es muy apropiada, pero significa algo que todos admitían: así como Homero era el padre de la poesía griega, Góngora era la cima de la poesía castellana. Otros consideraban que había como un antiguo testamento, representado por Garcilaso, y uno nuevo inaugurado por un mesías: Góngora. Mucho se

han aireado y discutido las polémicas, las rencillas y las rivalidades en torno a Góngora y su obra. No debemos sacarlas de quicio ni darles más importancia de la que tienen. La polvareda que levantaron sobre todo las *Soledades* se debe precisamente a su altísima calidad, inexplicable para quienes tenían la cabeza llena de las supuestas reglas antiguas. Pero a los demás, que son la mayoría, aquella poesía los fascinó, como la comedia creada por Lope, que también se saltaba las normas. Góngora renovó el lenguaje poético de su tiempo y pronto de él aprendieron todos, y todos lo admiraron, incluidos sus rivales, como Lope, su contemporáneo, Jáuregui y Quevedo, en la siguiente generación. Y no solo los líricos: Calderón, por ejemplo, es inconcebible sin Góngora, como lo es buena parte de la novela cortesana. Si se suprimiera Góngora, desaparecería asimismo la mejor poesía portuguesa, brasileña e hispanoamericana del siglo XVII. La obra de Góngora renueva la lengua castellana apelando al latín, a su libertad sintáctica que origina los hipérbatos, a los cultismos de acepción o de forma, porque Góngora sabía que la lengua española, como hija de la latina, podía acudir a ella con pleno derecho. Y sabía también que en la Antigüedad había habido dos fuentes inagotables: de un lado, la Biblia; de otro, la mitología y la historia de Grecia y Roma, ámbitos en que se mueve como por su propia casa. A eso le llamamos hoy culteranismo. Pero Góngora es también consciente de que la gran poesía en su tiempo viene de Italia. Sus sonetos juveniles, sus canciones, algunos de sus romances, aunque castellanos en cuanto a la métrica, están plagados de *concetti*, recursos retóricos y poéticos que los italianos habían puesto en circulación desde Dante y Petrarca, y que habían culminado en Ariosto, y luego en Tasso. A ese tipo de literatura, llena de juegos de palabras, nosotros le llamamos conceptismo, y Gracián nos enseña, en su *Agudeza y Arte de ingenio*, que Góngora es su máximo representante.

El título de esta ponencia alude a un hecho insólito: Góngora, nacido en 1561, fue famoso ya en su juventud, cuando se le pidió un poema al frente de la versión española de *Os Lusíadas*, y de eso no hay duda, ya que tanto la fecha del nacimiento de Góngora como la de publicación del libro son seguras. Tenía entonces 19 años. Con la misma edad habría compuesto una de sus obras maestras: el romance «Hermana Marica», también de 1580 según el ms. Chacón. De 1581 sería la letrilla «Ándeme yo caliente», que parece obra de un viejo, su locutor abomina de la política, del amor, de los negocios: solo le apetece vivir bien. Del mismo año es «Da bienes Fortuna», que lo muestra muy desengañado de la justicia. En un romance de 1582 advierte a las mozas que procuren divertirse, que luego viene la vejez cargada de males. El colmo del desparpajo se da en una letrilla de 1583, cuando el

poeta tiene 22 años, que glosa esta cabeza: «Manda Amor en su fatiga / que se sienta y no se diga, / pero a mí más me contenta / que se diga y no se sienta», postura difícil de conciliar con la de los sonetos petrarquistas de esa época. En varios romances de esos años se ríe de sí mismo y de sus amadas, mostrándose ya muy harto de veleidades. De 1585 es el soneto magistral en que expresa su nostalgia por Córdoba. Y ese mismo año compone la primera de sus obras haciendo chacota de un colega: el romance «Ensíllenme el asno rucio», que parodia otro célebre de Lope de Vega<sup>2</sup>. En 1587, llevado por su fama, compone un largo romancillo que es un autorretrato burlesco: «Hanme dicho, hermanas», y al año siguiente le toca el turno a Madrid, flamante corte de Felipe II, en tres sonetos: «Grandes, más que elefantes y que abadas», «Tengoos, señora Tela, gran mancilla» y «Duélete de esa puente, Manzanares». Ese año 1588, cuando Góngora cuenta 27, se mofa de sus propios amoríos en dos romances. Poco después, compone otro, que es el primero de irrisión mitológica: «Arrojose el mancebito», sobre la leyenda de Hero y Leandro. Todavía en 1590, aun no cumplidos los 30, vuelve a reírse de sus amores frustrados en dos romances más. Del año siguiente es la letrilla «Buena orina y buen color / y tres higas al doctor», estribillo bastante expresivo, y de nuevo en romances pone en solfa dos elementos de una ciudad querida, Toledo: el río Tajo y el castillo de san Servando. La producción de don Luis, al terminar el siglo XVI, no llega al centenar de poemas, casi todos breves y desenfadados, pero su alta calidad da que hablar en los corrillos, tanto que más adelante sus adversarios le reprocharán haberse apartado de aquella senda, como si un buen poeta joven no tuviese derecho a madurar y cambiar de rumbo.

Hasta ahora Góngora, si se prescinde del romance que parodia a Lope (y que podría haber creído obra de Liñán, al que lo atribuye un buen ms.), ha dejado bastante en paz a sus colegas, incluso ha dirigido un par de sonetos encomiásticos a un paisano suyo, Juan Rufo, pronto dedicará otros dos y unas décimas al también poeta conde de Salinas, y años más tarde poemas a don Luis de Ulloa, a Soto de Rojas, al conde de Villamediana y a Paravicino, aparte alusiones elogiosas a Baltasar de Medinilla y al Dr. Mira de Amescua en una carta de 1614. Vamos a ver cómo le fue con los restantes. Recordemos que la sátira en su origen es una composición seria, como son las de Juvenal, el mayor satírico de la Antigüedad, a quien Góngora sigue en sus tercetos «Mal haya el que en señores idolatra», de 1609. Lo que apenas practica Góngora es la sátira personal; prefiere la burlesca, en la que no busca afean algo sino

---

<sup>2</sup> Cf. José Rico Verdú (1993).

hacer reír. Para examinar esta parcela de su obra hemos de apartarnos de la poesía segura, puesto que las sátiras o burlas personales fueron excluidas, por el mismo poeta, de su principal testimonio: el ms. Chacón. Un soneto ausente de ese manuscrito, aunque no es satírico ni burlesco, se refiere «a cierto señor que le envió *La Dragontea* de Lope de Vega», libro impreso en 1598, probable fecha del poema. En él se encuentra la crítica más templada de todo el rifirrafe: el primer terceto hace justicia al Lope lírico, que apenas había publicado nada en ese género: «La musa castellana bien la emplea / en tiernos, dulces, músicos papeles, / como en pañales niña que gorjea». Pero antes, el segundo cuarteto menciona con cierto desdén el libro recibido: «Para ruido de tan grande trueno / es relámpago chico: no me ciega; / soberbias velas alza: mal navega; / potro es gallardo, pero va sin freno». En ello no le falta razón, porque ciertamente *La Dragontea*, uno de los primeros libros de Lope, no es de lo mejor suyo. Ese mismo año 1598 aparece la primera sátira, enderezada no contra la *Arcadia* también de Lope, sino contra el escudo de Bernardo del Carpio, orlado de 19 torres, que el poeta estampó en la portada de ese libro como si tal héroe legendario fuese su antepasado: «Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diecinueve torres de tu escudo, / porque, aunque tienes mucho viento, dudo / que tengas viento para tantas torres», etc. Góngora, con 37 años, uno más que Lope, es ya hombre maduro, y lleva mal esas muestras de vanidad, sobre todo viniendo de alguien de origen humilde; Lope, hijo de un bordador, no podía presumir de hidalguía ni anteponer el *don* a su nombre ni mucho menos exhibir escudo nobiliario en sus obras, detalles que entonces tenían mucha importancia.

Lope de Vega escribe algunos sonetos de verso agudo ya a fines del s. XVI: uno de ellos, como ha mostrado Antonio Alatorre, usa el primer verso de otro, también agudo, de Garcilaso, que suscitó polémica entre sus comentaristas: «Amor, Amor, un hábito vestí». De fecha próxima es el perteneciente a la comedia *Los locos por el cielo*: «Pues ya murió el pastor Melquisedec», cuyas palabras-rima son casi todas antropónimos bíblicos: Melquisedec, Aserot, Astarot, Abimelec, etc., alguno tal vez inventado. Pero Lope, contento con la fórmula, la reitera en el soneto que remata sus *Rimas* (1602), el titulado «Alfa y Omega, Jehová»: «Siempre te canten Santo Sabbath / tus ángeles, gran Dios, divino Hilec», etc. El libro, pronto reimpresso, hubo de llegar a manos de Góngora, quien puede bien ser autor del siguiente soneto con estrambote y que mantiene, como era de rigor, todas las palabras-rima del parodiado:

Embutiste, Lopillo, a Sabaot  
 en un mismo soneto con Ylec,  
 y echándosele a cuestras a Lamec,  
 le diste muy mal rato al justo Lot.

Sacrificaste al ídolo Behemot,  
 queme tan mal coplón Melquisedec,  
 y traiga para el fuego Abimelec  
 sarmiento de la viña de Nabot.

No te me metas con el rey Acab,  
 ni en lugar de Bethlen me digas Bet,  
 que con tus versos cansas aun a Job.

Guárdate de las lanzas de Joab,  
 de tablazos del arca de Jafet  
 y leños de la escala de Jacob.

Si este soneto a buenas manos va,  
 ¡ay del alfa y omega y Jehová!

«Góngora crea coherencia donde no la había», resume bien Alatorre, y añade que a los endecasílabos agudos «la puerta grande de la poesía se les cerró, pero ellos se metieron por el postigo de la gracia, del ingenio y del puro juego» (Alatorre, 2007: 319-323). El soneto, sea o no de Góngora (cosa dudosa, pues no consta en ninguno de los mejores testimonios), arranca con un verbo insustituible: *embutiste*. Porque, en efecto, Lope, aprovechando las desinencias agudas del hebreo, había embutido en su soneto cosas muy diversas y peregrinas, de forma que la sátira, con solo ese verbo, lo convierte en un morcón o chorizo de contenido variopinto y sospechoso<sup>3</sup>. Lope, sin embargo, haya o no conocido la sátira, volvió sobre su fórmula dos años después. En el prólogo del auto *Viaje del alma*, de *El peregrino en su patria* (1604), libro I, vierte muchos de esos hebraísmos, y en el libro V, incluye el soneto «¡Oh viña de Engadí, no de Nabot, / zarza más defendida que Sidrac», etc., cuyas rimas recogen otros catorce, varios coincidentes con los del primero. También a Calderón se deben dos o tres sonetos con versos terminados en antropónimos hebraicos: «Medea, yo he de ser contigo Isaac» (*El divino Jasón*), otros en *La cena de Baltasar* y *Las*

<sup>3</sup> Curiosamente, no tiene en cuenta el soneto de Lope ni su parodia Maria Grazia Profeti (2004), quien estudia cuatro sonetos de Góngora contra Lope (más un atribuido), y otros de Lope y Quevedo dentro de la misma polémica.

*espigas de Ruth*, según anotan los editores de su *Poesía* (Iglesias Feijoo y Sánchez Jiménez, 2018: 403). Por esas fechas componen sonetos agudos jocosos Mateo Rosas de Oquendo, en Perú, y en la Península el autor de *La pícaro Justina*. En 1619 hay uno de Góngora, «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá...?», cuyas desinencias agudas de modo casi natural recorren las cinco vocales, y es caso único de soneto a la vez fúnebre y burlesco (Colón Calderón, 2006). Siguen otros de Castillo Solórzano, Quevedo, Solís, Salazar y Torres, sor Juana, y, por supuesto, no faltan los anónimos. La moda llegó a Portugal y Brasil, con ejemplos en António de Noronha, Barbosa Bacelar y Gregório de Matos, y penetra en el s. XVIII.

Posteriores a 1603 han de ser las décimas «Musa que sopla y no inspira», enderezadas por Góngora contra un Miguel Musa que había atacado su letrilla «Qué lleva el señor Esgueva», compuesta aquel año, cuando la corte se había trasladado de Madrid a Valladolid. Como se sabe, el tal poeta no es otro que don Francisco de Quevedo, jovencito de 23 años, que buscó ganar fama repentina metiéndose con un poema famoso, cuya mayor virtud consistía en describir, en términos de doble sentido, el caudal del río Esgueva convertido en cloaca. Don Luis, bien informado de quién se escondía tras el pseudónimo, en la segunda décima alude a un hecho nada glorioso para Quevedo, que habría ayudado a arrestar a un amigo refugiado en casa de un embajador. En 1603 Góngora vivía en Córdoba, lejos de todo aquello, pero ese año viajó a Valladolid y las noticias volaban. La siguiente sátira o burla, curiosamente, es una décima dirigida en 1607 «contra el Abad de Rute», humanista valioso y buen amigo suyo, que había compuesto un epitafio latino lleno de imperativos a un obispo de Córdoba. Dos años más tarde escribe su soneto «a la *Jerusalén conquistada*» de Lope recién impresa. Esta es la primera sátira propiamente dirigida contra una obra poética que su autor, y su amigo Medinilla, tenían en gran estima, en lo cual no les ha seguido la fama. Góngora pone el soneto en boca de un negro, con la prosodia y confusión genérica que caracterizaba el habla de los esclavos: «Vimo, señora Lopa, su epopeia, / e por Diosa, aunque sá mucho legante, / que no hay negra poeta que se pante, / e si se panta, no sá negra eia», etc. (Del mismo año data su letrilla sacra y a la vez festiva «Mañana sá Corpus Christa, / mana Crara; / alcoholemo la cara / e lavémono la vista», diálogo entre dos negras)<sup>4</sup>. Y como también en 1609 se dio a conocer la versión del entonces considerado corpus de

<sup>4</sup> En el certamen cordobés a la beatificación de santa Teresa (1615), se presentó un *Soneto guineo* de Gonçalo de Alcántara, dialogado entre los negros Antoñico y Francisquilla, con lenguaje muy similar: «A. ¿No sabe nara, mana Frasiquia? / ... F. Eso me panta mí por vira mía, / y pantará también toro negrico / que puele hasé vna musericio / tanta miragro, tanta maravía. / A. Pue mira que te pantará otro cosa...», etc.

Anacreonte por Quevedo, esa fecha será la del soneto «Anacreonte español, no hay quien os tope / que no diga con mucha cortesía / que ya que vuestros pies son de elegía, / que vuestras suavidades son de arrope», cuyo segundo cuarteto no se priva de dar otro alfilerazo a Lope. Góngora en ese soneto intuyó lo que ha demostrado la crítica moderna: que Quevedo sabía muy poco griego. En 1611, don Luis hace dejación de sus prebendas a sus sobrinos, y, liberado de obligaciones capitulares, se dedica a componer sus poemas mayores. Tras el escándalo provocado por la aparición de la *Primera Soledad* en la corte, compone un soneto satírico y alegórico que no está claro si apunta a Jáuregui o a Quevedo: «Con poca luz y menos disciplina» (1614).

En 1617, Góngora es aceptado como capellán de honor del rey, se ordena sacerdote y se instala en Madrid. No sabemos en qué barrio, aunque se ha supuesto, sin mucho fundamento, que viviese alquilado en una casa de Quevedo. De esa época es su décima «Dicho me han por una carta», contra Lope de Vega, ya sacerdote y amancebado con Marta de Nevares, a lo que alude también otra algo posterior que vamos a analizar:

En vuestras manos ya creo  
el plectro, Lope, más grave,  
y aun la violencia süave  
que a los bosques hizo Orfeo,  
pues cuando en vuestro museo  
por lo blando y cebellín  
cerdas rascáis al violín,  
no un árbol os sigue, o dos,  
mas descienden sobre vos  
las piedras de Valsaín.

El poemilla es una pequeña broma sin mayores consecuencias. Pero nos permite entrar en el taller del poeta y descubrir cómo funciona su prodigiosa imaginación, unida a un no menos prodigioso dominio verbal. Todo proviene de una anécdota insignificante que corrió por Madrid, según la cual un loco, llamado Valsaín, había dado en arrojar piedras a la casa de Lope de Vega. Para Covarrubias, tirar piedras equivale a estar loco. La casa en cuestión, situada en la calle Francos, hoy llamada de Cervantes, no lejos del Paseo del Prado, es de las pocas construidas a fines del s. XVI que se conservan con bastante fidelidad. Lope la adquirió en 1610, cultivó su jardín, le dedicó poemas, y allí murió en 1635. Identificada gracias a eruditos como Mesonero, al acercarse 1935, año del tricentenario, fue restaurada por

el arquitecto Pedro Muguruza y convertida en museo. Góngora ha leído con atención su Virgilio y su Ovidio. El primero cuenta que Orfeo, hijo de la musa Calíope, al perder a su esposa Eurídice, con sus cantos amansaba los tigres y arrastraba tras sí las selvas (*Georg.*, IV, 453 y ss.). A esto alude el v. 8 de nuestra décima: «no un árbol os sigue, o dos». El segundo precisa más: «Con tal canto se lleva el vate tracio tras de sí las selvas y los animales feroces, así como las rocas que le siguen» (*Met.*, XI, 1-2; X, 90-105), lo cual permite a Góngora asociar el apedreamiento de la casa con la naturaleza poética de Lope, nuevo Orfeo a quien siguen no solo los árboles, sino también las piedras de Valsaín. No por casualidad, Valsaín es, además de nombre del loco, un lugar en la vertiente norte de la sierra de Guadarrama, en la actual provincia de Segovia, donde el rey Enrique IV edificó un palacio que sirvió de refugio de caza en reinados posteriores. Los bosques de Valsaín, atravesados por el río Eresma, son ricos en pinos y en rocas de granito. Góngora llega al extremo de fidelidad al mantener, en el v. 2 de su décima, las raíces del sintagma *plectro grauiore* («el plectro... más grave») usado por Orfeo en su invocación a Calíope, según el relato de Ovidio (*Met.*, X, 150). Por último, no hará falta señalar que el verso peor intencionado de la décima es el sexto, donde la palabra *cebellín* remite al animal denominado marta cebellina, alusión obvia a Marta de Nevaes, la amante de Lope, viuda desde 1619; el término tiene así la virtud de desviar el sentido de *rascar cerdas al violín* hacia un campo mucho menos inocente que el puramente órfico. La sátira, en fin, es tan ingeniosa, que su gracia, a pesar de la malicia, habrá hecho reír a su misma víctima.

De hacia 1618 será el soneto famoso compuesto «cuando don Francisco de Quevedo se puso hábito de Santiago». No lo menciona por su nombre, pero de modo inequívoco se refiere a él, aludiendo a su cojera y poniéndolo de borracho: «a San trago camina, donde llega, / que tanto anda el cojo como el sano», resume su sentencia final, jugando con la paronomasia *Santiago / san Trago*. Antes de 1622 se pueden fechar dos sonetos contra Lope de Vega: «Patos de la aguachirle castellana», y «¡Aquí del conde Claros!, dijo, y luego». El primero ataca más bien a los secuaces del «con razón Vega por lo siempre llana», mientras que el segundo pinta una supuesta batalla, en la que cada uno de los seguidores de Lope combate armado con obra del caudillo: «con la *Estrella de Venus*, cien rapaces, / y con mil *Soliloquios*, solo un ciego; / con la *Epopéya* un lanudazo lego, / con la *Arcadia* dos dueñas incapaces», etc. Lope recogió el guante, y en 1634 antepuso un soneto laudatorio a sus *Rimas de Burguillos* firmado por el conde Claros, en el que menciona a siete poetas,

pero no a Góngora.<sup>5</sup> La relación de estos ingenios, muy estudiada, es un tanto asimétrica, puesto que Lope se muestra casi siempre respetuoso con Góngora, y si alguna vez critica el nuevo estilo suele hacerlo más bien referido a los secuaces, es decir, a los llamados culteranos, salvando siempre la grandeza de Góngora, a quien considera gigante del Parnaso.<sup>6</sup> Este, en cambio, es duro con Lope, a quien ataca tanto por su estilo como por su vida privada. Obviamente, contra lo que dice el tópico, fue Lope de Vega, y no el Quevedo casi 20 años más joven, el gran rival de Góngora. Recuérdese que Lope compuso centenares de comedias que se representaban con éxito, de hecho fue quizá el único escritor que logró vivir de su trabajo, gracias a su pasmosa fecundidad. Hubo quienes viajaron a Madrid solo por conocerlo, y su entierro, en 1635, fue una manifestación de duelo de toda la capital. Como señala Robert Jammes, la crítica más fuerte que Góngora hizo al teatro de Lope consistió en escribir una comedia perfecta que se apartaba por completo de la línea lopesca: *Las firmezas de Isabela*, que antes mencionamos. Baste decir, para probarlo, que en ella no aparece ningún noble, como tampoco en la otra, que dejó sin terminar, titulada *El doctor Carlino*. Sin embargo, los mosqueteros y demás público de los corrales no hubieran podido seguir ni apreciar su lenguaje. En aquel terreno, pues, Lope, con su llaneza, era imbatible.

En 1623 vino a España, de incógnito, Carlos Estuardo, príncipe de Gales, interesado por la Infanta doña María Ana de Austria, hermana de Felipe IV y futura emperatriz del Sacro Imperio Germánico. Con tal motivo se hicieron grandes festejos, cuyo mantenedor fue el duque de Cea, nieto del de Lerma, quien encargó a Juan Ruiz de Alarcón componer un *Elogio descriptivo* de las fiestas. El dramaturgo mexicano, apurado de tiempo, aceptó la sugerencia hecha por Mira de Amescua de proponer a otros colegas colaborar en la empresa, repartió la materia, y encargó a cada uno ciertas octavas en estilo gongorino, que luego peino y publicó en volumen bajo su nombre. Quevedo, u otro de estilo similar, supo lo ocurrido, y redactó un *Comento contra setenta y tres stancias que D. Juan de Alarcón ha escrito...*, que, además de ridiculizar la doble corcova del autor, hizo reír a los asistentes a la Academia

<sup>5</sup> Puesto que luego hablaremos de Jáuregui, no sobraré recordar que el apodo de conde Claros dio pie a que el poeta sevillano, tras el *Orfeo en lengua castellana* que siguió inmediatamente al suyo, y que fue pronto atribuido a Lope, dirigiese su «Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana», con una dura crítica de la *Jerusalén conquistada* (Paz y Méliá, 1902: 279-296).

<sup>6</sup> En su soneto «Canta, cisne andaluz, que el verde coro / del Tajo escucha tu divino acento», incluido en *La Filomena* (1621), después de hablar de Góngora con altos elogios. Sobre esto, cf. Antonio Sánchez Jiménez, «Polémicas (I): Lope contra los cultos (1614-1635)» (Sánchez Jiménez, 2018: 236-243).

de D. Francisco de Mendoza con ocurrencias de análisis literario malintencionado; luego circularon varios papeles con otras burlas, algunas de dudoso gusto<sup>7</sup>. Lo que nos interesa ahora es que el autor del *Comento* copia al final la siguiente décima satírica atribuyéndola a Góngora, como si de alguna manera sirviese de justificación a su propio libelo:

Contra don Juan de Alarcón porque se valió de algunos amigos suyos para celebrar  
las fiestas reales que su majestad hizo en Madrid

De las ya fiestas reales  
sastre y no poeta seas,  
si a octavas como a libreas  
introduces oficiales.  
¿De ajenas plumas te vales,  
corneja? ¿Desmentirás  
la que delante y detrás  
gémina concha te viste?  
Galápago siempre fuiste  
y galápago serás.

La décima la atribuyen a Góngora también la ed. de Hozes y una docena de buenos mss. No hay, pues, razón alguna para dudar de su autenticidad. Hoy tal vez no nos parezca demasiado ético burlarse de un jorobado; entonces era algo mucho más venial. Según Luis Fernández-Guerra, Alarcón fue acusado no solo de apropiarse obras ajenas, sino también de quedarse con los dineros (Fernández-Guerra, 1891: 399). Sea o no cierto, lo que nos interesa es el ingenio con el que trata el asunto Góngora, que no parece haber tenido relación alguna con el dramaturgo. La sátira usa dos conceptos fundamentales: el primero consiste en achacar a Alarcón el dictado de poeta-sastre, y ya se sabe que la profesión de sastre no era de las más apreciadas. Sastre es quien corta un tejido, procurando ajustarse a las medidas tomadas para no desperdiciar el material; luego son los oficiales, los aprendices, quienes lo cosen. Alarcón por tanto será sastre de las fiestas reales, y oficiales sus colaboradores. Este concepto casero enlaza con otro de origen más culto: la fábula de la corneja que se adorna con plumas ajenas, ya desde Esopo (101; ed. Hausrath, 103), Babrio (72), Fedro (I, 3) y recordada por Horacio. La sátira alude a ella en los

---

<sup>7</sup> Los especialistas no acaban de aceptar la autoría de Quevedo, que a Menéndez Pelayo y otros parecía indudable (Alonso Veloso, 2007).

vv. 5 y 6, pregunta luego si el bicho así disfrazado conseguirá ocultar su doble joroba, y concluye que no, que será siempre un galápago. Leído el poema de abajo arriba, presenta un galápago figurado que se adorna con plumas ajenas para fungir de poeta, engaño que, al ser descubierto, pone en evidencia que no pasa de ser un sastre del lenguaje.

Góngora puede parecernos injusto en meterse con quien nada le debía. Sin embargo, el mismo año de la décima, en carta a Paravicino, se compadece de Alarcón, cuando cuenta de que le echaron a perder el estreno de su comedia titulada *El Antecristo* «con cierta redomilla que enterraron en medio del patio, de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no pudieron salirse tan aprisa», dice textualmente, y añade que la justicia sospechó de Lope de Vega y Mira de Amescua, hasta que se descubrió que la gamberrada era obra de Juan Pablo Rizo, enemigo de Lope y amigo de Quevedo.<sup>8</sup> Por tanto, Góngora sabía bien que Alarcón era un discreto poeta dramático; su sátira, como la mencionada redomilla, trataba solo de exhibir ingenio y hacer reír a costa del prójimo, algo más disculpable en un mozo estudiante que en un hombre de 62 años al que quedaban cuatro de vida. Pero Góngora hacía lo que los demás: Ruiz de Alarcón, en su comedia *Los pechos privilegiados*, algo anterior a la sátira de Góngora, se lamenta de haber sufrido otras burlas por su físico: «Culpa a aquel que, de su alma / olvidando los defetos, / graceja con apodar / los que otro tiene en el cuerpo» (vv. 2188-2191). Lope, en el prólogo a la suya titulada *Los españoles en Flandes* (1606), había denigrado a los gibosos; trece años después ciertos versos del mexicano, según Alfonso Reyes, apuntarían al sacerdote Lope y a su irregular situación: «Culpa a un viejo avellanado / tan verde que, al mismo tiempo / que está aforrado de martas, / anda haciendo madalenos» (*Los pechos...*, vv. 2168-2171), dice con guiño bíblico fácil de percibir<sup>9</sup>.

El poeta y pintor sevillano Juan de Jáuregui, 22 años más joven que Góngora, había vivido en Italia y traducido el *Aminta* de Tasso. Al difundirse en la corte la primera *Soledad* de Góngora, en 1613, Jáuregui, pertrechado con su teoría literaria, se puso a analizar el poema, y acabó escribiendo un *Antídoto contra la pestilente*

<sup>8</sup> Carta del 19 de diciembre de 1625 (Góngora, *Epistolario completo*, pág. 181).

<sup>9</sup> Y la copla anterior atacaría a Quevedo. Cf. Millares Carlo (1959: 719 y 1133), quien remite a Alfonso Reyes (1939: 191-192). Por otra parte, al investigar el origen del apellido Góngora, cuyo solar está en Navarra, Hans Janner da por seguro que proviene del lat. *conchula*, y le sorprende que no se repita en el País Vasco, sino en territorio de la Reconquista. En vascuence, derivados del mismo étimo son *konkor*, 'jorobado', y *kunkur*, 'joroba', por lo que el apellido podría venir de un apodo, como el de Bossuet viene de *bossu*, 'jorobado'. Esto le hace exclamar: «¡Qué poco motivo tenía Góngora para burlarse del jorobado Ruiz de Alarcón!» (Janner, 1949: 53).

*poesía de las Soledades*, redactado entre 1614 y 1615, diatriba que suscitó réplicas entre los partidarios de Góngora, como el Abad de Rute<sup>10</sup>. Es evidente que el panfleto de Jáuregui tenía igual motivación que las sátiras de Quevedo contra la letrilla del Esgueva: hacerse un hueco en el cotarro literario, dominado por dos grandes de la generación anterior, Góngora y Lope de Vega. Góngora no respondió a los ataques de Jáuregui, ni los menciona en sus cartas, y Jáuregui siguió pintando y componiendo. Publicó sus poesías en 1618, y en 1624, el *Orfeo*, dedicado al conde de Olivares (5 cantos, que suman 186 octavas); solo un mes más tarde, el *Discurso poético*, cuya publicación coincidió con la del otro *Orfeo en lengua castellana*, impreso a nombre de Pérez de Montalbán, y que la crítica suele considerar obra de Lope. Es entonces cuando Góngora se hace eco del revuelo, y entra en la polémica con el siguiente soneto:

A la *Fábula de ORFEO* que compuso don Juan de Jáuregui

Es el *Orfeo* del señor don Juan  
el primero, porque hay otro segundo;  
espantado han sus números al mundo  
por el horror que algunas voces dan.

Mancebo es ingenioso, juro a san,  
y leído en las cosas del profundo,  
pluma valiente, si pincel facundo:  
tan santo lo haga Dios como es Letrán.

Bien, pues, su *Orfeo*, que trilingüe canta,  
pilló su esposa, puesto que no pueda  
miralla, en cuanto otra región no mude.

Él volvió la cabeza, ella, la planta;  
la trova se acabó, y el autor queda  
cisne gentil de la infernal palude.

No conocemos sonetos chuscos con versos agudos terminados en nasal anteriores a este, que tiene cuatro (dejando aparte seis nasales más en otras tantas desinencias). Después aparecen algunos que ya afectan a los 14 versos: los de Castillo Solórzano «Aquí yaze vn Poeta tropezón», «De la que puso freno a Lebiathán»,

<sup>10</sup> Para desencuentros posteriores, cf. Juan Matas Caballero (2002 y 2007).

«Mirando estaua el hijo de Anfitrión», «Aquí yaze Babiaca el Alaçán» (Castillo Solórzano, *Donayres del Parnaso*, fols. 8, 19v, 38v y 46), el anónimo «Mula de tanta gracia y perfección» (atrib. a Góngora), y los de Quevedo, «Yo me voy a nadar con un morcón» (ed. Blecua, 550), «Si pretenden gozarte sin bolsón» (Bl., 614). La primera vez que tal desinencia aparece en el soneto de Góngora no causa mayor efecto, pues corresponde al nombre Juan. Luego las rimas *dan, san* y *Letrán* van poniendo las cosas en claro, en especial las dos últimas. Antes, el primer cuarteto alude a un hecho notable: Jáuregui había censurado voces humildes y bronco estilo en las *Solledades*. Ahora, el locutor del soneto dice que en el *Orfeo* «espantado han sus números al mundo / por el horror que algunas voces dan». En efecto, en el poema de Jáuregui chocan las siguientes: *algente, algoso, desesperada, espelunca, flébil, ínfero, lama, limen, minaces, ministra, nervoso, ocurso, palude, reluchar, respondencia, sonancia, superna, súplice, tríplice, túrbido, undante y vinolento*, todas ellas cultismos más o menos raros, similares a los que el propio Jáuregui reprocha a Lope de Vega; es decir, que peca de inconsecuencia. El v. 5, «Mancebo es ingenioso, juro a san», contiene un eufemismo vulgar, puesto en boca de un ignorante. En un entremés de Sebastián de Horozco, poeta muy anterior, un villano cae en la cuenta de que aquel día es fiesta de san Juan Bautista y exclama: «Juro a san..., / que me llaman a mí Juan / y no se me avié acordado» (Horozco, *Representaciones*, pág. 149). Y el locutor de nuestro soneto remacha el clavo con otra expresión igual de popular en v. 8: «Tan santo lo haga Dios como es Letrán». El maestro Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes* (1627) registra este: «Dios te haga santo y sin vigilia, por que no te ayunemos». Y Letrán es palmaria alusión a san Juan de Letrán de Roma (basílica construida en territorio de los *Plautii Laterani*), traído a cuenta por el nombre Juan para que suene a *letrado*. Escuchamos así a un locutor extraño: por un lado usa el cultismo *números* por versos en v. 3, y antes revela conocer los dos *Orfeos*, el de Jáuregui y el de Montalbán. Por otro, en los vv. 5 y 8 usa expresiones vulgares propias de un rústico. A ello se suma la hipálage de v. 7: «pluma valiente si pincel facundo», cuando lo esperable sería lo contrario: Jáuregui era pintor además de poeta, y quien sería valiente sería su pincel, y facunda su pluma, pero el locutor lo traba. Los tercetos se consagran a resumir lo fundamental de la leyenda: Orfeo, al morir su esposa Eurídice mordida por una víbora, bajó al Hades y con su canto pidió a los dioses infernales que la dejaran regresar al mundo, lo que le concedieron a condición de que no se volviese a mirarla hasta llegar a la superficie. Orfeo no pudo resistir y la perdió para siempre. Luego se dedicó a evocarla con su canto, rechazó el amor de cualquier otra mujer (incluso se dice que inventó la homosexualidad), y

fue despedazado por las bacantes. El soneto no tiene en cuenta lo posterior a la pérdida de Eurídice, que son los cantos IV y V del poema, sino que abrevia la historia con mucho gracejo: «Él volvió la cabeza, ella la planta, / la trova se acabó y el autor queda / cisne gentil de la infernal palude». Pero claro es que la trova no se acabó, sino que le faltan 82 octavas, es decir, 656 versos, de los que no se hace caso. El crudo latinismo *palude*, es decir, pantano, lo toma Góngora del canto II, v. 34, del *Orfeo*, donde es una simple alusión a la laguna Estigia, y cierra así, con verso de gracia insuperable, una sátira benévola, en la que el maestro cordobés no se ensaña con su adversario, sino que lo contempla desde arriba con sorna, como si fuese un principiante cuyos aciertos son tan solo préstamos, y cuyos excesos e incoherencias es mejor perdonar. Como si le dijera: ¿quieres ser famoso? Pues de acuerdo: con tanta sapiencia sobre el infierno, quedas nombrado «cisne gentil de la infernal palude». Y ahí lo deja, pinchado con el alfiler de su propio cultismo, expuesto a público vejamen, ni más ni menos que el otro sabio contemplado en el romance «Tenemos un doctorando».

\*\*\*

Góngora, al revisar su obra al final de su vida, desechó estas sátiras que hemos estudiado. No están a la altura de sus grandes poemas, ni siquiera son comparables a décimas o sonetos más logrados y trabajados. Sin embargo, llevan su sello, tienen la garra del satírico nato, algo de lo que él hizo alarde al recibir un anónimo en censura de sus *Soledades*, con estas palabras: «Agradezca vuesa merced que, por venir su carta con capa de aviso y amistad, no corto la pluma en estilo satírico, que yo le escarmentara semejantes osadías, y creo que en él fuera tan claro como le he parecido oscuro en el lírico». Góngora, a la altura de 1613, sabía bien cuál era su potencia de fuego, por así decirlo, aunque la usó pocas veces. Pero esas fueron seguidas ávidamente por sus admiradores, quienes en general, a diferencia de lo que puede ocurrir hoy a un filólogo, se preocupaban más por la calidad que por la autenticidad. De ahí que existan más sátiras atribuidas que seguras, y que en aquellas debamos andar con tiento, ya que los imitadores eran muy hábiles.

## OBRAS CITADAS

- ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007.
- ALONSO VELOSO, María José, «El Comento contra setenta y tres estancias atribuido a Quevedo: observaciones en torno a su autoría, edición y anotación», *La Perinola*, 11, 2007, págs. 11-34.
- CARREIRA, Antonio, «Reflexiones sobre la influencia gongorina en la poesía contemporánea. A propósito de *Cisne andaluz*, de Carlos Clementson (2011)», *Analecta Malacitana Electrónica*, 38, 2015, número especial: *Góngora y las poéticas de la Modernidad* ed. de Jesús Ponce Cárdenas, págs. 3-25.
- , *Nuevos gongoremas*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2021.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Donayres del Parnaso*, segunda parte, Madrid, Diego Flamenco, 1625.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Extrañas sendas: la destrucción por el rayo en la poesía del siglo XVII», *Lectura y Signo*, 1, 2006, págs. 9-40.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Luis, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1871.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Epistolario completo*, ed. de A. Carreira; *Concordancias* de Antonio Lara, Zaragoza-Lausanne, Hispanica Helvetica, 2000.
- HOROZCO, Sebastián de, *Representaciones*, ed. de Fernando González Ollé, Madrid, Castalia, 1979.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, eds., *Pedro Calderón de la Barca, Poesía*, Madrid Cátedra, 2018.
- JANNER, Hans, «Orígenes de algunos apellidos españoles», *Filología*, 1, 1949, págs. 51-55.
- MATAS CABALLERO, Juan, «La mitología, campo de tiro en la batalla de los estilos poéticos: Jáuregui y Pérez de Montalbán», en *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, ed. de Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, págs. 283-320.

- , «Quevedo y Jáuregui frente a frente», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 151-183.
- MILLARES CARLO, Agustín, ed., Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, II, *Teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- PAZ Y MÉLIA, Antonio, *Sales españolas*, vol. II, Madrid, M. Tello, 1902.
- PROFETI, Maria Grazia, «El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo» *La Perinola*, 8, 2004, págs. 375-395.
- REYES, Alfonso, *Capítulos de literatura española*, 1ª serie, México, La casa de España en México, 1939.
- RICO VERDÚ, José, «Dos personalidades literarias enfrentadas: Comentario a dos romances de Lope y Góngora», *Hispanistica*, 2, 1993, págs. 38-53.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.