

De Horacio a Góngora: *imitación ecléctica* en una canción de 1582*

From Horace to Góngora: *imitatio multiplex* in a song written in 1582

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía
Universidad Complutense de Madrid

Ciudad Universitaria s/n

28040 Madrid (España)

jmponce@ucm.es

Recibido: 09.03.2019 Aceptado: 21.06.2019

Cómo citar: Ponce Cárdenas, Jesús, “De Horacio a Góngora: *imitación ecléctica* en una canción de 1582”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 32 (2019) 163-184.

DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.0.2019.163-184>

Resumen: Este trabajo analiza la influencia del *carmen* 1,23 de Horacio sobre una canción juvenil de Góngora, compuesta en 1582 (*Corcilla temerosa*). A lo largo del estudio se evidencian los vínculos del poema gongorino con otras imitaciones italianas de la oda latina (Ariosto, Giovanni della Casa), al tiempo que se atiende a la relevancia de las traducciones horacianas del Quinientos en los círculos de Salamanca (fray Luis de León).

Palabras clave: Horacio; Góngora; *carmen* 1,23; hibridismo; imitación compuesta.

Abstract: This paper analyzes the influence of Horace's *carmen* 1,23 on a song written by Góngora in 1582 (*Corcilla temerosa*, or *Little Frightened Doe*). The study highlights links of Góngora's poem with other Italian imitations of the Latin ode (Ariosto, Giovanni della Casa). On the other hand, the paper also draws attention to the relevance of the Horatian translations in the Salamanca academic circles of the 16th (fray Luis de León).

Keywords: Horace; Góngora; *carmen* 1,23; hybridism; *imitatio multiplex*.

Sumario: INTRODUCCIÓN | 1. RELIEVES DEL *CARMEN* 1,23: TRADUCCIONES Y GLOSAS | 2. FUENTES LATINAS E ITALIANAS: LOS *COMENTARIOS* DE SALCEDO CORONEL | 3. VARIA FORTUNA DE UN SÍMIL HORACIANO: ARIOSTO Y GUARINI | 4. DE LA ODA A LA *CANZONE*: GIOVANNI DELLA CASA | 5. IMITACIÓN E HIBRIDISMO EN UNA CANCIÓN GONGORINA | 5.1 Adición y variación: nuevas teselas en el mosaico | CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación HELEA, “Hibridismo y elogio en la España áurea”, PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Quisiera agradecer a Pedro Conde Parrado y Juan Antonio González Iglesias la atenta lectura del original de este artículo, así como las anotaciones que con suma generosidad me han brindado para mejorarlo.

Summary: INTRODUCTION | 1. ASPECTS OF THE *CARMEN* 1,23: TRANSLATIONS AND COMMENTARIES | 2. LATIN AND ITALIAN SOURCES: SALCEDO CORONEL'S ANNOTATIONS | 3. SUCCESS OF A HORATIAN SIMILE: ARIOSTO AND GUARINI | 4. From the *ode* to the *canzone*: Giovanni della Casa | 5. IMITATION AND HYBRIDISM IN A SONG BY GÓNGORA | 5.1. ADDITION AND VARIATION: NEW *TESSERAE* IN THE MOSAIC | CONCLUSION | BIBLIOGRAPHY

INTRODUCCIÓN

Durante el Siglo de Oro, la imitación de Horacio resultó central en el ámbito de la creación poética, tal como atestiguan las numerosas huellas de los *Carmina*, las *Epistulae* y los *Sermones* apreciables en la escritura de Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, fray Luis de León, Fernando de Herrera, Bartolomé Leonardo de Argensola, Francisco de Medrano, Esteban Manuel de Villegas... La publicación de la monografía de Menéndez Pelayo sobre *Horacio en España* a finales del siglo XIX supuso un hito –insuperado durante décadas– en el estudio de la recepción del lírico latino. Posteriormente, gracias al renovado interés por los estudios en torno a la *imitatio*, se han ido produciendo importantes avances en el conocimiento de la pervivencia de la obra del vate de Venusia en nuestras letras. Con todo, dentro de dicho campo de estudio aún permanecen varias zonas en sombra, a la espera de una indagación más exhaustiva¹.

En este artículo se examinará un aspecto algo preterido en la recepción áureo-secular de Horacio: su influjo sobre la poesía de Góngora². El análisis de la presencia del modelo del *carmen* 1,23 en el arranque de una composición gongorina de juventud (la canción *Corcilla temerosa*) tomará como punto de partida la reflexión en torno a la composición latina y el sentido de la misma³. A lo largo de este trabajo se evidenciarán asimismo los procesos de hibridación entre la *oda* y la *canzone*

¹ Para el caso específico del divino Herrera y el rector de Villahermosa, véanse las importantes monografías de HERRERA MONTERO (1998) Y MARINA SÁEZ, PEIRÉ SANTAS, PUEO DOMÍNGUEZ Y PUYUELO ORTIZ (2002). Sobre Villegas y fray Luis, sigue siendo útil la consulta de BOCCHETTA (1970). Para Herrera y el modelo del ciclo de las *Odas romanas* de Horacio remito a AIDAR (2019).

² En la *uexata quaestio* sobre el horacianismo de Góngora y los poetas cultos del siglo XVII, el primero que trató de establecer un cordón sanitario en torno a la obra del poeta barroco fue Marcelino Menéndez Pelayo. El polígrafo santanderino se expresaba en los siguientes términos sobre el particular:

“Coincidió con el mayor brillo de la escuela teatral de Lope la aparición del culteranismo de Góngora, que empezando por convertir el campo de las letras en campo de Agramante, acabó por sobreponerse a todas las escuelas líricas de la península, matando unas y transformando o desquiciando otras. Sobre las ruinas de todas se alzó un sistema poético, no absolutamente censurable, pero nada horaciano, que dominó hasta muy entrado el siglo XVIII. Dejemos pasar la invasión de los bárbaros”. MENÉNDEZ PELAYO (1885) 102.

Los dicerios de Menéndez Pelayo contra la *lirica culta barroca* (a la que contemplaba desdeñosamente como un “sistema poético nada horaciano”) se perpetuaron durante décadas, hasta que en un trabajo pionero Alfonso Méndez Plancarte trató de mostrar la falsedad de aquel aserto. MÉNDEZ PLANCARTE, 1951. Entre los estudios más recientes, cabe remitir al descubrimiento del modelo horaciano del *Carmen saeculare* como fuente de una canción áulica escrita por Góngora en 1603. Véase PONCE CÁRDENAS (2016) 234-236.

³ En el presente estudio se utilizarán como sinónimos las voces “fuente”, “modelo”, “dechado” e “hipo-texto”.

petrarquista, así como la necesaria mediación de varios hipotextos italianos, que son a su vez rescritura del mismo dechado clásico (Ariosto, Giovanni della Casa).

1. RELIEVES DEL *CARMEN* 1,23: TRADUCCIONES Y GLOSAS

La colección lírica que forman los cuatro libros de las *Odas* apenas reserva una cuarta parte de las composiciones para el tratamiento de la materia amorosa. El breve *carmen* 1,23 ofrece a los lectores, dentro de ese selecto grupo de versos amorosos, una “breve admonición a Cloe para que deje su temor pueril por los hombres, siendo ya madura para el amor”⁴. Las tres estrofas asclepiadeas B que forman la oda rezan así:

*Vitas inuleo me similis, Chloe,
quaerenti pauidam montibus auis
matrem non sine uano
aurarum et siluae metu.*

*Nam seu mobilibus ueris inhorruit
aduentus foliis seu uirides rubum
dimouere lacertae,
et corde et genibus tremit.*

*Atqui non ego te tigris ut aspera
Gaetulusue leo frangere persequor:
tandem desine matrem
tempestiua sequi uiro.*⁵

El poema se articula mediante una contraposición entre el *yo lírico* (en tanto *amator*) y una joven tímida, destinataria del requiebro. La asustadiza Cloe rehúye todo contacto con su posible pretendiente, al tiempo que muestra un carácter añado. Desde el *incipit* mismo, el escritor apuntaría hacia los modelos helénicos que manejaba, de hecho –como señalara Lowel Edmunds– “two of the five first words are Greek (*inuleus*, *Chloe*), and Horace’s simile has a precedent in Greek lyric in Anacreon’s comparison of a boy or girl to a fawn abandoned by its mother [fr. 63 P]. The Horace speaking in this *Ode* is likely to be an ‘older man’ in Chloe’s eyes”⁶. Según apuntara el mismo estudioso, “Chloe is in the springtime of life, the time for love, which she refuses”. Nos hallamos, pues, ante el uso propio de un

⁴ Así define el poema Vicente Cristóbal en HORACIO (1997) 138. Del mismo investigador complutense puede leerse un iluminador estudio sobre la materia amorosa en los *Carmina* del venusino: CRISTÓBAL LÓPEZ (1995).

⁵ HORACIO (1997) 138-140.

⁶ EDMUNDS (2010) 353. Seguidamente espigo otra cita de la página 356.

nombre parlante, puesto que el vocablo griego χλόη designa el verde ‘brote’, el ‘retoño’ o ‘vástago’ de una planta⁷.

Por otro lado, “the poem’s content is easily summarized: the girl is ripe for wooing; she should forget her fears, leave her mother and surrender to her lover”⁸. Las marcas lingüísticas que señalan la presencia de la *figura loquens* y de la destinataria intratextual explícita son las formas verbales conjugadas de 1ª y 2ª persona (“*uitas*”, “*persequor*”, “*desine*”), las formas pronominales (“*ego*”) y el uso del apóstrofe, que signa la interpelación directa a la doncella (“*Chloe*”).

Desde el punto de vista del ornato, el *carmen* 1,23 destaca por el doble uso del símil: la comparación de la muchacha deseada con un cervatillo temeroso y la del locutor poético con una fiera temible, ya sea ésta un cruel tigre o un león gétulo. Como ha recalado Vicente Cristóbal, “Horacio desarrolla la comparación con esa típica morosidad descriptiva de elementos secundarios, a saber: deteniéndose más de lo esperable en las circunstancias que pudieran amedrentar al animal”⁹. A la luz de tales figuras, podría sostenerse que el motivo subyacente que vertebra la composición no es otro que la *uenatio amoris*, ya que la persecución de la bella por parte del galán se dispone en paralelo con los símiles de la *cervatilla* y los dos fieros depredadores que la acosan, por mucho que el yo lírico finja rechazar la identificación con los grandes félidos.¹⁰

En las postrimerías del Quinientos, la lectura *more biographico* que hacía el humanista Villén de Biedma puede dar cierta luz acerca de cómo se interpretaba la presencia del *yo lírico* en el conjunto de los *Carmina*:

Andaba Horacio enamorado de Cloe, que según lo que dice era alguna doncella que aún no había perdido de vista a su madre, ni conocía otro refugio sino el de su amparo. Y en ocasiones que la visitaba, queriendo el poeta tocase la mano o hacer otra cosa que por urbanidad se suele permitir entre las personas que hay amistad, ella huía y se extrañaba de él, acudiendo a favorecerse de su madre como temerosa de sus burlas y así se excusaba de dalle gusto. Por lo cual Horacio le escribe esta oda y la compara a los cabritillos que, espantadizos de todo lo que ven, no se apartan de los pechos de sus madres hasta que son grandes y pierden el temor.¹¹

⁷ Sobre el antropónimo heleno, véase PORTER (1985) 137-139. Sobre la figura de Cloe y su presencia en el libro I y en el libro III de los *Carmina*, véase MC CUNE (2016).

⁸ OWEN LEE (1965) 185.

⁹ HORACIO (1997) 139.

¹⁰ Sobre la identificación ambigua del término *inuleus* con un solo animal, cabe recordar aquí la nota que figura en una edición renacentista del poema: “*Est himmulus, ut aiunt, ceruorum, capreolorum, caprearum, damarumque pullus*”. HORACIO (1566) fol. 45 v. Originariamente la voz *hinnus* designaba al ‘mulo’: de donde procedería el diminutivo *himmulus* aplicado al ‘muleto’ o ‘mulo joven’. Derivado de tal diminutivo estaría el término *hinnuleus* que suele traducirse como ‘cervatillo’, en la obra de Horacio y en las *Etimologías* de San Isidoro. Estos matices de indeterminación justifican en parte las diversas traducciones que los autores del Quinientos hicieron del vocablo: “o damma o capriuola” (Ariosto), “cervetta” (Della Casa), “damma” (Guarini), “corcillo” (fray Luis), “cabritillo” (Villén de Biedma), “corcilla” (Góngora).

¹¹ HORACIO 1599, fol. 40 r.

Las líneas de Villén de Biedma invitan a reflexionar brevemente sobre el alcance de la materia amorosa en la lírica del venusino. Como se recordará, la relación entre las andanzas vitales del autor empírico y los sucesos referidos por la máscara verbal del *yo lírico* que ofrecen los versos de Horacio ha ocasionado no pocos debates, en los que generalmente suele considerarse que “los textos horacianos que versan sobre el amor son meras recreaciones literarias, que responden más a las fuentes literarias –sobre todo griegas– que a la realidad biográfica e histórica”¹². En ese sentido, parece importante destacar cómo la *Oda a Cloe* está presidida por un “tono y tema” que resultan “lúdicamente anacreónticos”¹³. Sin embargo, justo es apuntar igualmente cómo el planteamiento del tema amatorio en los *carmina* puede ofrecer, según cada texto, “una variación de grado y matiz”, en la que cabría identificar las intenciones o las “necesidades expresivas” del vate romano, así como su proximidad o alejamiento con respecto a las “convenciones del género” en el que se inscribe¹⁴.

Antes de abordar el estudio de los ecos que tuvo el breve poema amoroso de Horacio en la escritura juvenil gongorina, conviene recordar la importancia que asumió el ejercicio de la traducción como *formator* en el entorno del Humanismo

¹² LAGUNA MARISCAL (2014) 106. Seguidamente espigo otras citas de la página 107. Por otro lado, véase la llamada a la prudencia de GRIFFIN (1976), que se muestra partidario de no alejar demasiado la *vida* del escritor de algunos acontecimientos relatados en su lírica.

¹³ FRAY LUIS DE LEÓN (2001) 291. Doy ahora la traducción del fragmento anacreóntico que inspiró a Horacio: “Suavemente, como un pequeño cervatillo que se amamanta aún, abandonado en un bosque lejos de su cornuda madre, se estremece de terror”. ANACREÓN (2002) 73. El texto griego aparecía ya reproducido en las anotaciones al carmen 1,23 en la edición quinientista: HORACIO (1566) fol. 46 r.

¹⁴ En los textos de Horacio las relaciones de amor se pueden articular en dos grandes grupos: amor conyugal / amor extraconyugal. El primer tipo se refiere al matrimonio tradicional, nunca referido al *yo lírico*, donde la unión conyugal debe atenerse a los siguientes parámetros ideales: el vínculo es indisoluble y debe prolongarse durante toda la vida de la pareja; el afecto y el respeto mutuos deben presidir el lazo matrimonial; el fin de la unión es procrear hijos legítimos; para asegurar tal descendencia, ambos cónyuges deben guardar mutua fidelidad, en especial la esposa. Al margen de este tipo de relación sentimental sancionada por la comunidad, en la poesía horaciana se encuentran asimismo cuantiosas referencias a los tres tipos posibles de amor extraconyugal: el amor adúltero (con una *matrona*, esposa de otro ciudadano romano de pleno derecho), el amor no adúltero con una *hetaira* o culta cortesana (*meretrix*) y el amor no adúltero con una vulgar prostituta (*scortum*). Por cuanto aquí nos interesa, la posición del *yo lírico* en la obra de Horacio resulta inequívoca, toda vez que en un pasaje celeberrimo de la *epistula* cuarta del libro I (v. 16) el autor se autorretrata jocosamente como “*Epicuri de grege porcum*” (‘un cerdo de la grey de Epicuro’). De manera consecuente con esa declaración de epicureísmo, en la poesía de Horacio el *yo lírico* se decanta por el amor extraconyugal, signado a fuego por la satisfacción de las necesidades físicas y por los placeres que brinda el comercio carnal con diversas *hetairas* o con ramerías del común. Ello explica que entre el elenco de amadas que recurre en sus versos aparezca una gran variedad de antropónimos griegos, toda vez que desde el siglo II antes de Cristo las prácticas galantes de la juventud romana se sustentaba en la seducción (y pago) de refinadas cortesanas helenas: “Inaquia, Friné, Neera, Pirra, Leucónoe, Lidia, Glicera, Lálage, Clóride, Barine, Lidia, Lice, Lide, Cloe, Cínara y Filis”. LAGUNA MARISCAL (2014) 100.

quinientista. Por ese motivo es necesario apuntar ahora cómo el *carmen* 1,23 fue vertido por fray Luis de León hacia 1574. Las tres estrofillas luisianas rezan así:

Rehúyes de mí esquivá,
 cual el corcillo, ¡oh Cloe!, que, llamando,
 la madre fugitiva
 por los no hollados montes va buscando,
 y no sin vano miedo
 de la selva y del viento nunca quedo.
 Porque sí, o la venida
 del céfiro las hojas meneadas
 eriza, o sí, escondida
 la verde lagartezna las trabadas
 zarzas movió, medroso,
 con pecho y con pie tiembla sin reposo.
 Pues yo no te persigo
 para despedazarte cruelmente
 o cual tigre enemigo,
 o cual león en Libia. Finalmente,
 deja, ya casadera,
 el seguir a tu madre por doquiera.¹⁵

Es probable que Góngora no sólo conociera de forma directa el texto en su original latino sino que también estuviera familiarizado con la versión en castellano firmada por el célebre poeta y escritor¹⁶. La cronología de los citados versos luisianos

¹⁵ FRAY LUIS DE LEÓN (2001) 291-292. Puede resultar interesante la comparación entre la traducción luisiana en verso y la de Villén de Biedma, de finales del siglo XVI, en prosa:

“Cloe, tú te excusas y huyes de mí, semejante a un cabritillo que busca a su madre temerosa por los desiertos montes, no sin el miedo vano de los vientos que hacen ruido y de la selva, cuyos árboles con el aire se estremecen. [Y prueba cómo es vano su temor,] porque o la venida del verano da temor y horror con las hojas móviles, que a cualquiera viento se mueven, o los verdes lagartos menearon alguna zarza. Y le está palpitando el corazón y tiembla con las rodillas y es sin fundamento su temor, porque no hay de qué temer. [Aplica la comparación, diciendo ser tan vano su temor de esta doncella como el que ha dicho, porque no sólo él no quería hacelle mal, sino que procuraba servilla.] Mas yo no te persigo para despedazarte ni quebrarte, como áspero tigre o como león de Getulia en África. Finalmente digo, pues eres ya de tiempo para tener marido: deja de seguir a tu madre, que ya no parece bien ser tan añiada, que tengas el miedo que muestras de estar a solas conmigo. [Con estas palabras le dio el seguro, para que no tuviese temor de ser ofendida.]” HORACIO (1599) fol. 40 r.-v.

¹⁶ Téngase en cuenta que el programa de estudios de textos clásicos comprendía desde la adolescencia la traducción y comentario de obras de Virgilio, Horacio, Terencio y Tito Livio. Para la posible formación helénica del poeta barroco durante sus años universitarios, se ha apuntado cómo

“en sus estudios de griego pudo seguir las clases del Brocense, Juan Escribano y Diego Cuadrado, que eran a la sazón los profesores de griego en la Universidad de Salamanca. Conservamos noticias de los autores que explicó el Brocense en estos años: la *Poética* de Aristóteles, la *Iliada*, los *Trabajos y los días* y el *Himno a Apolo*; en 1577-1578 algunos textos de Aristófanes, Luciano, Focílides y Menandro. Y creo que sería interesante averiguar lo que explicaban los demás profesores. En cualquier caso parece probable que estudiara griego con la gramática de Clénard, que era el método más extendido, la de Francisco de Vergara, que era la más extensa, o la de Juan de Villalobos que apareció en Salamanca el año 1576”. RODRÍGUEZ ALFAGEME (2011) 83.

(*circa* 1574) no resulta baladí, ya que en torno a las mismas fechas –desde 1576 hasta 1581– residió el joven Góngora en Salamanca, donde frecuentó las aulas de la prestigiosa universidad.

El estudio de la imitación horaciana en un poeta áureo no puede desatender el papel jugado entonces por las prácticas universitarias más extendidas en el campo de las *litterae humaniores*. Sin duda, “el estudio de Horacio constituyó un hito fundamental en la formación humanística durante el siglo XVI, por sus ideales de estilo y por los géneros practicados, así como por sus intereses filosóficos”¹⁷. De hecho, la impronta horaciana resultaría especialmente destacada en el “círculo salmantino”, al que estaban asociados los nombres del Brocense, Arias Montano, Juan de Almeida, Alonso de Espinosa, Jerónimo de los Cobos y el propio fray Luis. Así pues, la traducción de un conjunto de *carmina* por parte de algunos docentes de la Universidad de Salamanca permitiría plantear como hipótesis que tales versiones circularan en los medios académicos y en los círculos literarios vinculados a la docta ciudad, propiciando de algún modo la imitación del dechado clásico entre los autores más jóvenes durante las décadas de 1570 y 1580. En suma, como se ha resaltado en fechas recientes a propósito de la recepción de Horacio en la Europa del siglo XVI:

Il est difficile de séparer [...] la démarche de l'imitation et celle de la traduction. Les traductions de pièces isolées [d'Horace], fréquentes dans la décennie des années 1530-1540 en France par exemple, souvent oeuvres de poètes, comme Saint-Gelais ou Peletier, servirent en quelque sorte de laboratoire aux imitations plus suivies ultérieures.¹⁸

2. FUENTES LATINAS E ITALIANAS: LOS *COMENTARIOS DE SALCEDO CORONEL*

En el caso de dos figuras señeras como Garcilaso y Góngora, los estudios en torno a la *imitatio* cuentan con una tradición plurisecular, ya que numerosas anotaciones del Brocense, Herrera y Tamayo de Vargas a los poemas del toledano, así como no pocas glosas de Díaz de Rivas, Pellicer, Salcedo Coronel, Vázquez Siruela o Serrano de Paz a las obras del cordobés se consagraron, precisamente a la identificación de los hipotextos (clásicos o italianos) que los dos escritores manejaban para componer sus versos. Atendiendo a la información recogida por el comentarista sevillano don García de Salcedo Coronel en la *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas*, el poema juvenil que principia *Corcilla temerosa* se inspiraba de forma indudable en un modelo romano de época augústea:

Quéjase en esta canción don Luis de la ingratitud de su dama y para ponderar el temor y presteza con que huía de él se vale de la comparación de una corcilla, que temerosa huye de cualquier rumor que siente en la selva. Puso este animal por otro cualquiera de pequeña edad –que entonces es cuando tienen mayor ligereza y domina más en ellos

¹⁷ SCHWARTZ (2008) 43-44.

¹⁸ DAUVOIS y VIGLIANO (2016) 2-3.

esta pasión (figura sinécdoque, la especie por el género)— imitando a Horacio, oda 23 del libro I. Pondrela toda, porque es la que expresamente imitó nuestro poeta.¹⁹

Como puede apreciarse, el erudito hispalense no vacilaría al señalar que el dechado clásico en el que se inspiró Góngora fue la famosa *oda a Cloe* (el *carmen* 1,23): tal composición “es la que *expresamente imitó* nuestro poeta”. Ahora bien, los datos que aportan las glosas de Salcedo Coronel no acaban aquí, ya que igualmente señaló la posible mediación de algunos modelos itálicos que gozaron de gran influencia durante los siglos XVI y XVII:

Demás de Horacio en el lugar citado, pudo ser imitada esta comparación de grandes autores que la traen al mismo intento [...]. El Guarino en el *Pastor Fido*, acto IV, escena 2 [...]. El Ariosto en el canto I, estancia XXXIII, describiendo el temor con el que huía Angélica de Reinaldo le pondera así.²⁰

A lo largo de los apartados siguientes trataremos de aquilatar la validez de las afirmaciones de Salcedo Coronel, al tiempo que reflexionaremos sobre la proyección de tal modelo en la escritura del *romanzo* de Ariosto y el drama pastoral de Guarini. Una vez dilucidadas tales claves, se aducirá el testimonio de una fuente intermedia, hasta hoy no identificada por la crítica: la estancia primera de una canción petrarquista de Giovanni della Casa.

3. VARIA FORTUNA DE UN SÍMIL HORACIANO: ARIOSTO Y GUARINI

El rastreo de los ecos del *carmen* 1,23 en la poesía italiana del Quinientos nos lleva, en primer lugar, hasta el canto primero del *Orlando furioso*. En un pasaje del influyente *romanzo*, al comienzo del relato, Ludovico Ariosto trazaba un rápido bosquejo de la esquiva Angélica, que emprende la fuga con la intención de alejarse del enamorado Rinaldo (c. I, octavas XXXIII-XXXIV):

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
fatto le avea con subite paure
trovar di qua di là strani viaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

Qual pargoletta o damma o capriuola,
che tra le fronde del natio boschetto

¹⁹ GÓNGORA (1648) 88.

²⁰ GÓNGORA (1648) 89-90.

alla madre veduta abbia la gola
 stringer dal pardo, o aprirle'l fianco o'l petto,
 di selva in selva dal crudel s'invola,
 e di paura triema e di sospetto:
 ad ogni sterpo che passando tocca,
 esser si crede all'empia fera in bocca.²¹

Como puede apreciarse, Ariosto aplica la comparación a una huida real: la bella Angélica se adentra en un bosque para escapar de los requiebros del impetuoso Rinaldo, que la acosa sin tregua. Desde el punto de vista de la traducción es interesante apreciar cómo el poeta no se decanta por un sentido único del vocablo referido al animalillo asustadizo (*hinnuleus* > “qual pargoletta o damma o capriuola”). La presencia de la “*pauidam matrem*” en la oda latina explica la aparición de la “madre” en la octava trigésimo cuarta, ahora bien en dicha estancia se lleva a cabo una suerte de intensificación del *pathos*. En efecto, parece lícito sostener que el motivo de la caza cobra mayor fuerza emotiva en los endecasílabos del ferrarés, ya que la ‘corza pequeñilla’ se muestra legítimamente asustada, pues contempló anteriormente cómo un leopardo había dado muerte a su madre, según marca la doble referencia cruel del depredador sanguinario que ‘aprieta la garganta’ de su presa para acabar con ella y posteriormente ‘desgarra su pecho y flanco’ para devorarla. En el *ars vertendi* de Ariosto pueden apreciarse también algunos cambios: como la sustitución de los dos félidos por otro distinto (“*tigris aspera Gaetulusue leo*” > “pardo [...] crudel”) y la supresión de toda referencia al pequeño animal que agita las zarzas (“*uirides rubum / dimouere lacertae*”).

Para apreciar cómo podían leer asimismo en castellano la obra maestra ariostesca los autores del Quinientos, reproducimos ahora la versión de las dos estrofas impresa en la traducción de 1539 de Jerónimo de Urrea:

Huye por hondas selvas muy oscuras,
 por yermos y lugares apartados:
 el mover de las hojas y verduras,
 olmos, hayas y robles no tocados,
 le han hecho del gran miedo en espesuras
 hallar muchos caminos desusados,
 cualquier sombra que el valle allí movía,
 Reinaldo se le antoja que venía.

Cual tierna gama o corza delicada
 que entre el natural bosque y estrechura
 ve a la madre gemir ensangrentada,
 del león, que el pecho le abre en la espesura,
 que va de selva en selva alborotada,

²¹ ARIOSTO (1996) I, 13.

de temblor tiembla y de sospecha pura,
y a cualquier ramilla que le toca,
la fiera cree la lleva ya en la boca.²²

La versión castellana de Urrea también reproduce la indeterminación referida al animalillo, reforzada aquí de manera elegante y equilibrada mediante una articulación bimembre en quiasmo: “Qual pargoletta o damma o capriuola” > “cual tierna gama o corza delicada”.

Por cuanto afecta a la pragmática del discurso lírico, la adaptación de Ariosto resulta interesante, puesto que –de algún modo– implica la supresión de la cercanía afectiva de la oda. Al insertarse el fragmento de valencia sentimental en el macro-relato del *romanzo*, el juego de contrastes entre el *yo lírico* y la renuente destinataria se desdibuja algo, toda vez que el nuevo soporte narrativo se construye sobre el uso de la tercera persona.

Este somero análisis de la recepción creativa de la oda 1,23 en la literatura italiana del Quinientos nos guía ahora hacia otro pasaje famoso, inserto en un drama pastoral de Battista Guarini que ejerció gran influencia en la literatura europea de los siglos XVI y XVII: *Il pastor Fido*. En efecto, la escena segunda del cuarto acto de esta magistral pieza, el literato ferrarés incluye un fragmento concebido a imagen y semejanza del *carmen* horaciano:

LINCO - Una fanciulla, come tu, sì molle
e tenerella ancora,
ch'eri pur dianzi, si può dir, bambina;
e mi par che pur ieri
t'avessi tra le braccia pargoletta,
e, le tenere piante
reggendo, t'ingegnassi
a formar 'babbo' e 'mamma',
quando ai servigi del tuo padre i' stava;
tu che qual damma timida solevi,
prima ch'amor sentissi,
paventar d'ogni cosa
ch'a lo' mprovviso si movesse; ogn'aura,
ogn'augellin che ramo
scotesse, ogni lucertola che fuori
de la fratta corresse,
ogni tremante foglia
ti faceva sbigottire;
or vai soletta errando
per montagne e per boschi,
né di fèra hai paura né di veltro?

²² ARIOSTO (1988) 8.

DORINDA – Chi è ferito d’amoroso strale,
d’altra piaga non teme.²³

Frente a la opción más libre del *ars vertendi* en Ariosto, en el caso de Battista Guarini las equivalencias entre el *carmen* latino y el fragmento teatral son tantas y tan estrechas que podría contemplarse este último como una traducción –en parte– bastante fiel de las tres estrofillas latinas: “*inuleo similis*” > “qual damma timida”; “*aurarum metu*” > “paventar d’ [...] ogn’aura”; “*uirides rubum dimouere lacertae*” > “ogni lucertola che fuori de la fratta corresse”; “*mobilibus foliis et corde et gemibus tremi*” > “ogni tremante foglia ti facea sbigottire”; “*montibus / siluae*” > “per montagne e per boschi”.

La contraposición entre ambas figuras (el varón Linco y la joven doncella Dorinda) no puede verse en esta escena como un episodio de seducción, ya que el parlamento del personaje masculino sirve aquí para expresar su maravillada sorpresa ante el cambio que aprecia en la muchacha. Antes Dorinda solía ser asustadiza y apocada, en tanto que ahora es capaz de recorrer por sí sola selvas y montañas. La respuesta de la muchacha no puede ser menos reveladora: Amor es quien la impulsa, pues todo aquel que ha sido herido por el dardo de Eros, no se asusta ya de ninguna otra herida. El proceso de transformación que experimenta el contenido de la oda latina al ser inserido en un nuevo mosaico dramático es bastante revelador, en la línea del clásico *alter ab illo*.

A la hora de enjuiciar la información de Salcedo Coronel sobre una posible *imitatio mediata* de Horacio a partir de dos rescrituras renacentistas italianas del *carmen* 1,23 emergen dos datos importantes: 1. la admiración que Góngora sentía por el *Orlando furioso* (probada palmariamente por el *Romance de Angélica y Medoro*) y la atenta lectura que hiciera del *romanzo* desde su primera juventud hacen plausible que el creador de las *Soledades* conociera de primera mano las dos estrofas ‘horacianas’ del canto primero; 2. la temprana cronología de la canción juvenil *Corcilla temerosa* (datada en 1582) evidencia que Góngora no pudo haber leído por esas fechas *Il pastor Fido*, puesto que las primeras copias manuscritas de la obra de Guarini (hoy perdidas) circularon entre las cortes de Ferrara, Mantua y Turín a partir de 1583-1584. Así pues, pese a lo apuntado por Salcedo Coronel, el poeta cordobés no pudo haber tenido acceso al texto de la pieza dramático pastoril.

Las rescrituras de Ariosto y Guarini resultan del mayor interés porque prueban cómo la codificación de un símil horaciano referido a una muchacha tímida y huidiza podía reflejarse límpidamente en otros géneros: la epopeya y el drama pastoral. Por otro lado, la cita de ambos autores recogida en los *Comentarios* de Salcedo da buena prueba de cuán admirados seguían siendo el *Orlando* y el *Pastor Fido* durante las décadas centrales del siglo XVII, al tiempo que nos pone sobre aviso acerca de las circunstancias de transmisión del motivo, ya que los ecos directos de la oda latina pudieron mezclarse con otros ecos intermedios en lengua vernácula. En el

²³ GUARINI (1718) 218-220.

siguiente apartado se mostrará cómo el ejercicio de imitación-recreación que Góngora llevó a cabo a los veintiún años puede entenderse mejor si consideramos no sólo el modelo original latino y la refracción renacentista de Ariosto, sino también un dechado lírico italiano que había pasado inadvertido hasta ahora.

4. DE LA ODA A LA CANZONE: GIOVANNI DELLA CASA

Entre la pléyade de autores que conforma el Petrarquismo de las décadas centrales del Quinientos destaca por la elegancia y refinamiento de su escritura la obra del cardenal Giovanni della Casa. El influyente autor del *Galateo* había dado a las prensas composiciones en latín y en italiano, donde se mezclaban los ecos de los maestros clásicos (Horacio, Virgilio, Propercio) e italianos (Petrarca, Bembo)²⁴. Por cuanto ahora nos interesa, a través de un complejo ejercicio de *amplificatio* y *contaminatio* el breve hipotexto de la *oda a Cloe* dio lugar a uno de los más hermosos poemas de Della Casa: la *canzone* XLVI. Publicada en 1558 en Venecia en el volumen conjunto de *Rime e Prose* (la edición se ampliaría en la impresión de 1564), el *incipit* de esta doliente composición rendía delicado homenaje a los versos del venusino (vv. 1-13):

Come fuggir per selva ombrosa et folta
nova cervetta sòle,
se mover l'aura tra le frondi sente,
o mormorar fra l'herbe onda corrente,
così la fera mia me non ascolta,
ma fugge immantenente
al primo suon talhor de le parole
ch'io d'amor movo; et ben mi pesa et dole,
ma non ho poi vigor, lasso dolente,
da seguir lei, che leve
prende suo corso per selvaggia via,
et dico meco: - "Hor breve
certo lo spatio di mia vita fia".²⁵

Desde el punto de vista de la traducción, Della Casa opta por prescindir del doblete empleado por Ariosto ("qual pargoletta o *damma* o *capriuola*") y se decanta por una opción única y clara: "*inuleo similis*" > "come [...] nova cervetta". Al igual que

²⁴ Los ecos de la lírica de Giovanni della Casa se dejaron sentir en la obra de los dos máximos poetas durante los años juveniles de Góngora: fray Luis de León y Fernando de Herrera. No estará de más recordar que la *canzone* XXXII de las *Rime* ("Arsi; et non pur la verde stagion fresca") fue traducida por el bibliista de Salamanca: "Ardí, y no solamente la verdura". Véase FRAY LUIS DE LEÓN (2001) 362-364. Por su parte, el divino Herrera imitó el célebre poema *Ad Somnum* del cardenal della Casa (soneto LIV de las *Rime*) en el hermoso himno vernáculo de la *Canción al Sueño*. HERRERA (1997) 514-515.

²⁵ DELLA CASA (2001) 128-129.

apreciábamos en la reescritura del *Furioso*, la canción XLVI elimina toda referencia al “verde lagarto” que agita las zarzas.

El tono de la composición lírica supone un cambio radical frente al modelo clásico. En efecto, frente al tono seductor y juguetón que preside las estrofillas latinas, la canción dellacasiana se configura según los parámetros de la *uoluptas dolendi* petrarquista. De hecho, siguiendo la estela del cantor de Laura, en el tejido horaciano de esta primera estancia se engasta una *iunctura* procedente de los *Rerum Vulgarum Fragmenta*: “e so che del mio mal ti pesa et dole”²⁶ (CCLXVIII, v. 14) > “et ben mi pesa et dole” (v. 8). Como venimos apuntando, desde el punto de vista de la enunciación lírica, resulta curioso observar cómo el yo lírico del dechado clásico se muestra seguro de sí y (si se permite el coloquialismo) lleva la voz cantante en el juego de atracción y provocación. Frente a ese tono convencido y algo *scherzoso*, el locutor poético de la canción renacentista ofrece de sí una imagen flébil y lánguida: “luego no tengo fuerzas” (“non ho poi vigor”), “lastimado y doliente” (“lasso dolente”). En llamativa gradación, el cierre de la estancia primera llega incluso a plantear una suerte de premonición negativa, como una prefiguración de muerte (“Hor breve / certo lo spatio di mia vita fia”).

5. IMITACIÓN E HIBRIDISMO EN UNA CANCIÓN GONGORINA

El rastreo de los modelos empleados por el joven Góngora para componer la canción “Corcilla temerosa” llevaba en 1648 a don García de Salcedo Coronel a postular como fuentes probables tres hipotextos: el *carmen* 1,23 de Horacio, dos octavas del canto primero del *Orlando furioso* de Ariosto y un pasaje del *Pastor Fido* de Guarini. El examen detenido del *incipit* del poema gongorino y de otros pasajes breves permitirá apreciar cómo el influjo horaciano fue mediatizado por la imitación expresa de la *canzone* XLVI de Giovanni della Casa. La primera estancia reza así (vv. 1-12):

Corcilla temerosa,
cuando sacudir siente
al soberbio Aquilón con fuerza fiera
la verde selva umbrosa
o murmurar corriente
entre la yerba, corre tan ligera
que al viento desafía
su voladora planta:
con ligereza tanta
huyendo va de mí la ninfa mía,
encomendando al viento
sus rubias trenzas mi cansado acento.²⁷

²⁶ PETRARCA (1997) 1066.

²⁷ GÓNGORA (1990) 54.

La marca del verso primero debía despertar en los lectores más avisados la reminiscencia del arranque de la oda latina, que ponía todo su énfasis en la comparación con el temeroso animalillo: “*Vitas inuleo me similis*” > “Corcilla temerosa”. La opción léxica gongorina se podría disponer junto a la de fray Luis de León (“cual el *corcillo*”) o a la elegida por Jerónimo de Urrea (“cual tierna gama o *corza* delicada”). En el uso del género femenino y del diminutivo muestra además cierta coincidencia con las preferencias del *ars uertendi* en los pasajes de Ariosto y Della Casa: “Qual *pargoletta*, o damma o capriuola”, “Come [...] nova *cervetta*”.

Avanzando en el comentario, el *carmen* 1,23 Horacio se valía en la primera estrofa de la endíadis para expresar cuál era el origen de los miedos que hacían temblar al animal indefenso: “*non sine uano / aurarum et siluae metu*”. Ahondando en tal detalle, la estrofa segunda recogería con mayor detalle una doble posibilidad: “*mobilibus foliis*” / “*uirides rubum / dimouere lacertae*”. Este segundo elemento no carece de interés, puesto que permite establecer una distinción neta entre las preferencias de los traductores-imitadores: fray Luis de León y Battista Guarini optan por mantener tal cual la segunda referencia (el verde lagarto en la maleza), mientras que Ariosto, Della Casa y Góngora eliminan toda alusión al animalillo y a las zarzas.

La presencia de varias *iuncturae* significativas nos llevan ahora a afirmar que la canción castellana se modeló conforme a la *canzone* petrarquista, de la que tomaría casi al pie de la letra varias troquelaciones. Los versos 1 y 3-4 de Giovanni della Casa plantean el espacio agreste y la doble causa del pavor: “per selva ombrosa e folta [...] / se mover l’aura tra le frondi sente, / o mormorar fra l’herbe onda corrente”. Al mirar con detenimiento los versos 2-5 de Góngora se pueden distinguir las siguientes coincidencias: “se mover [...] sente” > “cuando *sacudir siente*”; “per selva ombrosa et folta” > “la verde *selva umbrosa*”; “o mormorar fra l’herbe onda corrente” > “o *murmurar corriente / entre la yerba*”. El último ejemplo resulta, sin duda, el más llamativo, ya que el murmullo de las aguas corrientes como causante del miedo supone una novedad que figura de forma exclusiva en el texto de Giovanni della Casa y no es de ascendencia horaciana directa.

La huida de Clori calca la portentosa velocidad de la figura femenina en el modelo italiano: “leve prende suo corso” (vv. 10-11) > “corre tan ligera” (v. 6); “Ella sen fugge [...] / et [...] nel suo da me partir” (vv. 14 y 16) > “huyendo va de mí”. Permitiéndose alguna libertad mayor en la traducción, el cierre de la primera estancia gongorina inserta, además, otro fragmento del comienzo de la *stanza* segunda de la canción della casiana (vv. 16-17): “lasciando a’venti / quant’io l’ho a dir de’ miei pensier dolenti” > “encomendando al viento / [...] mi cansado acento” (vv. 11-12)²⁸.

²⁸ La identificación de la amada Clori como “ninfa” en la canción gongorina se recalca en dos momentos: “huyendo va de mí *la ninfa mía*” (v. 10), “No huyas, *ninfa*, pues que no te sigo” (v. 48). Se puede distinguir el mismo tipo de referencia ponderativa en la *Égloga venatoria* de Herrera, cuyos versos

La presencia del modelo italiano en la canción juvenil de Góngora no se limita a la primera estrofa, sino que se hace también manifiesta en la concepción de la entera estancia sexta, que puede considerarse una versión bastante ajustada de un fragmento de las *stanze* V y VI de la *canzone* de Giovanni della Casa. Ambos poetas recuerdan allí algunos desastrados *exempla* clásicos, con los que tratan de convencer a la amada para que se muestre menos rigurosa y huidiza:

Allhor m'adiro et con la mente insana
 membrando vo che men di lei fugace
 donna sentio fermarsi
 a mezzo il corso et (se'l buon tempo antico
 non mente) arbore farsi,
 misera, o sasso; et lachrimando dico:
 - "Hor vedess'io cangiato in dura selce,
 come d'alcuna è scritto,
 quel freddo petto; e'l viso i capei d'oro,
 non vago fior tra l'herbe o verde alloro,
 ma quercia fatti in gelida alpe od elce
 frondosa [...]."

Ejemplos mil al vivo
 de ninfas te pondría
 (si ya la Antigüedad no nos engaña)
 por cuyo trato esquivo
 nuevos conoce hoy día
 troncos el bosque y piedras la montaña;
 mas sírvate de aviso
 en tu curso el de aquella
 no tan cruda ni bella
 a quien ya sabes que el pastor de Anfriso
 con pie menos ligero
 la siguió ninfa y la alcanzó madero".²⁹

El pasaje gongorino incorpora alguna traducción directa del modelo toscano, como el significativo pasaje marcado con el uso de una estructura de hipérbaton tan llamativa como el paréntesis: "(se'l buon tempo antico non mente)" > "(si ya la Antigüedad no nos engaña)". El escritor cordobés calcaría asimismo el constante recurso de la perífrasis, ya que en ninguno de los textos se nombra a las dos beldades esquivas: Dafne y su metamorfosis en laurel ("donna sentio fermarsi a mezzo il corso et arbore farsi" > "ninfas [...] por cuyo trato esquivo nuevos conoce hoy día troncos el bosque"), Anaxárete y su transformación en piedra ("donna [...] farsi [...] sasso" > "[nuevas] piedras [conoce] la montaña"). Algún que otro detalle elocutivo menor permitiría conectar nuevamente ambos fragmentos, como el uso de la comparativa de inferioridad, que sirve para ponderar el carácter sumamente huidizo de la amada, confrontado con el de la ninfa perseguida por Apolo: "men di lei fugace" > "con pie menos ligero". Por último, podemos sospechar que la insistencia en la doble transformación arbórea ("quercia fatti [...] od elce frondosa") podría haber inspirado a Góngora el detalle lígneo del final de la estancia ("la siguió ninfa y la alcanzó madero").

nombran a la cazadora Clearista como "mi ninfa" (v. 94) o "ninfa mía" (vv. 105, 131, 155). HERRERA (1997) 447-449. Sobre el motivo poético de la fuga de la ninfa en la poesía del Renacimiento, remito a BÉHAR (2015). En otro estudio me he ocupado de analizar la presencia de tal motivo en el poema juvenil gongorino de 1582, identificando el complejo ejercicio de *contaminatio* entre los modelos de Ovidio, Ariosto, Garcilaso, Della Casa y Torquato Tasso que el genial poeta cordobés llevó a cabo en varias estancias de la canción *Corcilla temerosa*. Véase PONCE CÁRDENAS (2019).

²⁹ DELLA CASA (2001) 133-134. GÓNGORA (1990) 57-58.

Un último detalle permitiría vincular el poema gongorino con el modelo italiano: la sutil delectación lasciva referida a la contemplación del pie de la amada. Al cierre de la segunda estancia, se expresa cómo en la veloz persecución, pese al cansancio y tensión que la carrera implica, es motivo de dicha contemplar la belleza en fuga: “Y así, en tantos enojos, / si trabajan *los pies*, gozan *los ojos*” (vv. 23-24). Creo que la fuente de inspiración del pasaje se halla en la tercera estancia de la canción XLVI, donde se exalta una y otra vez la fruición visiva (“questi occhi vaghi sen van sotto [...]” vv. 27-28; “mirar mi giova” v. 30, “l’ingorda vista s’appaghi” v. 31) hasta llegar al motivo sensual último (“et qual gioia il cor prova / dove’l bel piè si scopra” vv. 32-33 ‘y qué gozo experimenta el corazón allí donde se descubre el hermoso pie’).

5. 1. Adición y variación: nuevas teselas en el mosaico

Para comprender cómo funcionaba el arte de la hibridación en la *officina poetica* del joven Góngora, creo que resulta conveniente volver sobre algunos pasajes de la estancia primera, ya que en ellos puede localizarse otras cláusulas relacionadas con modelos dispares.

El primer fragmento que nos interesa podría vincularse bien con otro modelo horaciano, bien con un hipotexto virgiliano: “*siente al soberbio Aquilón [...] sacudir la [...] selva*” (vv. 2-4). El testimonio de la erudición humanista resulta interesante en este punto preciso, ya que en la edición de la obra de Horacio con comentarios publicada en 1566 se recogía la siguiente nota, referida al cuarto verso del *carmen* 1,23 (“*aurarum et siluae metu*”): “*διαρρησις est, ut Ode XIII epod. ‘Nivesque deducunt Iouem, nunc mare nunc siluae Threicio Aquilone sonant’*”. El comentarista del Renacimiento, al glosar el sintagma referido al miedo que ocasiona el sonido de los árboles de la floresta agitados por el viento trae a colación el inicio del epodo décimo tercero del venusino, que reza así (vv. 1-3): “*Horrida tempestas caelum contraxit et imbres / nivesque deducunt Iouem; nunc mare, nunc siluae / Threicio Aquilone sonant*”³⁰. En el temible paisaje invernal pintado en tal estampa resuenan el mar y las selvas bajo los embates del Aquilón.

No podemos menos que anotar cómo la presencia del Aquilón y sus efectos en la poesía de época augústea también se distingue en otros pasajes memorables. En efecto, para componer la frase “siente al soberbio Aquilón sacudir la selva” el escritor cordobés podría haber recordado el hexámetro 460 del libro I de las *Geórgicas*, que aparece marcado por un ritmo sintáctico muy similar: “*et claro siluas cernes Aquilone moueri*” (‘verás al límpido Aquilón agitar las selvas’)³¹. A ese propósito,

³⁰ HORACIO (1997) 416.

³¹ Tomo la cita de la edición cuidada por Pedro Conde Parrado: VIRGILIO (2009) 60. El conocidísimo verso del vate mantuano mereció los elogios de Bernardino Parthenio en su tratado *Della Imitatione Poetica. Libro primo*, que ponderaba allí la capacidad de suscitar admiración gracias a su cuidada forma:

cabe apreciar cómo la epítesis virgiliana “*claro Aquilone*” podría haberse sometido a cierto cambio en el endecasílabo gongorino: “*soberbio Aquilón*” (v. 3)³².

El segundo elemento sobre el que conviene llamar la atención es la imagen hiperbólica que Góngora empleaba para ponderar la increíble velocidad de la amada (v. 8): “*su voladora planta*”. Por supuesto, tal *iunctura* incide en la idea cristalizada de los raudos y níveos pies de Clori, que parecen emprender el vuelo. Creo que nos hallamos aquí ante un ejemplo de la lengua poética áurea, ante un sintagma cristalizado que aparece diseminado en un conjunto de textos hispánicos. En torno a 1579-1580 Fernando de Herrera insertaba la misma imagen en la tercera estancia de la *Égloga venatoria* (vv. 27-37), en una escena muy similar a la que pinta el joven cordobés. Allí la bella cazadora Clearisa huye del pretendiente que la sigue:

Hermosa cazadora, que has llevado
del frío bosque mi herido pecho
con el cabello de oro suelto al viento

“E così quel concetto che è trito e comune, leggiadro e raro divenne con questa forma e maniera né comune né popolare di dire. Di tali, infiniti avertire si possono negli eccellenti poeti. Questa invenzione fa parere la differenza del buono e del men buono poeta. Questo non sa dar lume alli concetti bassi e meno inalzarli. Quello agevolmente può recarli dignità e splendore, et adornandoli levarli dalla bassezza e quell'ingrandire et illuminare; in che pare che consista la vera via e laude del poeteggiare. Veggiamo in tutti i poeti concetti e pensieri bassissimi e vilissimi, i quali se fossero senza giudicio espressi, rozzi et isconci riuscirebbono scritti. Ma perché sono con tali e simili vie trattati, maravigliosi appaiono. Chi non vede esser stata aggiunta vaghezza da Virgilio a questo concetto ‘vedrai regnar venti’ quando disse: ‘*Et claro cernes sylvas Aquilone moveri*’”. PARTHENIO (1560) 42.

³² Por ese motivo, no estará de más traer a la memoria cómo en la mitología romana dicho numen se correspondía con el Viento del Norte, frío y tempestuoso. Así pues, *Aquilo* (o Aquilón) se identificaba con el dios Bóreas de la mitología griega. La tradición poética vinculada a tal deidad recalca la noción de los gélidos rigores y de los cuerpos que padecen el frío, asociando el nombre *Aquilo* con calificativos del tenor de *frigidus* (Virgilio, *Geórgicas* 2,404, *impotens* (Horacio, *carmen* 3,30,3), *gelidus* (Ovidio, *Fasti* 4,643 “*gelidus Aquilonibus*”) o *iniquus* (Marcial, epigrama 10,82,3). También se vincula a lo temible, como Accio –en una cita recogida en *Tusculanas* 1,68 de Cicerón– al hablar del “*horrifer Aquilonis stridor*”; o en el propio Ovidio (*Ibis* 201 “*Nec, cum tristis hiems Aquilonis inhorruit alis*”). Entre los poetas del Barroco hispano, el conde de Villamediana emplearía el mismo sintagma de la canción gongorina en el arranque del soneto LIV: “Entre estas sacras plantas veneradas / del *soberbio Aquilón, de Bóreas fiero*”. VILLAMEDIANA (1990) 130. Como me hace notar generosamente Pedro Conde Parrado, “en el verso 2,404 de las *Geórgicas* también aparecen las *silvas* y allí se emplea el verbo *decussit* que corresponde exactamente a ‘sacude’, que emplea Góngora en el v. 2 de la canción. Por otro lado, el epíteto ‘soberbio’ referido al Aquilón podría corresponder al *iniquus* de Marcial. Curiosamente en el mismo verso del epigrama 10,82 aparece la palabra *feram*, pero resulta que allí es el verbo *fero*, no el adjetivo *ferus*, -a (que cierra el tercer verso de la canción): *stridentesque feram flatus Aquilonis iniqui*); aunque, claro, si uno lee el verso sin contexto, citado aisladamente, puede pensar que sí se trata del adjetivo”. El largo caudal de epítetos aplicado al Aquilón en las letras latinas aparece compilado por Ravisio Téxtor y comprende calificativos del tenor de: *frigidus, impotens, Threicius, siccus, Sithonius, niualis, nubilus, saeuus, raucus, iniquus, Riphaeus, acutus, horrifer, rigidus, durus, serenifer, Piceus, Strymonius, niuosus, stridens, Scythicus, gelidus, glacialis, sonorus, rapidus, sudus, Hyperboreus, opacus, algens, terribilis, tristis, Geticus*. Téxtor (1588) 65-66. Para la utilización del *Epithetorum Opus Absolutissimum* por parte de Góngora, es obligado remitir al importante descubrimiento de CONDE PARRADO 2019.

y de flores y rosas coronado,
 ¿eres Napea de este valle estrecho,
 que alcanza con ligero movimiento
 al jabalí sediento
 y del ciervo la *planta voladora*?
 Que tu paso y tu voz y tu belleza,
 más que mortal grandeza
 descubre a tu Menalio que te adora.³³

El carácter tópico de la troquelación puede acotarse asimismo gracias al testimonio de Pedro de Oña, que empleaba el sintagma en el marco épico de su *Arauco domado*:

Sin más decir, esquivada de la yerba
 su *voladora planta* el Indio fiero,
 siguiendo a nuestra gente el delantero
 con furia más que rábida y proterva.

En la misma epopeya aparece de nuevo la cláusula cristalizada, referida a una bella que emprende una veloz carrera:

Poco después también partió Quidora
 en busca de Talguén, su dulce amante;
 mas de ella trataremos adelante,
 pues no me da Gualeva tiempo agora;
 la cual con *tierna planta voladora*
 ya va de las escuadras bien distante [...].
 Más tiempo sobre el aire van sus plantas
 que sobre las que tocan por el suelo.

El propio Góngora volvió a emplear la cláusula cristalizada al comienzo de la inconclusa *Comedia venatoria*, en un parlamento de Cupido:

Por él y –lo que es más- acá he bajado,
 porque sienta su ingrata cazadora
 la dulce flecha del arpón dorado
 y siga no tan libre como agora,
 la aljaba al hombro con ligero paso
 del venado *la planta voladora*.³⁴

Por último, a zaga del magisterio gongorino, el sevillano Juan de Jáuregui también utilizaría el mismo sintagma, concretamente en la silva titulada *Acaecimiento amoroso* (vv. 44-55):

³³ HERRERA (1997) 446.

³⁴ GÓNGORA (1993) 336-338.

y como la corcilla descuidada
 mientras las hojas tiernas y menudas
 despinata de la yerba rociada
 que al más leve rumor el cuello enhiesta
 y vuelve las agudas
 orejas y la frente pavorosa
 a la vecina selva o la floresta,
 do con *alada planta voladora*
 se embosca y deja al cazador burlado,
 tal su ligero curso amedrentado
 siguió mi amada ninfa al mismo instante
 que me miró delante”.³⁵

CONCLUSIONES

Con la canción *Corcilla temerosa* inauguraba el joven Góngora un ciclo venatorio destinado a prolongarse en su escritura durante varias décadas (1582-1609).³⁶ Para comprender cuál fue el verdadero *tour de force* que el escritor cordobés llevó a término a los veintiún años en el ejercicio de la *imitatio*, hemos de evocar ahora una relevante aportación crítica de Daniel Javitch.

En la obra maestra de Ariosto el citado crítico identificó cómo se combinan ocasionalmente diferentes modelos, vinculados entre sí por una relación imitativa previa. El ejemplo más conspicuo sería la famosa comparación con la flor truncada que Homero acuñara en la *Ilíada* para referirse a la muerte de Gorgitión (VIII,302-308), que fue imitada en la poesía latina por Catulo (*carmen* XI,22-24) y no mucho después por Virgilio (*Aeneis* XI,433-437). Siguiendo la venerable estela del poeta griego y sus dos imitadores latinos, cuando Ariosto acometa el relato de la muerte de Dardinello (canto XVIII, octava 153), llevará a cabo un prodigioso ejercicio de memoria imitativa, puesto que empleará como bastidor el símil virgiliano de la *Eneida* y lo fundirá con elementos procedentes de los dos modelos empleados siglos atrás por el mantuano (Homero y Catulo). La *contaminatio* de tres modelos así enlazados puede designarse con el marbete empleado por Javitch (“imitación de imitaciones”) o bien por el concepto afín de “imitación arqueológica” o “imitación por estratos”. Este último sintagma acotaría metafóricamente la labor de reconstrucción analítica que debe operar tanto el poeta como el crítico, puesto que se sustenta en la identificación de varios estratos imitativos superpuestos. En el citado ejemplo de Ariosto, a partir de un modelo C (Virgilio), el estudioso es capaz de ahondar

³⁵ JÁUREGUI (1993) 290. Con suma perspicacia, Juan Matas Caballero dilucidó la reescritura de la canción juvenil gongorina en la *silva* de Jáuregui. Véase MATAS CABALLERO (2005) 133-151.

³⁶ BONILLA (2007) 163-181.

bajo la superficie hasta llegar a un modelo B (Catulo) y seguir profundizando hasta alcanzar las capas más profundas que representa el modelo A (Homero).³⁷

Los comentarios de Salcedo Coronel a la primera estancia del poema gongorino podrían verse como una indagación comparatista similar a la línea de investigación desarrollada por Javitch varios siglos después. En efecto, parece pertinente la identificación que el poeta y erudito sevillano hizo de la fuente clásica (el *carmen* 1,23) y de una de las más famosas rescrituras renacentistas del símil referido a Cloe (la recogida en el canto I del *Orlando furioso*). A los dos posibles hipotextos, una vez descartado por cuestiones cronológicas el testimonio pastoril de Guarini, vendría a sumarse la ajustada traducción de fray Luis de León, así como el texto central de la canción XLVI de las *Rime* de Giovanni della Casa. El cuádruple testimonio (Horacio / Ariosto / Della Casa / fray Luis de León) permite identificar hoy en los versos iniciales de la canción *Corcilla temerosa* ese mismo proceso de hibridación creativa. La combinación de hipotextos podría contemplarse, por ende, como un sutil ejercicio de *imitatio* arqueológica, como una inspirada labor de ‘imitación por estratos’.

BIBLIOGRAFÍA

- AIDAR, Joao (2019), “Religión, Sevilla, Imperio y Poesía: una lectura de las canciones incluidas en *Algunas obras* de Fernando de Herrera”, *e-Spania* 32. <https://journals.openedition.org/e-spania/30159>
- ANACREON (2002), *Fragments et Imitations*, ed. Gérard LAMBIN, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- ARIOSTO, Ludovico (1988), *Orlando furioso*, traducción de Jerónimo DE URREA [1539], Barcelona, Planeta.
- ARIOSTO, Ludovico (1996), *Orlando furioso*, ed. Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, II vols.
- BÉHAR, Roland (2015), “La eternizada fuga de la ninfa: de Garcilaso a Warburg”, *Caliope* 20.2, 19-38.
- BOCCHETTA, Vittore (1970), *Horacio en Villegas y en fray Luis de León*, Madrid, Gredos.
- BONILLA, Rafael (2007), “*Sus rubias trenzas, mi cansado acento*: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora”, en Joaquín ROSES (coord.), *Góngora Hoy IX. ‘Ángel fieramente humano’: Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 157-263.
- CONDE PARRADO, Pedro (2019), “La adjetivación en la poesía de Góngora y los *Epitheta* de Ravisio Tégor”, *Bulletin Hispanique* 121, 263-312.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1995): “Sobre el amor en las Odas de Horacio”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 8, 111-127.
- DAUVOIS, Nathalie y Tristan VIGLIANO (2016), “Traduire, imiter, réinventer Horace à l’âge moderne. Introduction”, *Camena* 18, 1-4. <http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/59de4a01b9061fe9b16ffda1ca895655/camena-18-00-introduction-camena-18.pdf> (04.03.2019)
- DELLA CASA, Giovanni (2001), *Rime*, ed. Giuliano TANTURLI, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore.
- EDMUNDS, Lowell (2010), “The Reception of Horace’s *Odes*”, en Gregson DAVIS (ed.), *A Companion to Horace*, Malden-Oxford, Wiley-Blackwell Publishing, 337-366.
- FRAY LUIS DE LEÓN (2001), *Poesías completas. Propias, imitaciones y traducciones*, ed. Cristóbal CUEVAS, Madrid, Castalia.

³⁷ JAVITCH (1985).

- GÓNGORA, Luis de (1648), *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel, Caballero de la Orden de Santiago*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.
- GÓNGORA, Luis de (1990), *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María MICÓ, Madrid, Espasa-Calpe.
- GÓNGORA, Luis de (1993), *Teatro completo*, ed. Laura DOLFI, Madrid, Cátedra.
- GRIFFIN, Jasper (1976), "Augustan Poetry and the Life of Luxury", *The Journal of Roman Studies* 66, 87-105.
- GUARINI, Battista (1718), *Il Pastor Fido*, Londra, Per Giovanni Pickard.
- HERRERA, Fernando de (1997), *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal CUEVAS, Madrid, Cátedra.
- HERRERA MONTERO, Rafael (1998), *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- HORACIO (1566), *Quintus Horatius Flaccus Opera, Dionysii Lambini Monstroliensis emendatus; ab eodemque Commentariis copiosissimis illustratus. His adiecimus Io. Michaelis Bruti in quatuor libros Carminum atque in librum Epodon explicationes, Venetiis, Apud Paulum Manutium*.
- HORACIO (1599), *Quinto Horacio Flaco Poeta Lírico Latino. Sus Obras con la declaración magistral en lengua castellana por el Doctor Villén de Biedma*, Granada, Sebastián de Mena.
- HORACIO (1997), *Odas y Epodos*, ed. y trad. Manuel FERNÁNDEZ GALIANO y Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ, Madrid, Cátedra.
- JÁUREGUI, Juan de (1993), *Poesía*, ed. Juan MATAS CABALLERO, Madrid, Cátedra.
- JAVITCH, Daniel (1985), "The Imitation of Imitations in *Orlando Furioso*", *Renaissance Quarterly* 38, 215-239.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2014), "Horacio y el sexo: amor y seducción en la poesía de Horacio", *Philologica Canariensis* 20, 93-114.
- MARINA SÁEZ, Rosa María, Pedro PEIRÉ SANTAS, Juan Carlos PUEO DOMÍNGUEZ y Estela PUYUELO ORIZ (2002), *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga y Fierro.
- MATAS CABALLERO, Juan (2005), "Jáuregui, lector de Góngora: entre la censura y la imitación poética", *Espada del olvido. Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*, León, Universidad de León, 133-151.
- MC CUNE, Blanche Conger (2016), "Chloe *tempestiva, misera, docta and arrogans* (Horace, *Odes* 1.23, 3.7, 3.9 and 3.26)", *The Classical Quarterly* 66.2, 573-579.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (1951), "Horacio en Góngora", *Ábside* 15.2, 247-266.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1885), *Horacio en España (tomo II La poesía horaciana)*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- OWEN LEE, M. (1965), "Horace *Carmen* 1,23: Simile and Metaphor", *Classical Philology* 60.3, 185-186.
- PARTHENIO, Bernardino (1560), *Della Imitatione Poetica*, Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- PETRARCA, Francesco (1997), *Canzoniere*, ed. Marco SANTAGATA, Milano, Mondadori.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2016), *La imitación áurea. Cervantes, Quevedo, Góngora*, París, Les Éditions Hispaniques.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2019), "Clori *fugiens*: el motivo de la huida de la ninfa en una canción juvenil de Góngora", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 39.1, 129-156.
- PORTER, David H. (1985), "Chloe and Phyllis: Horace, *Carmina* 1,23 and 4,11", *Classical Philology* 80.2, 137-139.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio (2011), "La forma de la alusión barroca. Góngora: presencia y ocultación de los clásicos", *Mnemosyne: disfraz y noticia. Trazas de tradición clásica en la literatura española desde los orígenes al siglo XX*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 77-129.
- SCHWARTZ, Lía (2008), "La poesía grecolatina en el siglo XVI: las traducciones de los clásicos", en Begoña LÓPEZ BUENO (ed.), *El canon poético en el siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 19-45.

- TÉXTOR, Ravisio (1588), *Epithetorum Opus Absolutissimum*, Venetiis, Apud Marcum Antonium Zalterium.
- VILLAMEDIANA, conde de [Juan de Tassis y Peralta] (1990), *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco RUIZ CASANOVA, Madrid, Cátedra.
- VIRGILIO (2009), *Geórgicas*, trad. Pedro CONDE PARRADO, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.