

# *Góngora y Quevedo: de las manzanas de Tántalo a la fugitiva fuente de oro*

V. BELTRÁN \*

## I

En la obra de los grandes poetas, especialmente de los más prolíficos, el consenso de la crítica acaba por destacar aquellas composiciones que elevan la imaginaria de su tiempo al ámbito intemporal del arte. Quevedo, por la especial concentración expresiva de su lírica y por lo perenne de sus preocupaciones metafísicas, ha sido especialmente afortunado en este aspecto. El soneto que nos ocupa (*En cresspa tempestad del oro undoso*) ha sido comentado no menos de cuatro veces (1), y poco queda que no esté ya magistralmente explicado. En las páginas que siguen nos ocuparemos de algunos aspectos de su construcción, de unas cuantas anomalías respecto al mundo poético de Quevedo y de su posible deuda con un soneto gongorino.

En su obra amorosa encontramos una auténtica fijación por el cabello, comparado con el oro en la más estricta tradición petrarquista (2). Algunos

---

(\*) Inspector de bachillerato.

(1) Véase A. Parker, «La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1952, págs. 345-360; A. Terry, «Quevedo and the metaphysical conceit», *Bulletin of Hispanic Studies* XXXV (1958) 211-222, y M. Molho, «Sobre un soneto de Quevedo: "En cresspa tempestad del oro undoso"». Ensayo de análisis intertextual», en *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, ed. Crítica, Barcelona, 1977, págs. 168-216. Los tres han sido recogidos en el excelente *Francisco de Quevedo* de El escritor y la crítica, ed. Gonzalo Sobejano, Taurus, Madrid, 1978, con una completísima bibliografía que incluye la de J. O. Crosby, *Guía bibliográfica para el estudio de Quevedo*, Grant and Cutler, London, 1976. Resultan también utilísimos los apéndices, bibliografía y notas de este autor a F. de Quevedo, *Poesía varia*, ed. Cátedra, Madrid, 1981, aunque falta la referencia al comentario que de nuestro soneto hizo J. M. Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de Quevedo*, Universidad de Murcia, 1978, págs. 148 y ss. No he podido ver el trabajo de J. M. Sobre, «Quevedo's "Afectos varios"», *The Explicator*, XXXIV n.º 8, Virginia, Richmond, abril de 1976, citado por Crosby.

(2) N.º 338, 339, 409, 445 y 508. Cito por la edición de J. M. Blecua, F. de Quevedo, *Obras completas*, vol. I, *Poesías originales*, col. Clásicos Planeta, 3.ª edición, Barcelona, 1971. *En cresspa tempestad del oro undoso* ocupa el n.º 449 tanto en esta edición como en la crítica de Editorial Castalia, *Obra poética*, 4 vols., Madrid 1969-1981. La numeración de la poesía original coincide en ambas ediciones.

poemas coinciden con el que estudiamos en ciertos procedimientos expresivos: su vinculación al corazón (3), la comparación con el fuego, la llama y el fénix (4), la alusión a Midas (5) y el uso reiterado de vocablos cultistas: *proceloso* (6) y *crespo* (7). Sin embargo en la lírica de Quevedo abundan mucho más las referencias al corazón, calificado de *sensible* y *animado* (n.º 322), *secreto* (n.º 381), *vivo* y *enamorado* (n.º 394), *alimento* del amor que lo consume (n.º 416) y por él *lastimado* (421); en otros casos se le considera *siempre encendido* (n.º 479), *que arde admirado* / (...) *de no verme en centellas repartido* (n.º 444 y también en los n.ºs 467 y 490).

En estas notas se observa cómo la imaginería petrarquista del amor, sensual y brillante, cede su lugar a un corazón descarnalizado. «El amor corporal era para Quevedo un engaño de los sentidos y una aproximación a la muerte» (8), y sus vinculaciones sensibles son sustituidas por extrañas y sugestivas imágenes; si la tradición exigía asociar el amor a la esplendorosa belleza femenina, Quevedo lo relega a los lugares más recónditos o insensibles del amante:

En los claustros de l'alma la herida  
yace callada; mas consume, hambrienta,  
la vida, que en mis venas alimenta  
llama por las medulas extendida (9).

Los editores modernos de Quevedo han alumbrado algunas composiciones, generalmente juveniles, de marcado erotismo, a veces muy cercanas a la peculiar obra lírica de John Donne (n.º 413). Sin embargo, en la colección publicada por González de Salas como *Canta sola a Lisi* y en los poemas que aparecieron en la edición de Aldrete, la sensualidad aparece pocas veces, relegada al sueño o a la insatisfacción, y raramente cuaja en descripciones sensoriales como el comienzo del soneto que nos ocupa (10):

En crespas tempestad del oro undoso,  
nada golfos de luz ardiente y pura  
mi corazón, sediento de hermosura,  
si el cabello deslaza generoso.

El resto está formado por una sucesión de referencias mitológicas que van perfilando su sentido:

Leandro, en mar de fuego proceloso,  
su amor ostenta, su vivir apura;  
Ícaro, en senda de oro mal segura,  
arde sus alas por morir glorioso.

(3) *Ligommi il core il biondo crin* (n.º 326) y *nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón, sediento de hermosura, / si el cabello deslaza generoso*. También en el n.º 508.

(4) *Hoguera de oro crespo* (n.º 305). También los n.ºs 313 y 376).

(5) *Rizas en ondas ricas del rey Midas*, n.º 501; también n.º 443.

(6) *Ondea el oro en hebras proceloso*, n.º 349.

(7) *Crespas hebras, sin ley desenlazadas*, n.º 443, y *bochornos de oro crespo*, n.º 500.

(8) Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pág. 9. Se refiere el autor a los n.ºs 337, 365, 512, 413 y 440.

(9) N.º 485. Recuérdense los conocidos tercetos: *Venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido...* (n.º 472).

(10) Véase también *Rozas en ondas ricas del rey Midas*, n.º 501.

Con pretensión de fénix, encendidas  
sus esperanzas, que difuntas lloro,  
intenta que su muerte engendre vidas.

Avaro y rico y pobre, en el tesoro,  
el castigo y la hambre imita a Midas,  
Tántalo en fugitiva fuente de oro.

Obsérvense las anomalías en la construcción de este soneto. Generalmente esta composición expone una anécdota en los cuartetos y la interpreta en los tercetos. El soneto mitológico clásico suele disponer en la primera parte el mito y lo aplica luego al caso particular del poeta; sin embargo, Quevedo sentía poca estima por este tipo de composición, escasamente representada en su extensa producción sonetística (11); la poesía mitológica estaba demasiado ligada a aquella concepción renacentista del arte, idealista y sensual, que Quevedo rechazaba, de ahí su facilidad para la parodia (n.ºs 536 y 537).

La inclusión en un soneto de múltiples referencias mitológicas es un recurso que tampoco abunda en la obra de Quevedo (12), aunque la sustitución de las descripciones amplias por meras alusiones al mito sea una de las notas que caracterizan el paso del Renacimiento al Barroco. Aún menos frecuentes resultan los sonetos cuyo sentido quede expresado mediante una referencia mitológica en el último terceto (13), por lo que esta estructura resulta tan anómala como la explosión sensorial del primer cuarteto. Ambos recursos son, sin embargo, mucho más frecuentes en la obra de don Luis de Góngora, de menores dimensiones; entre los 167 sonetos del manuscrito Chacón (14), al menos dieciséis son de referencia múltiple (15) y veintiséis terminan por una alusión mitológica (16). Este soneto enlaza así con una tradición poética escasamente afín al mundo de Quevedo.

La construcción del poema, por su artificio y por su dificultad, es de las más raras en su tiempo. El poeta compara primero su corazón con Leandro y con Ícaro, poniéndolo «en analogía con los mitos del castigo por ambición» (17); pero la correspondencia (*paridad* en la terminología de Gracián (18)) no es exacta: Leandro murió ahogado e Ícaro abrasado y Quevedo siente el amor como algo eterno (*polvo serán, mas polvo enamorado*, n.º 472). De ahí surge la referencia al fénix, que renace por el fuego; la relación tampoco es exacta en este caso: un amor como el fénix sería gozoso y triunfante y Quevedo, que con frecuencia sueña en un «amor constante más allá de la muerte», tiene una vivencia sentimental de signo trágico (*la confusión inunda*

(11) N.º 294, 311, 346, 355, 452, 464 y 481.

(12) N.º 299, 302, 310, 320, 352, 450, 453, 466 y 536.

(13) N.º 286, 299, 305, 312, 326, 453, 477, 536.

(14) Cito por la edición de B. Ciplijauskaitė, *Sonetos completos*, Clásicos Castalia n.º 1, 4.ª edición, Madrid, 1981.

(15) Ed. cit. n.º 6, 32, 46, 47, 64, 69, 77, 79, 87, 121, 125, 130, 138, 139, 140 y 155.

(16) *Ibidem* n.º 1, 12, 14, 16, 18, 25, 35, 38, 41, 46, 52, 56, 57, 61, 66, 75, 81, 83, 95, 97, 102, 130, 134, 135, 143 y 155.

(17) Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pág. 149.

(18) *Agudeza y arte de ingenio*, colección Clásicos Castalia n.º 14 y 15, Madrid, 1969, vol. I, pág. 152.

*l'alma mía; / mi corazón es reino del espanto* (19)). De ahí las reservas del primer terceto: *encendidas sus esperanzas, / que difuntas lloro...*

A la busca de una relación adecuada, y siempre proyectando el cabello en agua, fuego y oro (20), compara su corazón a Midas *en el tesoro, / el castigo y la hambre*; obsérvese que aumentan los vínculos y que el soneto avanza tanteando hacia la punición continuada por un deseo insatisfecho. Pero Midas fue perdonado por Dioniso, de ahí la progresión hacia el eterno castigo de Tántalo, esta vez *en fugitiva fuente de oro*. El castigo del poeta se identifica con el máximo grado posible: la perpetua insatisfacción a la vista del objeto. Quevedo logra así uno de estos finales rotundos, acabados, tan característicos de su arte (21).

En cuanto a la comparación inexacta que venimos observando, fue catalogada por Gracián entre la nómina de los conceptos con el título de *Careo condicional, fingido y ayudado*: «Acontece algunas veces no estar ajustadas del todo la correspondencia y conformidad entre el sujeto comparado y el término con quien se compara, y entonces, o la acaba de formar el discurso o la expreme condicionalmente» (22). Este soneto es superior en muchos aspectos a los abundantes ejemplos de la *Agudeza y Arte de Ingenio*; los «términos» de comparación bastarían a muchos poetas sin que se observara la falta de correspondencia entre el mito y el caso, y Quevedo multiplica los mitos, cada vez más ajustados, hasta substituirlos por el de Tántalo, que expresa implícitamente el sentido del soneto y lo inadecuado de Leandro, Icaro, Fénix y Midas. Casos semejantes se encuentran en el mismo Quevedo (n.º 297, 312 y, especialmente, el n.º 407) pero los ejemplos más acabados son dos sonetos de Góngora: *Con diferencia tal, con gracia tanta y La dulce boca que a gustar convida* (23).

## II

Curiosamente el mayor parecido del soneto que comentamos no se establece con ninguno de los múltiples poemas eróticos al cabello (24), sino con el último de Góngora, imitado de Torcuato Tasso (25), a la boca de una dama:

(19) N.º 485. Según E. Navarro de Kelly, Quevedo concibe el amor como «una fuerza arrolladora que se apropia del pensamiento del hombre y lo tiraniza, convirtiéndolo en un esclavo» (*op. cit.*, pág. 68).

(20) Para estos aspectos véase A. Parker, *op. cit.*, ed. G. Sobejano, pág. 50 y M. Molho, *ibidem*, págs. 347-349.

(21) Navarro de Kelly, *op. cit.*, pág. 132, J. O. Crosby, «Quevedo, la antología griega y Horacio», ed. G. Sobejano págs. 274, y *En torno a la poesía de Quevedo*, Ed. Castalia, Madrid, 1969, pág. 34.

(22) *Op. cit.*, vol. I, pág. 163.

(23) *Op. cit.*, n.º 69 y 70.

(24) L. Rosales, *El sentido del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1966, págs. 176-187. El único que ofrece cierta proximidad al primer cuarteto de Quevedo es *En ondas de los mares no surcados*, del Conde de Villamediana (ed. J. M. Rozas, Clásicos Castalia, n.º 8, Madrid, 1969, n.º 57). Además de las *ondas* del primer verso (*undoso* en Quevedo), tenemos el primer terceto (*con naufragio feliz va navegando / mi corazón, cuyo peligro adoro*), muy próximo a los tres primeros versos de Quevedo. Pero es muy poco para apuntar una dependencia. Véase para estos aspectos el análisis de M. Molho, *op. cit.*, pág. 344 y ss.

(25) Ed. cit., n.º 70. De este bellissimo soneto se han ocupado G. C. Rossi: «Rileggiendo un sonetto del Góngora (E uno del Tasso)», *Revista de Filología Española* XLIV (1961) 425-433; N. Gross: «Invention in an imitated sonnet by Góngora», *Modern Language Notes* LXXVII (1962) 182-186; y A. Doddis Miranda: «Notas a un soneto de Góngora», *Anales de la Universidad de Chile* XXIX, n.º 124, págs. 54-63.

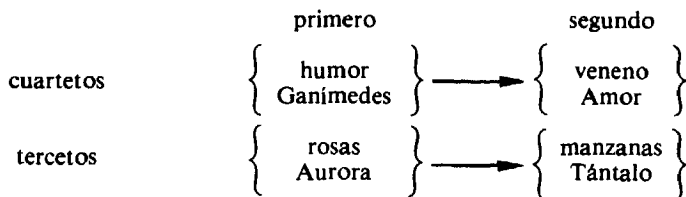
La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas distilado,  
y a no invidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes, no toquéis, si queréis vida;  
porque entre un labio y otro colorado  
Amor está, de su veneno armado,  
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora  
diréis que, aljofaradas y olorosas,  
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,  
que después huyen del que incitan ahora,  
y sólo del Amor queda el veneno.

Aparece entre un conjunto de sonetos del desengaño amoroso que el manuscrito Chacón data en 1584 y 1585 (26); esta crisis debió afectar gravemente al autor cuyo primer soneto amoroso después de este período corresponde a 1594 (27). El *careo condicional fingido y ayudado* consiste en esta composición en una sucesión de correspondencia entre la belleza de la dama y Ganimedes, *el garzón de Ida* y copero de Júpiter (primer cuarteto), el veneno y las flechas del Amor (segundo cuarteto), las rosas de la Aurora (primer terceto) y las manzanas que Tántalo no podía alcanzar (segundo terceto); su mecánica parte de la negación de una correspondencia para afirmar la contraria:



El último verso resume el sentido de la composición recogiendo los dos mitos negativos: Tántalo y Amor.

El soneto de Quevedo guarda visible relación con este de Góngora. Ambos son dedicados a un exponente de la belleza femenina (el cabello, la boca), descrito en el primer cuarteto y causante del amor; ambos sonetos denuncian el desengaño de la sensualidad y el Amor, transcurren mediante un «careo» con figuras mitológicas y terminan con la referencia a Tántalo y con un último verso que resume los aspectos más significativos de la imaginería desarrollada. Sabemos que Góngora siguió muy de cerca un soneto de Tasso fechado hacia 1576 y que éste fue compuesto en 1584, cuando Quevedo contaba unos cuatro años pero ¿cabe imaginar a Quevedo imitando a Góngora o hemos de suponer otras razones para el parecido?

(26) Ed. cit., n.º 70, 71, 72, 74 y 76, 77, 78 respectivamente.

(27) *Ibidem*, n.º 79 y ss.

La teoría de la imitación poética viene rodando desde Aristóteles; en la forma que aquí nos interesa tuvo especial auge después de los *Poetices libri septem* de Julio César Scaligero, particularmente en el periodo que estudiamos. El Pinciano planteaba el problema distinguiendo dos tipos de imitación en arte: de la naturaleza y de otro artista; Ugo, uno de los interlocutores, exige la superación del modelo, en cuyo caso «no sería mucho vituperio, antes grande hazaña y digna de serlo» (28). Igual exigencia encontramos en el humanista Luis Vives (29) pero los tratadistas ponían en general sus mayores esperanzas en estos procedimientos; en una fecha tan temprana como la de 1531, afirmaba Alexio Venegas que «no se ha de coger tanto de reglas: como de la lición de buenos autores» (30). Sebastián Fox Murcillo insistía en que «todo lo que no se hace a ejemplo de otra cosa, resulta las más veces imperfecto y manco. ¿Y qué maravilla, si el mismo Dios, al crear el mundo, imitó su propia idea, según dice Platón? Y la naturaleza conserva siempre en cada ser el vestigio y la imagen del soberano artífice» (31). Luis Carrillo y Sotomayor demostró una confianza ciega en este principio: «si los grecolatinos alcanzaron el fin último de los Poetas, que es la fama: luego todos los que siguieren sus pisadas de la suerte que ellos, tendran yqual fama con ellos. Forçosa consequencia será pues, que la Poesía usada de algunos modernos deste tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena» (32); sus consideraciones resultan moderadas al lado del Brocense, que no tenía «por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos» (33). No todos los preceptistas fueron incondicionales de la imitación si bien sus reservas resultan a menudo obvias (34); su más caracterizado detractor fue el sevillano Herrera, «claramente adverso a la imitación servil de los modelos grecolatinos y toscanos» (35). Pero las excepciones de este tipo resultan raras.

La imitación de autores fue pues un procedimiento habitual y admitido en la creación literaria, por paradójico que hoy nos parezca, «El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el Humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto, que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio

(28) *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, C.S.I.C., Madrid, 1953, 3 vols., vol. I, pág. 198.

(29) «Lo que al principio es imitación, debe ir adelantando, hasta llegar a ser certamen, en que se trate, no ya de igualar, sino de vencer al modelo», cit. por M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 4.ª edición, C.S.I.C., Madrid, 1974, vol. I, pág. 631.

(30) *Tractado de Orthographia*, Toledo, 1531, cap. V. Citado por E. C. Riley, «Don Quixote and the imitation of models», *Bulletin of Hispanic Studies* XXXI (1954) 7-26, especialmente págs. 7-11.

(31) *De imitatione seu de informandi styli ratione*, Amberes, 1554, según Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 640.

(32) *Libro de la erudición poética* (1611), edición de M. Cardenal Iracheta, C.S.I.C., Madrid, 1946, págs. 24-25.

(33) Prólogo a la segunda edición de las obras de Garcilaso, citado por E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Anaya, Salamanca, 1970, pág. 162 y nota.

(34) Decía Carballo que «lo bueno de otro poeta es lo que ha de seguir el imitador, y no hacer como la mona» (*El cisne de Apolo*, cito según Riley, *op. cit.*, pág. 9).

(35) A. Vilanova, «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III, Barcelona, 1953, págs. 567-694, especialmente pág. 589, trabajo esencial para estos aspectos. En lo que concierne a Herrera, véase M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 548-549 y A. Terry, «The continuity of Renaissance criticism: poetic theory in Spain between 1535 and 1650», *Bulletin of Hispanic Studies* XXXI (1954), 27-36, especialmente págs. 30 y ss (Herrera y el Brocense).

concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo» (35 bis). En expresión de Dámaso Alonso, en aquellos tiempos la imitación «se practicaba, se confesaba y se defendía teóricamente» (36). Aunque en principio era y fue durante siglos un método didáctico, en la época que nos ocupa fue practicada habitualmente por los escritores de mayor prestigio, especialmente por los que hoy denominamos manieristas: «sus teorizantes no admiten la imitación directa de la realidad, sino a través de la imitación de los antiguos poetas y artistas» (37).

Los rasgos de manierismo abundan en los dos sonetos que comentamos. Ambos supeditan la exorbitada sensualidad de su arranque a un planteamiento de férrea estructura lógica que hace asumir al lector la experiencia del poeta a través de las alusiones mitológicas; ambos someten sus materiales temáticos y estilísticos a rígidos esquemas compositivos previamente prefijados, mucho más rigurosos que el clásico patrón del soneto. Por fin ambos distorsionan la jerarquía de sus materiales colocando en el primer cuarteto el motivo central, el amoroso, y reservando el lugar privilegiado del soneto, el último terceto, a materiales mitológicos que no son sino un elemento expresivo, al revés de la forma canónica en el Renacimiento (38). En la obra de Góngora, el más importante de nuestros poetas manieristas (39), no puede sorprendernos la persistencia de estos caracteres, especialmente nitidos en los sonetos de hacia 1582-1584, pero no es normal encontrarlos en Quevedo.

Tampoco es fácil encontrar en su obra una acumulación de vocabulario cultista como la del soneto que comentamos. *Undoso*, *pretensión* y *fénix* aparecen entre los términos que la crítica viene considerando específicamente gongorinos (40) y *crespo*, *fugitivo* y *generoso* son criticados por el propio Quevedo en sus sátiras anticulteranas (41), de ahí la anomalía de su inclusión en un mismo soneto. No nos encontramos ante vocablos ajenos a la tradición literaria común a ambos autores; quizá el más prestigioso sea *crespo*, usado desde Petrarca en la descripción del cabello femenino (42). Pero sólo dos de estos seis términos aparecen asociados en otro soneto: *undoso* y *crespo* (n.º 500), quizá porque los prestigiosos precedentes del último enmascaraban la indudable filiación cultista de todos ellos.

Al fino oído de Quevedo no pudo pasarle desapercibida tal proliferación de cultismos; más bien nos inclinamos a considerar que puedan responder al deseo consciente de imitar el lenguaje de Góngora en un soneto que lo sigue tan de

(35 bis) F. Lázaro Carreter, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), 79-119, pág. 117.

(36) «Lope despojado por Marino», *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), 110-143 y 165-168, especialmente pág. 125 y ss.

(37) E. Orozco, *op. cit.*, pág. 161.

(38) *Ibidem*, págs. 43-44, 161-166 y 187 principalmente.

(39) Además del estudio de E. Orozco citado (págs. 177 y ss.) véase el excelente de E. Hatzfeld, «Los estilos generacionales de la época barroca: Manierismo, Barroco, Barroquismo», en *Estudios sobre el Barroco*, 2.ª edición, Gredos, Madrid, 1966, págs. 52-73, especialmente págs. 61-62.

(40) Véase la «Lista A» de Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, Apéndices.

(41) *Ibidem*, «Lista C».

(42) *Dico le chiome bionde, e'l crespo laccio, / che sí soavemente lega et stringe / l'alma y Aura che quelle chiome bionde et crespae*. Cito por el *Canzoniere*, ed. y texto de G. Contini y notas de D. Ponchiroli, NUE n.º 41, Einaudi Editore, Torino, 1974, n.º CXCVII y CCXXVII respectivamente.

cerca. Estamos probablemente ante uno de los muchos ejemplos de imitación literaria de nuestra Edad de Oro, aunque la manifiesta enemistad personal y poética entre ambos autores induzca a la desconfianza. Sin embargo el recurso a la sensualidad, la inclinación manierista y la importancia de la mitología nos inducen a creerla una obra juvenil, seguramente anterior a la estancia de la Corte en Valladolid (43) y al nacimiento de su enemistad. En cualquier caso este soneto, sea o no imitado, es impensable después de la divulgación del *Polifemo* y las *Soledades* (1613), que recondujeron la sátira antigongorina sobre las peculiaridades de su sintaxis y, especialmente, de su vocabulario.

