

¿QUÉ CAPTAS, NOCTURNAL, EN TUS CANCIONES...?

EDICIÓN Y ESTUDIO DE UN SONETO ANTIGONGORINO DE QUEVEDO

Rodrigo Cacho Casal
University of British Columbia

La tortuosa relación entre Góngora y Quevedo dejó varias muestras de una enemistad que a menudo trasciende lo literario. Ambos autores se intercambiaron poemas satíricos, donde los insultos personales se mezclan con ataques debidos a planteamientos estéticos divergentes. Estas obras, que circularon fundamentalmente de forma manuscrita, presentan en ocasiones dudas de autoría y numerosos problemas textuales¹. Es el caso del soneto antigongorino de Quevedo “¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones . . .?”, que aquí me propongo editar y estudiar.

A partir de 1613 se difundieron el *Polifemo* y las *Soledades*, que conocieron un gran éxito y dieron lugar a una de las polémicas más destacadas de la literatura española². Los experimentos lingüísticos y estilísticos de Góngora encontraron encendidos defensores y detractores, que se cruzaron un número incontable de juicios, papeles, exposiciones y pasquines. Además, muy pronto empezaron a aparecer escritos paródicos, donde se ridiculizaban los cultismos y la sintaxis enrevesada de los poemas gongorinos. Quevedo también participó activamente en este enfrentamiento y compuso diferentes parodias, como la *Aguja de navegar cultos* o la *Culta latiniparla*³.

El soneto “¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones . . .?” se inscribe en esta serie de burlas al gongorismo. Su autoría no ofrece demasiadas dudas, pues de los once manuscritos conocidos que lo recogen, siete lo atribuyen a Quevedo⁴. Cabe destacar también que, después de “Vuestros coplones, cordobés sonado” (*Op*, núm. 831), se trata del poema quevediano contra Góngora del que se conservan más testimonios, lo cual parece indicar que tendría una difusión considerable. Su fecha aproximada de composición puede deducirse del tercer verso, donde se incluye el neologismo *garcivolar* (“cuanto anhelas más garcivolallas”) para aludir a la *Garza* del poeta cordobés. Este título parece referirse a las octavas gongorinas escritas para el certamen poético de las fiestas de la beatificación de San Francisco de Borja (1625), en el cual se dio por jeroglífico la garza: “Ciudad gloriosa,

cuyo excelso muro" (*Obras completas*, núm. 399)⁵. De hecho, en "¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones", Quevedo incluye también el cultismo *tirón* ("vates tirones", v. 8) usado por Góngora en estas octavas: "Religioso tirón" (v. 25). Resulta una voz bastante llamativa y el poeta andaluz la utilizó únicamente en esta ocasión⁶. Estos datos situarían el soneto quevediano tras 1625, en una fase algo tardía de la controversia en torno a Góngora, quien murió en 1627.

En "¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones", Quevedo parodia el estilo culto de Góngora y, al mismo tiempo, lleva a cabo una dura invectiva personal contra su rival. Para conseguir estos objetivos emplea un lenguaje complejo y oscuro, plagado de latinismos y neologismos jocosos. Muchas de estas voces están tomadas directamente de las obras gongorinas, pero otras tienen una procedencia diferente. Muy probablemente, Quevedo se apoyó en la literatura burlesca italiana que había ridiculizado la lengua afectada y latinizante de los pedantes ('pedagogos'). A partir del éxito del *Pedante* (1529) de Francesco Belo, en numerosas comedias del Renacimiento se introduce este personaje grotesco que habla mezclando el italiano con el latín. A esta tradición pertenecen también los poemas 'fidencianos' de Camillo Scroffa y sus *Cantici di Fidenzio*, sobrecargados de cultismos y cómicas reminiscencias petrarquistas, que conocieron varias reediciones desde la primera mitad del siglo XVI, acompañadas siempre de un apéndice de poesías similares hechas por sus imitadores. Este abundante conjunto de obras paródicas tuvo que condicionar la composición de éste y de otros sonetos quevedianos dirigidos contra Góngora⁷.

Una consecuencia casi inevitable de la complejidad de estos versos antigongorinos de Quevedo es el número elevado de variantes y errores que contienen los diferentes testimonios que los transmitieron. El copista se encuentra ante unos textos de ardua comprensión y tiene muchas dificultades a la hora de reproducir unas palabras que a menudo no conoce ni entiende. El soneto "¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones" presenta precisamente todos estos problemas. Ésta es la lista de manuscritos que lo recogen⁸:

Biblioteca Nacional, Madrid (BN)

- | | |
|---|----|
| 1. Ms. 2892, f. 40v. Siglo XVII ⁹ | M1 |
| 2. Ms. 3916, f. 222. Siglo XVIII | M2 |
| 3. Ms. 3921, f. 174v. Siglos XVII-XVIII | M3 |
| 4. Ms. 4049, pp. 442-43. Siglo XVII | M4 |
| 5. Ms. 4067, f. 196v. Siglo XVIII | M5 |
| 6. Ms. 8043, f. 20. Siglo XVIII | M6 |
| 7. Ms. 20074, folleto 16. Siglo XIX ¹⁰ | M7 |

8. Ms. 20355, f. 163v. Siglo XVII M8

Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander (BMP)

9. Ms. 108, ff. 172v-173. Siglo XVII S

Hispanic Society of America, New York (HS)

10. Ms. B2361 (*olim* CXLV), f. 166v. Siglo XVII H1

11. Ms. B2474 (*olim* LXXXI), p. 396. Siglo XVII H2

Los testimonios que deben ser tenidos especialmente en cuenta para establecer un texto fiable son: *M8*, *S* y *H1*. Se trata de tres manuscritos del siglo XVII que están estrechamente emparentados entre sí por lo que se refiere a las lecturas comunes frente a los demás testimonios. Constituyen las copias menos estragadas y presentan las variantes más coherentes para poder desentrañar el sentido del poema. Como texto base empleo *M8* que, pese a algunos errores, es el más correcto. En cada caso, subsano sus lecturas defectuosas apoyándome en *S* y *H1*. Desarrollo las abreviaturas y modernizo la ortografía salvo en aquellos casos donde resulte pertinente conservar la del texto original.

¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones,
Góngora socio, con crepusculallas,
si cuanto anhelas más garcivolallas
las reptilizas más y subterpones? 5

Microcosmote Dios de enquiridiones
y quieres te investiguen por medallas
con priscos stigmias o con antiguallas,
por desitinerar vates tirones.

Tu forasteridad es tan eximia,
que te ha de detractar el que te rumia; 10
pues ructas viscerable cacoquimia
farmacopolorando como mumia,
si estomacabundancia das tan nimia
metamorfoseando el Arcadumia.

Epígrafe. Por don Francisco de Quevedo a don Luis de Góngora sobre su obra de las Medallas.] Contra don Luis / Soneto. *M1* Contra el estilo culto de don Luis de Góngora. / Soneto: *M2* A las obscuras Soledades de don Luis de Góngora hizo Quevedo el siguiente culto soneto. *M3* Contra el escrito culto de don Luis de Góngora / Soneto. *M4* Don

Francisco de Quevedo, contra las Soledades de don Luis de Góngora / Soneto. M5 Don Francisco de Quevedo reprehendiendo el demasíadamente culto estilo de don Luis de Góngora escribió este / Soneto M6 Don Francisco de Quevedo, contra las Soledades de don Luis de Góngora / Soneto M7 Contra el mismo [Góngora]. S De don Francisco de Quevedo sobre el libro de las medallas de don Luis H1 Contra el estilo culto de don Luis de Góngora / Soneto H2

1. nocturnal] nocturnas M2 noctunar M3 nopturnas M4 nocturnar M5 M6 M7 H2 noturnal S
tus] sus M4
2. socio] bobo S
crepusculallas] crepusculeallas M1 M2 M3 M4 M5 M7 H2
3. si cuanto anhelas] si cuanto angelas M8 si cuando quieres M1 M2 M3 M5 M7 H2 si cuando quiere M4 pues cuanto intentas M6 si cuando anhelas S
4. reptilizas] subterricas M1 subterrizas M2 M4 H2 subterfuges M3 M5 M7
5. Microcosmote] Tu crocosmote M1 Microcomoste M5 M7 Microcrosmate M6 Micrososome H1
enquiridiones] ethelurones M1 telurones M2 M3 M4 M5 M7 H2 tiburones M6 inquiridiones S H1
6. y quieres] que quieres M1 M6
7. con priscos stigmatas o con antiguallas] por enigmas, apriscos y antiguallas M1 M2 H2 por efigies, enigmas y antiguallas M3 M5 M7 por enigmas, apriscos, antiguallas M4 como priscos stigmatas o antiguallas M6 con priscos stigmatas o antiguallas S como priscos etemas y antiguallas H1
8. vates] batos M4 bastes M5 M7
9. Tu forasteridad es tan eximia] tus forasteridades son tan nimias M6
10. de detractar] detratar M8 de detrectar M2 M3 M4 M5 M7 H2 de tractar M6
11. pues ructas viscerable cacoquimia] pues ructas viscerable cacoquimia M8 miserable si alientas cacoquimia M1 viscerable si alientas cacoquimia M2 M3 M4 M5 M7 H2 pues ructas miserables cacoquimias M6
12. farmacopolorando como mumia] farmacopolorando como mumia M8 farmacopolarante como mumia M1 farmacopolarante como amumia M2 farmacopolarante como a mumia M3 M5 forma copolarante como amumia M4 por empréstitos líquidos de Cumias M6 farmacopolarante como a lumia M7 farmacopholorando como munia S farmacopolorando como munia H1 farmacopolarante como a mumia H2

13. si estomacabundancia das tan nimia] si estomaca abundaria causas nimia M1 si estomacabundancia causas nimia M2 M4 H2 si estomacabundasea causas nimia M3 M5 M7 y estomacabundancias das tan nimias M6 si stomacabundancia das tan nimia H1

14. metamorfoseando el Arcadumia] metamorfoseando la acadumia M1 M4 H2 metamorfoseando la acadumia M2 metamorfoseando la cadumia M3 M5 M7 metamorfoseando guarchagumias M6

Las lecturas que arrojan estos once testimonios presentan un complejo panorama textual, con más de sesenta variantes en sólo catorce versos. En ocasiones resulta arduo establecer qué manuscrito contiene la versión correcta, pues en algunos pasajes es viable más de una, ya que en este tipo de obras paródicas tan oscuras se hace especialmente difícil diferenciar entre error de copia, innovación y variante de autor. De hecho, esta edición no pretende resolver de forma definitiva los numerosos problemas de interpretación del soneto quevediano: se trata de una propuesta guiada por la búsqueda de una explicación coherente del poema y está sujeta a futuras revisiones, sobre todo en el caso de que se descubran nuevos testimonios.

Los manuscritos pueden organizarse en dos grupos, teniendo en cuenta que muchos de los lugares que examino a continuación impiden la transmisión vertical entre los testimonios de las ramas propuestas. Por una parte se sitúan M8, S y H1, que tienen significativas lecturas comunes frente a los demás. Por ejemplo, “anhelas” (v. 3; “angelas” en M8), “enquiridiones” (v. 5; “inquiridiones” en S y H1) o “Arcadumia” (v. 14). Por otro lado están M1, M2, M3, M4, M5, M7 y H2, que tienen un error separativo: “dretectar” (v. 10; “detractar” en M1); y leen conjuntamente en dos casos: “crepusculeallas” (v. 2) y “quieres” (v. 3; “quiere” en M4). A su vez, este grupo puede subdividirse en otros dos, pues M3, M5 y M7 comparten dos errores separativos: “estomacabundasea” (v. 13) y “la cadumia” (v. 14); y dos variantes frente a los demás: “subterfuges” (v. 4), “efigies” (v. 7). Hay que estudiar aparte M6, que es el testimonio con un número más elevado de lecturas singulares y que parece una refundición del poema ajena a Quevedo, debido sobre todo a los sinsentidos que acumula en el terceto final (“por empréstitos líquidos de Cumias”, “metamorfoseando guarchagumias”).

El estudio de estas variantes equivale a hacer la crónica de una paulatina deturpación textual. Como ya quedó apuntado, los errores que presentan estos testimonios se justifican sobre todo debido a los problemas que encontraban los copistas para comprender adecuadamente los cultismos y los neologismos empleados por Quevedo. Por otra parte, varias innovaciones que registran estos

manuscritos también pueden explicarse por el hábito frecuente de los lectores del Siglo de Oro de intervenir en los textos añadiendo o sustituyendo pasajes, especialmente si se trataba de obras burlescas que se prestaban más a estas alteraciones.

En la primera rama del soneto quevediano se sitúan *M8*, *S* y *H1* que, pese a algunos errores de copia, ofrecen los textos más coherentes. Los tres tienen lecturas singulares: *M8* (vv. 3, 10), *S* (vv. 2, 3, 7), *H1* (vv. 5, 7). Pero *S* y *H1* leen erróneamente “munia” en el verso doce frente a “mumia” de *M8*, por lo cual me inclino a colocarlos bajo un mismo subarquetipo, aunque tampoco se puede descartar la posibilidad de la poligénesis. Una de las variantes más destacadas aparece en el segundo verso de *S*: “bobo” en vez de “socio”, que recogen todos los demás testimonios. Como se explicará más adelante, el cultismo “socio” fue empleado frecuentemente en las obras fidencianas donde se parodia el lenguaje afectado y latinizante, y casa mejor con el tono general de esta composición. De hecho, Quevedo lo incluyó justo al comienzo de otro soneto antigongorino: “¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas” (*Op*, núm. 834). El apelativo “bobo”, en cambio, resulta demasiado directo y pobre, pues posee menos connotaciones literarias y paródicas. Cabe recordar que el manuscrito *S* contiene poemas burlescos de Quevedo que presentan chistes obscenos y expresiones malsonantes ausentes en las versiones, probablemente posteriores, publicadas en su *Parnaso español* (1648). No es seguro que esta lima fuera llevada a cabo por el mismo autor, aunque resulta muy posible¹¹. Por tanto, el caso de “bobo” podría pertenecer a este grupo de revisiones de poesías festivas del manuscrito santanderino, hechas con el objetivo de suavizar groserías y ataques demasiado explícitos.

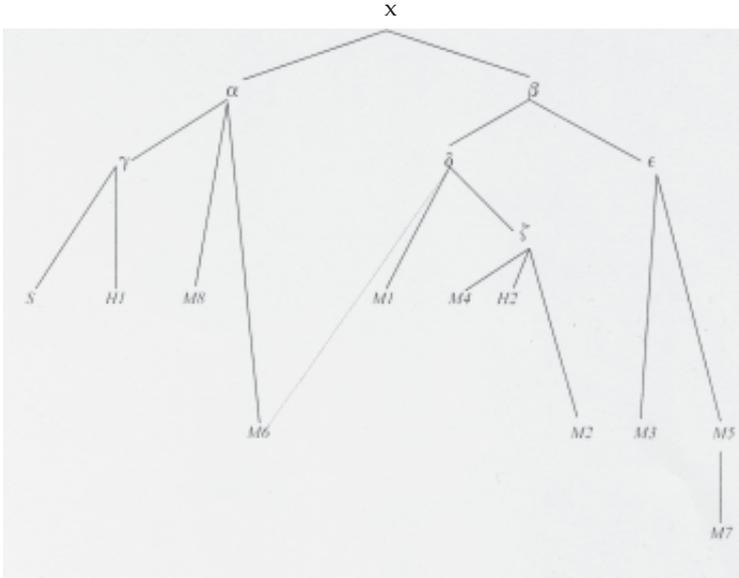
En una fase posterior de la transmisión se encuentran *M1*, *M2*, *M4* y *H2*. Los copistas que reprodujeron el soneto tuvieron importantes dificultades para comprender algunos de sus versos y fueron añadiendo equivocaciones que se multiplicaron en copias sucesivas: un error arrastró a otro. Por ejemplo, en el séptimo verso una pareja de cultismos es trivializada: “priscos stigmas” (‘marcas antiguas’) pasan a ser “enigmas, apriscos”. Los “apricos” (‘rediles del ganado’) no casan demasiado en este contexto donde se comparan las obras de Góngora con reliquias del pasado y parecen un error claro. En el cuarto verso “reptilizas” pasó a ser “subterrizas”, probablemente por atracción del “subterpones” que le sigue. La alusión al latinismo *reptilis* debió resultarle oscura al copista, que terminó creando otro neologismo menos cáustico, pues excluye la alusión al reptil bíblico: la maléfica sierpe que tentó a Eva. La filiación entre estos cuatro testimonios puede resumirse así: *M1* presenta varios errores separativos (vv. 5, 12, 13), así como *M4* (vv. 1, 3, 7, 8, 12). *H2* tiene sólo una variante singular (v. 12)

y suele leer como M2, la copia más tardía (siglo XVIII). Sin embargo, M2 incluye dos lecturas singulares (vv. 12, 14) y una muy cercana a M4 en el primer verso: “nocturnas”, “nopturnas”; con lo cual no es posible filiar directamente M2 ni con H2 ni con M4.

En el tercer lugar de la cadena de transmisión hay que colocar a M3, M5 y M7. Los copistas añadieron otras innovaciones a partir de las confusiones de sus predecesores. Así lo demuestra el cuarto verso en el que de “reptilizas” se pasó al dudoso neologismo “subterrizas” que fue sustituido por “subterfuges”, probablemente recordando el verbo latino *subterfugio* (‘huir de’, ‘evitar’). Algo parecido ocurrió en el séptimo verso: el copista debió captar la incongruencia que representaba el sustantivo “apriscos” y lo cambió por “efigies”, que guarda mayor relación con “medallas” o “enigmas”. En el último verso del soneto se detecta nuevamente esta serie de sustituciones encadenadas: “el Arcadumia” se modificó en “la acadumia”, y terminó convirtiéndose en “la cadumia”. La filiación entre ellos resulta bastante clara: M5 y M7 no parecen depender de M3, puesto que este último presenta un error separativo en el primer verso (“nocturnar”). Es difícil que M5 y M7 lo corrigieran (“nocturnar”), pues en estos casos la complejidad de las voces inclina a los copistas a reproducir el texto que siguen, salvo que se equivoquen o innoven sobre él. M7 es un manuscrito del siglo XIX con letras diferentes recopilado por Basilio Sebastián Castellanos. El texto de este soneto parece copia de M5, pues existen errores comunes en los versos cinco y ocho (“Microcomoste”, “bastes”). M7 añade otro error: “lumia” (v. 12), por confusión de la M mayúscula que aparece en M5 (“aMumia”) con una l.

Por último, el caso de M6 es bastante peculiar. El copista fue aportando innovaciones de forma indiscriminada, sumando lecturas incongruentes y disparatadas, especialmente en el último terceto. Vocablos como “Cumias” (¿por ‘Cumas’?) o “guarchagumias” carecen completamente de sentido aun en una parodia culta. Salvo los últimos versos, en general M6 lee conjuntamente con M8, S y H1. Sin embargo, el copista ha taraceado este texto con los testimonios de la otra rama: “nocturnar” (v. 1) y “tiburones” (v. 5), que es una deformación de “telurones”. Las variantes comunes con M1 (vv. 6, 11) frente a todos los demás testimonios hacen posible establecer con más precisión el subarquetipo del que se sirvió el copista para llevar a cabo su taracea. Hay que destacar sobre todo la variante del verso once: “pues ructas viscerable cacoquimia” evolucionó a “viscerable si alientas cacoquimia”, que M1 modificó en “miserable si alientas cacoquimia”, dando así una *lectio faciliior* de “viscerable”. A partir de ahí se explica la alteración de M6, que mantuvo el adjetivo “miserable”: “pues ructas miserables cacoquimias”. En su afán innovador, el copista de M6 parece

haber combinado diferentes testimonios produciendo un curioso híbrido parcialmente ininteligible. A la luz de los datos expuestos, presento el siguiente *stemma* orientativo:



“¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones” presenta varios problemas de interpretación, empezando ya por el título. En los epígrafes de *M8* y *H1* se indica que el poema de Quevedo ataca una supuesta obra “de las medallas” de Góngora, que no he podido identificar. Probablemente se trate de una interpretación equivocada de algún copista que creyó ver detrás del sexto verso (“y quieres te investiguen por medallas”) alguna alusión a un texto gongorino concreto. La rama *M1*, *M2*, *M4*, *H2* y el manuscrito *M6* señalan en sus títulos que el blanco de este soneto es Góngora o su “estilo culto”, sin particularizar en ninguna obra, mientras que los marbetes de *M3*, *M5* y *M7* apuntan a un ataque dirigido “contra las *Soledades*”. Lo más plausible es que todos estos epígrafes no se deban a Quevedo, ya que parecen derivar de interpretaciones personales de los varios copistas que reprodujeron el soneto. Generalmente, los títulos de los poemas burlescos quevedianos son mucho más precisos o suelen incluir algún tipo de agudeza que anticipa el contenido jocoso de los versos (Cacho Casal 2001, 288-95). Por todo ello, he preferido no reproducir ningún epígrafe en mi edición de “¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones”, pues los que ofrecen los manuscritos me parecen ajenos a su autor.

El tono agresivo y burlesco de este soneto resulta evidente ya en los primeros versos, donde Quevedo apostrofa directamente a su rival. El apelativo de “nocturnal” define al poeta andaluz como un autor de “canciones” oscuras e incomprensibles, así como el neologismo “crepusculallas” (‘hacerlas oscuras’). El primero deriva de *nocturno* y el segundo de *crepúsculo*, que fueron dos de los cultismos gongorinos más satirizados por sus detractores¹². “Captas” deriva del latino *capto* que significa ‘intentar coger algo’. Por otro lado, el término “socio” depende del *socius* latino que equivale a ‘compañero’ o ‘aliado’, pero que en la literatura italiana solía tener el significado genérico de ‘amigo’. Con esta acepción aparece frecuentemente en los textos pedantescos y es la que tiene también en este soneto, con una evidente carga añadida de sarcasmo. Quevedo debió tomarlo de ahí, puesto que no está en ninguna obra de Góngora y en el siglo XVII sonaría como un cultismo algo rebuscado (Herrero Ingelmo 1995, 211). Recordemos que lo incluyó al principio de otro soneto antigongorino también emparentado con la tradición pedantesca italiana, “¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas” (*Op*, núm. 834):

O Pudentio felice poiché meriti
d’aggregarti a tal *socio*! O Numi omnipodi. (Girolodi, *Cantici* 1611, 63)

E non sol preceptor, ma di tal pondo
socio, ch’in gratia sua ristaurar volse
Stagira ch’era già dirupta al fondo. (Metelli, *Cantici* 1611, 103)

El pasaje puede parafrasearse así: ‘¿Qué pretendes conseguir, poeta oscuro, amigo Góngora, escribiendo versos tan incomprensibles?’. Tanto *notturmo* como *crepusculo* fueron voces muy empleadas por los autores pedantescos italianos, especialmente la segunda que permitía el retruécano *crepus-culo*, presente también en el verso quevediano. Este tipo de chistes obscenos es muy frecuente en la tradición pedantesca italiana, pues estos pedagogos son caracterizados generalmente como homosexuales prendados de sus discípulos. Se trata de otra característica que Quevedo tendría muy en cuenta a la hora de utilizar estos textos para atacar a Góngora, ya que a menudo le acusa de practicar la sodomía (Martín):

dal mattutino al vespertin *crepusculo*
faccio il mio volto di lagrime irriguo. (Scroffa, *Cantici*, núm. 17, vv. 179-80)

che fia, mentre havrà il tempo hore e *crepusculi*,
sempiterna materia a’ nostri opusculi. (Sublimipeta, *Cantici* 1611, 99)

Hay otros testimonios donde el apelativo “nocturnal” ha pasado a ser un verbo, “nocturnar”, o un adjetivo, “nocturnas”. En ambos casos los versos siguen haciendo sentido, pues pueden interpretarse como: ‘¿Qué intentas ocultar (nocturnar) en tus canciones?’, o como una burla de los violentos hipérbatos gongorinos: ‘¿Qué pretendes con tus canciones oscuras (nocturnas)?’. Para dirimir cuál es la lectura preferible me baso en los testimonios *M8*, *S* y *H1*, que leen “nocturnal”¹³; sin embargo, no cabe descartar con total seguridad las demás variantes.

Los últimos versos del primer cuarteto se basan en la oposición de dos conceptos: lo elevado (“garcivolallas”) y lo ínfimo (“reptilizas”, “subterpones”). Góngora pretende subir a las cumbres líricas con obras como la *Garza*, pero únicamente consigue unos versos deleznable que se quedan ras del suelo¹⁴. El verbo es paralelo a “garcicopleas” (*Op*, núm. 841, v. 29), usado en una silva burlesca antigongorina. Quevedo se sirve de la metáfora del vuelo ambicioso, relacionada con la figura de Ícaro, para representar las pretensiones vanas del escritor cordobés. Hay una alusión semejante en el soneto “¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas”: “trámites vacilantes icareas” (*Op*, núm. 834, v. 11). Quevedo parecería estar recordando ciertos argumentos frecuentemente esgrimidos por los críticos de la poesía cultista. A Góngora se le acusó a menudo de querer encaramarse con sus *Soledades* y su *Polifemo* a las cumbres poéticas, pero su intento se resuelve en un estrepitoso fracaso, que termina haciéndole precipitar. Francisco Cascales comparó directamente a Góngora con Ícaro en sus *Cartas filológicas*: “quiso ser otro Ícaro [. . .]. Por realizar la poesía castellana, ha dado con las columnas en el suelo” (1.189); y Jáuregui desarrolló ideas semejantes referidas a los cultos: “La mira ponen muy alta, pero no la mano o la pluma; intentan, pero no efectúan, porque el sobrado afecto de levantarse les quiebra las alas” (*Discurso poético*, 107). Por otra parte, el neologismo “reptilizas” deriva del adjetivo latino *reptilis* (‘que se arrastra’) y quizás también del sustantivo *reptile* usado en la *Vulgata*. En vez de elevarse por los aires como una garza, Góngora se arrastra por el suelo como una víbora. La alusión podría ser doble: le ataca por sus poemas de baja calidad y le relaciona con la serpiente bíblica, encarnación del demonio, que engañó a Eva. El verbo “subterpones” parte del adverbio *subter* (‘debajo’) y del verbo *poner*.

En el segundo cuarteto, Quevedo le sigue echando en cara al rival la afectada complejidad de sus versos. Como en otro soneto antigongorino suyo, “Este cíclope, no siciliano” (“del microcosmo sí, orbe postrero”; *Op*, núm. 832, v. 2), incluye el término *microcosmos* y lo adapta al verbo neológico *microcosmar*, que equivale a ‘producir un compendio’, ‘estar atestado de’ (Rico, 235). Góngora no usó en ninguna de sus obras *microcosmos*, pero recurre en varios textos pedantescos.

Aparece, por ejemplo, en un epitafio anónimo de los *Cantici di Fidenzio* y en un soneto de Annibal Caro, publicado entre las poesías de los imitadores de Scroffa:

Il tusco archimagistro il suo mortale
exangue *microcosmo* ha qui relictò. ('Rime adesposte', *Cantici*, núm. 3, vv. 1-2)

Se d'esto lasso *microcosmo* e frale
voi sete donna il corculo e la spene. (Caro, *Rime*, núm. 39, vv. 1-2)

Según Quevedo, Góngora está atestado de “enquiridiones”, voz deducida del cultismo *enchiridion* ('manual'). Su obra es, pues, un compendio de palabrería y cultura de acarreo¹⁵. Sin embargo, su vanidad le sigue jugando una mala pasada, ya que pretende que se estudien sus versos como si fueran medallas antiguas. Quevedo está probablemente aludiendo a los varios juicios y comentarios del *Polifemo* y las *Soledades* que circularon desde 1613, y que debieron molestarle sobremanera. Sólo autores prestigiosos como Mena o Garcilaso habían recibido esos honores en las letras hispanas. El símil se basa en las investigaciones arqueológicas de coleccionistas y entendidos, que a partir del Renacimiento se dedicaron a catalogar piezas de la antigua Roma¹⁶. En concreto, las medallas recibieron especial atención como indica Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*: “oy día ay muchos que conservan medallas muy antiguas de griegos, latinos y hebreos, y escrito sobre ellas libros enteros, con grande aprovechamiento para entender lugares oscuros de autores antiguos”.

Para conseguir un mayor efecto paródico Quevedo introduce dos cultismos rebuscados, especificando que esas medallas tienen “priscos stigmas”. El sustantivo latino *stigma* indica la señal grabada con fuego que se imponía a los esclavos y convictos, y en un sentido más general es una ‘marca’. “Priscos” deriva del adjetivo *priscus* ('antiguo', 'primitivo'). El escritor utiliza un giro altisonante para decir que las medallas tienen inscripciones y figuras antiguas. Este último vocablo aparece a menudo en los textos pedantescos:

Dunque se il *prisco* Herculeo olympto stadio
aemulate et il celebre curriculo. (Giroldi, *Cantici* 1611, 57)

facciam d'un Sole a te Phebo simillime,
con quest'inchostro in *prisco* stile ausonio. (Pierio, *Cantici* 1611, 75)

El cuarteto se cierra con otro reproche: todas esas palabras difíciles de las obras de Góngora sirven sólo para hacer perder el norte a los jóvenes poetas (“por desitinerar vates tirones”), como también expresa

en el soneto antigongorino “Sulquivagante pretensor de estolo” (*Op*, núm. 836, vv. 11, 14): “niños inquisiteas”, “estrupando neotéricos poetas”. “Desitinerar” parte de un supuesto verbo *itinerar* (en latín existe *itineror*, ‘viajar’), deducido de *itinerario*. *Vates* es en latín el adivino o el poeta inspirado por las musas, y *tiro* el recluta o aprendiz. Como vimos, el cultismo *tirón* fue usado por Góngora únicamente en sus octavas dedicadas a San Francisco de Borja. Quizás Quevedo esté recordando este poema, aunque la voz también aparece en varios textos pedantescos junto con *tirocinio* (‘aprendizaje’), así como *itinere*, *itinerare* y *vate* (siempre con el valor de ‘poeta’)¹⁷:

questo tuo *tirone* all’insueta palestra rendi così robusto, che possa avere plenissima vittoria. (Guarini, *Idropica*, III, 7)

Tutto quel dí su gli equi con celerrimo passo n’andammo *itinerare* lunghissimo. (Dal Gorgo, *Cantici*, núm. 3, vv. 5-6)

Non credo ch’un equo con tanta velocità avessi *itinerato* al domo. (Belo, *Pedante*, V, 6)

Non expectò giamai nel Capitolio de’ *vati* hetruschi il *vate* eminentissimo. (Liviera, *Cantici*, núm. 1, vv. 1-2)

El primer terceto se abre con el neologismo “forasteridad”, que sirve para destacar lo extraña que resulta la lengua de los poemas de Góngora. Es como si estuvieran escritos en otro idioma diferente al castellano. El adjetivo *eximio* incluido en este contexto resulta irónico y sirve para atacar al escritor andaluz por su vanagloria, ya que pretendía haber inventado una nueva poesía selecta dirigida a un público de eruditos, como queda de manifiesto en la carta de *Respuesta* que escribió en defensa de la dificultad poética de sus obras: “honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda” (*Obras completas* 2.297). Tanta dificultad se resuelve, finalmente, en un rechazo tajante de los lectores: “te ha de detractar el que te rumia”. El latinismo *detractar* sintetiza perfectamente esta idea de desprecio violento: “Infamar, denigrar la honra de alguno” (*Autoridades*)¹⁸.

El verbo *rumiar* aprovecha los dos sentidos que podía tener en latín y en español: ‘rumiar’ y ‘volver a meditar algo’. Aquel que se enfrenta a los textos gongorinos intenta comprenderlos, releýéndolos y reflexionando una y otra vez sobre ellos. Este ejercicio es comparado con el lento proceso de digestión de los animales rumiantes. Pero

además, este verbo es muy utilizado por los poetas fidencianos con el significado de ‘pensar’, y es probable que Quevedo se inspirara en ellos:

perché, mentre Amor fa che meco i’ *rumine*
il vilipendio et la collata iniuria. (Scroffa, *Cantici*, núm. 17, vv. 118-19).

da l’uso tuo, ridur in igne e in cenere
di lei l’adamantino cor non *rumini*. (Giroldi, *Cantici*, núm. 6, vv. 7-8).

Las imágenes digestivas asociadas a “rumia” se refuerzan en el verso siguiente. El proceso creativo de Góngora es asimilado al acto de escupir dañinos jugos gástricos. “Viscerable” es un neologismo que atañe a ‘lo que está en las vísceras’, y *visceras* era un cultismo de uso específico y poco frecuente, como señala *Autoridades*: “Es voz puramente latina y de ningún uso fuera de lo facultativo”. El helenismo “cacoquimia” equivale a una ‘acumulación de humores perjudiciales para el organismo’. Además, el segmento *caco-* recuerda varios defectos estilísticos que sus opositores le achacaban a Góngora: cacocelia, cacofonía, cacosíndeton. Quevedo selecciona una serie de voces sumamente evocadoras tanto por su sonoridad como por su cercanía con el latín y el griego. Todo este aparato rimbombante sirve para referirse a una realidad muy concreta y escatológica: los versos gongorinos no son más que excrementos. Esta desproporción entre forma y contenido es parte del procedimiento paródico quevediano, que pretende así llamar la atención sobre este defecto que él detecta en las obras de su rival. Las *Soledades* esconden un mensaje muy pobre bajo una compleja armazón verbal. Nuevamente, en su búsqueda de palabras rebuscadas le pudo ser útil la literatura burlesca italiana:

Voi vedrete un di questi che mastica dottrina, olface opinioni, sputa
sentenze, minge autoritadi, *eructa* arcani. (Bruno, *Candelaio*, “Proprólogo”, 144)

tu la facesti ne la tua memoria
e del cor l’annotasti entro a le *viscere*. (Liviera, *Cantici*, núm. 5, vv. 10-11)

La rama β lee en el verso once: “viscerable si alientas cacoquimia”. Se trata de otro ejemplo de lectura equipolente, que añade un ulterior matiz paródico al remedar los enrevesados hipérbatos de los poemas de Góngora. Quizás sea una innovación debida a algún copista, aunque, como en otros casos de este soneto, también podríamos estar ante una variante autorial. Recordemos que Quevedo era muy dado a revisar y reescribir sus obras (Rey).

El segundo terceto sigue desplegando invectivas contra la inanidad y escaso valor de los poemas gongorinos, a través de imágenes asociadas al aparato digestivo. En este sentido, resulta muy llamativo el neologismo “estomacabundancia”, que transmite la idea de saturación y empacho. Esta ‘abundancia’ verbal es subrayada también por el adjetivo “nimia”, empleado aquí con su significado latino de ‘excesivo’, ‘desmedido’. Otro neologismo usado por Quevedo también pertenece al campo léxico médico: “farmacopolorando”. Está creado a partir de la unión de *pharmacopola* (‘boticario’) y el verbo *oro* (‘hablar’). El término *pharmacopola* podía tener un matiz negativo en latín, sirviendo para designar a los charlatanes y embusteros. Por lo tanto, ‘hablar como un farmacópola’ equivaldrá a ‘vender viento’, ‘embaucar con palabrería’. El sustantivo “mumia” destaca el aspecto decrepito del autor de las *Soledades* y la sucia inanidad de sus versos, como se comprueba en la definición de *mumia* que ofrece Covarrubias bajo la voz *carnemomia*: “cierto betún con que se embalsaman los cuerpos muertos, el qual incorporado y conficionado con el vientre y humor corrompido del difunto, se haze aquella confección y pasta que llaman mumia”. Además, Quevedo emplea el sintagma “musa momia” en otros dos poemas contra Góngora: “Esta magra y famélica figura” y “Alguacil del Parnaso, Gongorilla” (*Op*, núms. 839, v. 2; 841, v. 18).

En el último verso, el verbo “metamorfoseando” también parece de extracción pedantesca, pues el personaje de Manfurio emplea *metomorfire* en el *Candelaio* de Giordano Bruno: “la ammirazione è *metomorfita* in invidia?” (II, 1). Indica que Góngora ‘convierte’ el producto de su estómago en poesía, pues “Arcadumia” recuerda la palabra *arcas* que podía tener el significado de ‘nalgas’ (Arellano 540). Se trata de un nuevo ataque escatológico dirigido contra las obras gongorinas. Sin embargo, es posible que haya otras recriminaciones detrás de “Arcadumia”. De hecho, creo que es una deformación burlesca de la *Arcadia* de Sannazaro, que se ha segmentado (*Arca-*) y combinado con la palabra *dumi* (del latín *dumus*, ‘zarza’), utilizada por el mismo escritor napolitano en su obra: “mentre serpenti in *dumi* / saranno, e pesci in fiumi” (V^o, vv. 61-62). Como explica Francesco Sansovino en el glosario al final de su edición de la novela, *dumi* son los “Luoghi spinosi” (f. 91). Quevedo estaría acusando al poeta andaluz de plagiar la *Arcadia*, convirtiendo la belleza de sus versos en un amasijo de oscuros latinismos (‘espinas’). Estas metáforas vegetales degradantes aparecen también en otros sonetos antigongorinos suyos: “¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas” (“sentas bisabuelas”, “labrusqueas”; *Op*, núm. 834, vv. 8, 14) y “Sulquivagante pretensor de estolo” (“surculos slabros”; *Op*, núm. 836, v. 6); y eran bastante frecuentes en los textos donde se rechazaba la poesía cultista, como en este fragmento del *Discurso poético*

de Jáuregui: “un bosque rústico, marañado, donde no se distinguen los árboles, ni dejan entrada ni paso a sus asperezas” (119).

Las insinuaciones de Quevedo no parecen del todo gratuitas. La *Arcadia* conoció mucha fortuna en España (Reyes Cano) ya a partir de Garcilaso, que se inspiró en ella para varias de sus composiciones. Pero sobre todo, Sannazaro estableció el modelo de relato pastoril, que siguieron autores como Montemayor, Gálvez de Montalvo o Lope de Vega. El género literario de las *Soledades* fue una cuestión bastante debatida, tanto por los partidarios de Góngora como por sus adversarios (Roses Lozano 121-41). Las posturas se dividían entre considerarla una obra lírica, heroica o bucólica. Es evidente que, pese a todas estas lucubraciones, las *Soledades* guardan muchos parecidos con el esquema bucólico: el marco es rural, la mayoría de sus personajes son campesinos o pescadores, y hay escenas típicas de las narraciones pastoriles. En concreto, la lucha de los dos jóvenes que describe Góngora en la primera *Soledad* (vv. 963-80) recuerda muy de cerca la misma escena que incluye Sannazaro en la prosa XI de su obra. El Abad de Rute señaló esta deuda en su *Examen del 'Antídoto'*, aunque la escondió un poco detrás de otras referencias eruditas: “esta lucha que describe no cede a la de Homero y Statio en sus juegos funerales, ni a la de Hércules y Anteo escrita por Lucano, ni a la de los Pastores por Sanazaro en su *Arcadia*” (435).

Además de estos pasajes similares, la lengua gongorina pudo tomar también ciertos vocablos de la *Arcadia*. En ella se recogen muchos de los cultismos más atrevidos del escritor andaluz: *adunco, anelante, aura, candido, ceruleo, concavo, emulo, errante, orrendo, liquido, lucente, pululare* o el llamativo *semicapro*. En efecto, la *Arcadia* está plagada de latinismos rebuscados y se señala por un *ornatus* complejo (Folena). Pese al éxito editorial que conoció, su estilo causó también cierto rechazo en el siglo XVI, pues chocaba de lleno con los ideales de moderación lingüística propugnados por Bembo y sus seguidores. El mismo Sansovino, en el *Discurso* que encabeza su edición, muestra sus reservas sobre la lengua de la *Arcadia*: “l'elocutioni latine lo hanno reso difficile e affettato alquanto” (f. A6). Dificultad y afectación, los mismos reproches movidos a Góngora en España. De hecho, el nombre de Sannazaro se cita varias veces en los textos de los defensores del poeta andaluz, para ejemplificar con su obra algunos de los aspectos de las *Soledades* o del *Polifemo*. Cabe señalar sobre todo un pasaje de los *Discursos apologéticos* de Pedro Díaz de Rivas, en el que recurre a la abundancia de cultismos en la *Arcadia* para justificar su uso en Góngora: “Más licenciosos fueron algunos Italianos en aprovecharse de la lengua latina; y entre ellos el Sannazaro, como consta de un Índice al fin de su *Arcadia*, que contiene más de cien voces latinas” (44). A Quevedo seguramente

no se le escaparían estos paralelismos entre la *Arcadia* y las obras de Góngora.

Cabe hacer una última consideración respecto al cierre del soneto quevediano. El verbo “metamorfoseando” evoca también las *Metamorfosis* ovidianas y, quizás, Quevedo esté haciendo una maliciosa alusión a un pasaje de la *Respuesta* gongorina. Desde luego, no puede asegurarse que el autor del *Buscón* conociera la carta del rival, aunque es bastante probable. En este texto Góngora justifica su oscuridad poniendo como ejemplo la obra de Ovidio, pues también él había sido difícil en sus *Metamorfosis*: “la oscuridad y estilo intrincado de Ovidio (que en lo *de Ponto* y en lo *de Tristibus* fue tan claro como se sabe, y tan oscuro en las *Transformaciones*)” (*Obras completas* 2.296).

Góngora debe estar aludiendo aquí a los significados ocultos que es preciso descubrir detrás de los episodios mitológicos narrados por Ovidio (Carreira 1993, 342 n. 9). En su soneto, Quevedo parecería estarle reprochando tácitamente el haber utilizado la obra del escritor latino como bandera de su complicado estilo. Asimismo, no es de descartar que, más sencillamente, le acuse de haber copiado y arruinado en su *Polifemo* los versos ovidianos de las *Metamorfosis* dedicados al episodio del ciclope y Galatea. Sería una nueva acusación de plagio paralela a la de “Arcadumia”¹⁹.

En conclusión, el soneto “¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones . . .?” es un trabado ejercicio de parodia y burla, en el que Quevedo se sirvió de fuentes muy variadas para atacar a Góngora y sus obras cultas. Su dificultad queda de manifiesto en los numerosos errores de copia que presentan los manuscritos que lo transmitieron, pues, cuando quisieron, ambos poetas supieron hacer de la invectiva personal un arte complejo: compendio de alusiones malévolas y agudezas barrocas.

Notas

¹Sobre la enemistad entre Góngora y Quevedo, consultar Celma Valero, López Ruiz (322-26), Jauralde Pou (899-924) y Paz. Plata Parga (1997) estudia varios aspectos de la problemática transmisión textual de la poesía festiva quevediana.

²Para la controversia en torno a Góngora, ver Herrero García (208-352), Collard (53-112), Jammes (84-101, 607-716), Pérez Lasheras, Micó (2001, 111-31) y Roses Lozano.

³Acerca de la parodia cultista en las obras quevedianas, ver Rangel (153-60), Arellano (185-89, 237-42) y Azaustre Galiana (1999, 24-40). Quevedo expresó su repulsa hacia el gongorismo también en escritos más sesudos, como en los preliminares de su edición de las obras de fray Luis de León (Azaustre Galiana 2003).

⁴Los demás manuscritos no indican el nombre del autor. Sin aclarar demasiado en qué criterios se basa, Paz (42) considera la atribución de este poema a Quevedo sólo como posible.

⁵Crosby (134-35) y Micó (1990, 250-52). En cambio, Carreira (1988, 149) cree que la *Garza* corresponde a un pasaje de la *Soledad* segunda (vv. 902-36) donde se alude a un doral.

⁶Me sirvo de los repertorios de Alemany y Selfa, Callejo & Pajares y Núñez Cáceres.

⁷Cacho Casal (2003, 298-357). Sobre la tradición teatral pedantesca ver Stäuble, y acerca de la poesía fidenciana ver la edición de Trifone de los *Cantici* de Scroffa. Generalmente sigo este texto, pero cuando utilizo la edición de 1611 lo indico en la cita.

⁸Bleuca editó el soneto (*Op*, núm. 838) manejando los manuscritos BN 3921, BN 20355, los dos de la HS y el BMP 108, que usó como texto base. En *Op* se puede encontrar una descripción de estos testimonios. Roig Miranda (507) describe el Ms. BN 4049 y recoge sus variantes. Pérez Cuenca ofrece la descripción de todos los manuscritos de la BN. Rodríguez-Moñino & Brey Mariño describen los dos manuscritos de la HS.

⁹Al margen se lee una anotación de una mano diferente a la que copió el soneto: “Summa infelicitas invideri a nemine. Estos anónimos infaman con su imbidia lo que no percibe su inteligencia, esencial atributo de los ignorantes, que pasa a condenar su infiel y afectada actitud lo que no es posible juzgue su más desvanecida presunción. Vale, lector amice. A boni consule. Guevara”. Muy probablemente, el lema “Summa infelicitas invideri a nemine” está tomado de las *Lecciones solemnes* (1630) de Joseph Pellicer, donde aparece en la portada.

¹⁰Basilio Sebastián Castellanos encabezó este soneto con una nota: “No en Sancha ni en mi tomo 5.^o”. Al lado del primer verso escribió una N y, abajo del poema, anotó: “La N que no está en el tomo 5.^o mío”.

¹¹Cacho Casal (2001, 265-73). Acerca del Ms. BMP 108 y la transmisión de sus poemas burlescos, consultar Plata Parga (2000).

¹²Alonso (112). Quevedo recoge *nocturno* en su *Receta para hacer ‘Soledades’ en un día* (*Op*, núm. 825, v. 13), y *crepúsculo* en la *Culta latiniparla* (107).

¹³S lee “noturnal”. La alternancia entre conservación y simplificación de los grupos cultos de consonantes procedentes del latín era habitual en el siglo XVII (Lapesa 390-91).

¹⁴Celma Valero (55). Puede haber también una alusión a Garcilaso (‘intentas hacer versos como los de Garcilaso’, ‘quieres ponerte a su altura’), como indican Durán (324) y Arellano (539).

¹⁵La rama β presenta en vez de “enquiridones” la voz “telurones”, que podría ser un neologismo derivado del sustantivo latino *tellus, -uris* (‘tierra’). Ello querría decir que los poemas gongorinos están llenos de ‘tierra’, evocando, quizás, los excrementos (Toscan, 1758) también gracias a la cercanía fónica con *cagajones*: “El estiércol de las mulas, caballos y burros” (*Autoridades*). No es descartable que sea una variante autorial.

¹⁶Quizás Quevedo pudo también ver una relación entre las obras gongorinas y algunas inscripciones de medallas. De hecho, Vincencio Juan de Lastanosa utilizó versos de las *Soledades* y del *Polifemo* para apoyarse en las explicaciones de su *Museo de las medallas desconocidas españolas*, publicado en 1645 (Selig).

¹⁷Quevedo podría estar también recordando irónicamente un pasaje de la *Respuesta* que Góngora escribió en defensa de su estilo oscuro: “vates se llama el poeta como el profeta” (*Obras completas* 2. 296).

¹⁸Hay que reseñar también la variante “te ha de tratar el que te rumia” de *M8*, que he corregido siguiendo la lectura mayoritaria de los otros manuscritos, aunque en principio hace sentido. El verbo *tratar*: “Se toma también por escribir, discurrir o disputar sobre alguna materia, explicándola para su comprensión” (*Autoridades*). El lector de las obras gongorinas se ve obligado a investigarlas muy a fondo para intentar comprenderlas.

¹⁹En este contexto, la segmentación del término *caco-quimia* puede encubrir otros contenidos satíricos, pues Caco es el ladrón por antonomasia y encaja bastante bien junto con estas acusaciones de plagios.

Obras citadas

- Alemany y Selfa, Bernardo. *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Real Academia Española, 1930.
- Alonso, Dámaso. *La lengua poética de Góngora. Parte primera*. Madrid: CSIC, 1961³.
- Arellano, Ignacio. *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Eunsa, 1984.
- Azaustre Galiana, Antonio. “La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo”. *La Perinola* 3 (1999): 23-58.
- _____. “Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León”. *La Perinola* 7 (2003): 61-102.
- Belo, Francesco. *Il Pedante. Commedie del Cinquecento*. Vol. 1. Ed. I. Sanesi. Bari: Laterza, 1912. 83-161.
- Bruno, Giordano. *Candelaio*. Ed. I. Guerrini Angrisani. Milano: Rizzoli, 2000⁵.
- Cacho Casal, Rodrigo. “González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)”. *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 43 (2001): 245-300.
- _____. *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

- Callejo, Alfonso & María Teresa Pajares. *Fábula de Polyfemo y Galathea y Las Soledades. Textos y concordancia*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- Caro, Annibal. *Rime. Opere*. Ed. S. Jacomuzzi. Torino: UTET, 1974. 329-73.
- Carreira, Antonio. Reseña de Ignacio Arellano. *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Eunsa, 1984. *Rilce* 4.1 (1988): 141-49.
- _____, ed. Luis de Góngora. *Antología poética*. Madrid: Castalia, 1993².
- Cascales, Francisco. *Cartas filológicas*. 3 vols. Ed. J. García Soriano. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- Celma Valero, María Pilar. "Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo". *Studia Philologica Salmanticensia* 6 (1981): 33-66.
- Collard, André. *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Madrid: Castalia, 1967.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. M. de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1998⁴.
- Crosby, James O. *En torno a la poesía de Quevedo*. Madrid: Castalia, 1967.
- Díaz de Rivas, Pedro. *Discursos apologéticos por el estilo del 'Polifemo' y 'Soledades'*. Eunice Joiner Gates. *Documentos gongorinos*. México: El Colegio de México, 1960. 31-67.
- Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Ed. facsímil. Madrid: Gredos, 1990.
- Durán, Manuel. *Francisco de Quevedo*. Madrid: Edaf, 1978.
- Fernández de Córdoba, Francisco (Abad de Rute). *Examen del 'Antídoto' o Apología por las 'Soledades'*. Miguel Artigas. *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid: Real Academia Española, 1925. 400-67.
- _____. *Parecer acerca de las 'Soledades' a instancia de su autor*. Emilio Orozco Díaz. *En torno a las 'Soledades' de Góngora*. Granada: Universidad de Granada, 1969. 130-45.
- Folena, Gianfranco. *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia di I. Sannazaro*. Firenze: Olschki, 1952.
- Góngora, Luis de. *Obras completas*. 2 vols. Ed. A. Carreira. Madrid: Biblioteca Castro, 2000.
- Guarini, Battista. *La Idropica. Opere*. Ed. M. Guglielminetti. Torino: UTET, 1971². 319-466.
- Herrero García, Miguel. *Estimaciones literarias del siglo XVII*. Madrid: Voluntad, 1930.
- Herrero Ingelmo, José Luis. "Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo XVI)". *BRAE* 74 (1994): 13-192, 237-402, 523-610; 75 (1995): 173-223, 293-393.
- Jamnes, Robert, ed. Luis de Góngora. *Soledades*. Madrid: Castalia, 1994.
- Jauralde Pou, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1998.
- Jáuregui, Juan de. *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*. Ed. M. Romanos. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1988⁹.
- López Ruiz, Antonio. *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas*. Almería: Zéjel, 1991.
- Martín, Adrienne Laskier. "Góngora: 'poeta de bujarrones'". *Caliope* 8.1 (2002): 141-60.

- Micó, José María, ed. Luis de Góngora. *Canciones y otros poemas en arte mayor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- _____. *De Góngora*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Núñez Cáceres, Javier. *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora*. Introd. y revisión de H. E. Craig. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies/The Hispanic Society of America, 1994.
- Op. Francisco de Quevedo. *Obra poética*. 4 vols. Ed. J. M. Blecua. Madrid: Castalia, 1969-1981.
- Paz, Amelia de. "Góngora . . . ¿y Quevedo?". *Criticón* 75 (1999): 29-47.
- Pérez Cuenca, Isabel. *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ollero & Ramos, 1997.
- Pérez Lasheras, Antonio. "La crítica literaria en la polémica gongorina". *Bulletin Hispanique* 102 (2000): 429-52.
- Plata Parga, Fernando. *Ocho poemas satíricos de Quevedo. Estudios bibliográfico y textual, edición crítica y anotación filológica*. Pamplona: Eunsa, 1997.
- _____. "Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108". *La Perinola* 4 (2000): 285-307.
- Quevedo, Francisco de. *La culta latiniparla*. Ed. A. Azaustre Galiana. *Obras completas en prosa*. Vol. 1.1. Dir. A. Rey. Madrid: Castalia, 2003. 79-117.
- Rangel, V. H. "Dos aspectos de la parodia quevedesca". *Revista de Literatura* 41.82 (1979): 151-65.
- Rey, Alfonso. "Las variantes de autor en la obra de Quevedo". *La Perinola* 4 (2000): 309-44.
- Reyes Cano, Rogelio. *La 'Arcadia' de Sannazaro en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1973.
- Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid: Alianza, 1986.
- Rodríguez-Moñino, Antonio & María Brey Mariño. *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*. 3 vols. New York: The Hispanic Society of America, 1965-1966.
- Roig Miranda, Marie. *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- Roses Lozano, Joaquín. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las 'Soledades' en el siglo XVII*. Madrid-Londres: Támesis, 1994.
- Selig, Karl Ludwig. "Góngora and Numismatics". *MLN* 67 (1952): 47-50.
- Sannazaro, Iacopo. *Arcadia*. Ed. F. Erspamer. Milano: Mursia, 1990.
- Sansovino, Francesco, ed. *L'Arcadia di M. Iacopo Sannazaro di nuovo riveduta, corretta et adornata*. Venetia: Francesco Rampazetto, 1559.
- Scroffa, Camillo. *I cantici di Fidentio Glottochrysis, e d'altri celeberrimi ludimagistri*. Vicenza: Giacomo Cescato, 1611.
- _____. *I cantici di Fidenzio con appendice di poeti fidenziani*. Ed. P. Trifone. Roma: Salerno Editrice, 1981.
- Stäuble, Antonio. *'Parlar per lettera'. Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*. Roma: Bulzoni, 1991.

- Toscan, Jean. *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècles)*. 4 vols. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.
- Valencia, Pedro de. *Carta a Góngora en censura de sus poesías*. Manuel María Pérez López. *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988. 55-82.

In This Issue:

Vol. 8, No. 1, 2002

INTRODUCTION

María Cristina Quintero

GÓNGORA EN GRACIÁN

Gonzalo Sobejano

LUIS DE GÓNGORA: UN ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS
DIFERENTE

Laura Dolfi

REALITIES AND POETS: GÓNGORA, CERVANTES, AND
THE NATURE OF ART

Edward H. Friedman

THE GAZE AND THE MIRROR: VISION, DESIRE, AND
IDENTITY IN GÓNGORA'S
FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA

Mary E. Barnard

MASTERING THE GAZE IN GÓNGORA'S *SOLEDADES*

Marsha S. Collins

ON THE BEACH: MYTH, FALCONRY, AND THE END
OF THE *SOLEDADES*

Carroll B. Johnson

EMBRACING HERCULES/ENJOYING GANYMEDE:
THE HOMOEROTICS OF HUMANISM IN GÓNGORA'S
SOLEDAD PRIMERA

Frederick A. de Armas

GÓNGORA: "POETA DE BUJARRONES"

Adrienne L. Martín

CALÍOPE

Journal of the Society for Renaissance
and Baroque Hispanic Poetry



ISSN 1084-1490