

«EN TIERRA, EN HUMO, EN POLVO, EN SOMBRA, EN NADA»: HISTORIA DE UN TÓPICO LITERARIO (I)¹

GABRIEL LAGUNA MARISCAL
Universidad de Extremadura

1. Introducción

En 1582, según la datación del manuscrito Chacón (aceptada mayoritariamente por la crítica moderna), Luis de Góngora (1561-1627) escribió su celeberrimo soneto «Mientras por competir por tu cabello» (nº 149 Ciplikauskaité, 228 Millé). No nos proponemos en este trabajo abordar un estudio global del soneto, por lo demás el más analizado y desmenuzado de la producción poética de Góngora², sino exclusivamente documentar y comen-

¹ Deseo agradecer a Ángel J. Traver Vera sus atinadas sugerencias críticas; y a Jesús Ureña Bracero y Manuel Sanz, su ayuda en numerosas cuestiones puntuales suscitadas por el presente estudio.

² Cf. los siguientes estudios, presentados por orden cronológico: J.P. Wickersham Crawford, «Italian sources of Góngora's poetry», *Romanic Review*, xx (1929), 122-130 (esp. 126-127); Alfredo Carballo Picazo, «El soneto 'Mientras por competir con tu cabello' de Góngora», *Revista de Filología Española*, LXVII (1964), 379-398 [reimpreso, en versión resumida, en Andrés Amorós (ed.), *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973, 62-78]; Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1967, 115 (= *Obras completas. VII. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1984, 114); Dámaso Alonso, «Garcilaso, Ronsard, Góngora (Apuntes de una clase)», en *De los siglos oscuros al de oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Madrid, Gredos, 1971, 183-191; Herman Iventosch, «The Classical and the Baroque: sonnets of Garcilaso and Góngora», en Josep M. Sola-Solé et al. (edd.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, Hispam, 1974, 35-40; Joaquín de Entrambasaguas, «Góngora desde un soneto», en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975, 65-76; Antonio García Berrio, «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el 'carpe diem'», *Dispositio*, III, 9 (1978), 243-293; R.P. Calcraft, «The 'carpe diem' sonnets of Garcilaso de la Vega and Góngora», *Modern Language Review*, LXXVI (1981), 332-337; Diane Chaffee-Sorace, «Imitation as the explanation for chro-

tar los antecedentes del tópico literario presente en los dos versos finales, con vistas a una mejor comprensión de la semántica general del poema. Partamos, pues, del texto, siguiendo la edición moderna de B. Ciplijauskaitė³:

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello,

mientras a cada labio, por cogello, 5
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente, 10
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

El motivo concreto que desarrolla el poema es claro, como unánimemente han señalado los comentaristas. Se trata del tópico del *carpe diem* (por usar la tradicional etiqueta, de acuñación horaciana): la invitación a disfrutar de la juventud, de la belleza y del sexo, antes de que lo impidan la pérdida de la juventud y de la belleza, así como la llegada de la vejez, de la enfermedad y, finalmente, de la muerte.

Ahora bien, mientras que en el Renacimiento el tópico del *carpe diem* funciona como vehículo de optimismo y vitalidad sensual, este soneto de Góngora deja ya traslucir en su parte final la expresión de un pesimismo existencial que anticipa claramente el llamado «desengaño barroco»⁴. De ahí que

nology: two versions of a gongorine text», *Romanische Forschungen*, xciii (1981), 383-386; María Teresa Favero, «Góngora tra "veras" e "burlas". Lineamenti di un'indagine», *Annali*, xxvi (Napoli 1984), 433-440; Lore Terracini, «'Cristal', no 'marfil', en "Mientras por competir con tu cabello"», en Lía Schwartz-Isaías Lerner (ed.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, 341-353.

³ Biruté Ciplijauskaitė, *Luis de Góngora. Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1990⁶, 230.

⁴ Sobre el «desengaño» como tema caracterizador del Barroco un atinado manual de literatura española como el de Ángel del Río señala: «Entre todos los temas, quizá el más significativo del espíritu de la época es el tema moral del desengaño» (*Historia de la literatura española*, Barcelona, Ediciones B, 1996 (= 1948), 619). Es significativo también que Vitor Manuel de Aguiar e Silva aduzca precisamente este soneto de Góngora como manifestación del «tema de la fugacidad, de la ilusión de la vida y de las cosas mundanas», dentro de su capítulo dedicado al Barroco en *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, 253-296 (287-288).

numerosos críticos, tanto antiguos como modernos, hayan observado que la fuerza expresiva del soneto depende de su final nihilista. Así, ya Baltasar Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, de 1648, tras aducir íntegramente el texto del soneto, apuntaba sobre su cierre: «Sirve la retórica gradación de materia al realce de la ponderación sentenciosa»⁵. Más modernamente, Dámaso Alonso, después de recordar la presencia en el poema del tópico del *carpe diem*, afirma: «Lo impresionante en este soneto de Góngora es el final: toda la imaginería colorista se derrumba y aniquila en ese verso último. El violento contraste barroco asoma ya en esta obra maestra juvenil.»⁶ Y en el mismo sentido se decanta la editora del poema, B. Ciplijauskaité: «Es de notar el último verso, muy lejos ya del gozo renacentista, con la angustia graduada de la desaparición total»⁷.

¿Y qué decir, por otro lado, de las fuentes de Góngora? El tópico del *carpe diem* se remonta, como es más que sabido, a la lírica grecolatina. Aparece, por mencionar sólo la poesía latina, en Horacio y en el poema tardío (del siglo IV d.C.) *De rosis nascentibus*, atribuido erróneamente a Ausonio, donde se lee la famosa expresión *collige, virgo, rosas* (en el v. 48)⁸. Pero la crítica literaria ha detectado asimismo fuentes más próximas a Góngora: especialmente, el soneto de Bernardo Tasso «Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno», perteneciente al libro *Gli amori* (Venecia, 1534); y el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, «En tanto que de rosa y d'azucena»:

Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno
a l'ampia fronte con leggiadro errore;
mentre, che di vermiglio e bel colore
vi fa la primavera il volto adorno.

Mentre che v'apre il ciel puro il giorno
cogliete o giovinette il vago fiore
de vostri più dolci anni, e con amore
state sovente in lieto e bel soggiorno.

Verrà poi'l verno, che di bianca neve
suol i poggi vestir, coprir la rosa
e le pioggie tornar aride e meste.

5

10

⁵ En el Discurso XIX («De la agudeza sentenciosa»). Cito por la edición moderna de Evaristo Correa Calderón (ed.), *Baltasar Gracián. Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, vol. II, pág. 25.

⁶ Dámaso Alonso, *Obras completas...* (op. cit.), 407.

⁷ B. Ciplijauskaité, op. cit., 230.

⁸ Sobre el tópico del *carpe diem*, léase el completo trabajo de V. Cristóbal López, «El tópico del *carpe diem* en las letras latinas», en *Aspectos didácticos del latín*, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación-Universidad de Zaragoza, 1994, 225-268.

Cogliete ah stolte il fior, ah siate preste,
che fugaci son l'hore, è'l tempo lieve
e veloce a la fin corre ogni cosa.

* * *

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

5

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

10

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre⁹.

Hoy parece más o menos aceptado que Bernardo Tasso fue la referencia básica de Góngora¹⁰. Y, sin embargo, lo importante es que la parte final del soneto gongorino no tiene precedentes claros, ni en Tasso ni en Garcilaso. A este respecto, comenta atinadamente Dámaso Alonso:

«Anotemos que en ese ambiente asoma ya una terrible nota de pesimismo: se dice que el soneto 'Mientras por competir con tu cabello' viene de Bernardo Tasso; sea como fuere, lo que contiene es el tópico del 'Carpe diem'; lo importante es que nada hay en Tasso que se aproxime al terrible verso nihilista final del soneto español:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.»¹¹

⁹ Copio el texto de la excelente edición comentada de Bienvenido Morros (ed.), *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 27), 43.

¹⁰ Es lo que postulan, entre otros, Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, csic, 1960, 254 y J.P. Wickersham Crawford, «Italian sources...» (art. cit.), 126: «While it is evident that Góngora was acquainted with Garci Lasso's sonnet, the close resemblance in phraseology seems to indicate that [...] he made independent use of Bernardo Tasso's poem.» Parece aceptar la dependencia, si bien con reservas, Dámaso Alonso, tanto en *Góngora...* (*op. cit.*), 115, como en *Obras completas...* (*op. cit.*), 406-7.

¹¹ Dámaso Alonso, *Góngora...* (*op. cit.*), 115.

Y, en la misma línea, Juan Luis Alborg precisa en su benemérito manual que el soneto acaba «con dos maravillosos tercetos de desolado pesimismo, justamente famosos, *nota ajena a los modelos italianos*»¹² (cursivas mías).

Recapitulemos, pues, las principales notas literarias detectadas en el soneto: a) desarrolla el tópico del *carpe diem*, de rica tradición grecolatina, y con un precedente inmediato en Bernardo Tasso; b) la principal innovación de Góngora es el sentimiento de desengaño, de carácter «barroco», presente especialmente en el cierre del soneto; y c) tal cierre carece de un precedente claro en los modelos propuestos. Creo que con la revisión crítica efectuada hasta aquí nos hemos situado en una plataforma idónea para iniciar nuestro estudio del tópico. Pues, a pesar de que se viene reconociendo que la innovación e impacto poético del soneto estriban en su parte final, y que ese final falta en las fuentes detectadas, lo cierto es que hasta ahora no se habían investigado sistemáticamente las posibles fuentes de esa sección final y, más en concreto, del último verso¹³.

El presente estudio busca colmar esa laguna, realizando al mismo tiempo una investigación *filológica* en el más estricto de los sentidos: la indagación de un tema en la historia de la literatura occidental, en la misma línea de la declaración de principios que ofrecía el profesor José Luis Moralejo, cuando se disponía a estudiar otro tópico:

«Voy, pues, a ocuparme de una cuestión filológica en el más llano de los sentidos: del seguimiento y comentario de un tema recurrente en las literaturas griegas y latinas, a través de los textos en que, según mis noticias, aparece.»¹⁴

2. Definición del tópico

Entendemos por tópico literario un motivo semántico concreto, que se manifiesta literariamente mediante una forma perceptible y definible (en términos de léxico, estructura, retórica, imaginaria literaria, etcétera) y que muestra recurrencia en la historia de la literatura occidental¹⁵. Para aplicar

¹² Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Época barroca*, Madrid, Gredos, 1970², 547.

¹³ Sólo José Ares Montes aduce como precedente un verso de Camoens, en *Os Lusíadas*, v 57 («ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada»), pero el contexto es completamente diferente. Cf. José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo xvii*, Madrid, Gredos, 1956, 36.

¹⁴ José Luis Moralejo, «Cuando los dioses abandonan la ciudad», en *Homenaje a D. Antonio Holgado Redondo*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1991, 131-147 (133).

¹⁵ A los efectos de este trabajo no será necesario justificar esta definición de tópico. Baste apuntar que, como categoría literaria crítica, la noción de tópico fue auspiciada por Ernst Robert Curtius, en su celeberrima (aunque farragosa) obra *Literatura europea y Edad Media Lati-*

esta definición general al tópic concreto que ahora nos ocupa, podríamos entenderlo como la expresión de la banalidad de la existencia humana, de la brevedad y transitoriedad de la vida, y de los efectos aniquiladores del tiempo y la muerte, mediante la mención, individual o en sarta, con gradación semántica o sin ella, de objetos o hechos de escasa o nula materialidad, de modo que entre dichos objetos y la caracterización que se pretende hacer de la existencia humana se establece una relación de símbolo y de correlato objetivo¹⁶.

3. Historia del tópic

LA BIBLIA

Es natural e imprescindible comenzar con la Biblia, teniendo en cuenta que la Biblia es, conjuntamente con la cultura clásica, uno de los dos pilares básicos sobre los que se asienta la cultura renacentista.

El texto de partida se halla en *Génesis*, 3, 19. Dios expulsa del paraíso a Adán y Eva, reprendiendo al hombre con estas palabras: «Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste sacado; porque polvo eres y en polvo te has de convertir»¹⁷. La versión latina de la *Vulgata* dice: *In sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris in terram de qua sumptus es: quia pulvis es et in pulverem reverteris*¹⁸. En el *Antiguo Testamento* se documentan otras formulaciones del motivo igualmente con el lexema *pulvis* (en latín)/«polvo» (en la traducción castellana): así, en *Salmos*, 102, 14, y *Eclesiastés*, 12, 7 y 3, 20. Por un lado, «polvo» (traducción literal de *pulvis*) es uno de los términos usado por Góngora en su serie; por otro lado, ha de tenerse presente que, en la versión griega de los *Setenta*, puede leerse γῆ εἶ καὶ εἰς γῆν ἀπελεύσῃ como texto de *Génesis*, 3, 19, donde γῆ sería el equivalente literal de «tierra», precisamente el primero de los términos de la serie gongorina.

na, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 1955, *passim* y especialmente vol. 1, págs. 108-9 y 122-159. Véanse otras caracterizaciones de la noción, compatibles con la nuestra, en Vitor Manuel Aguiar e Silva, *op. cit.*, 390-91, y en Thomas M. Greene, *The light in Troy. Imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven-London, Yale University Press, 1982, 50.

¹⁶ Como lo del símbolo parece claro, quizá deba precisarse que la noción de «correlato objetivo», propuesta por el crítico inglés T.S. Eliot, es el uso de un conjunto de objetos, una situación, o una cadena de acontecimientos, como fórmula para expresar una emoción particular. Así, T.S. Eliot pudo afirmar que «el único modo de expresar una emoción en forma artística consiste en hallar un 'correlativo objetivo'» (*The sacred wood*, London, Methuen & Co., 1928, 100).

¹⁷ Todas las traducciones castellanas de textos bíblicos proceden de la edición de Evaristo Martín Nieto (dir.), *La Santa Biblia*, Madrid, San Pablo, 1989.

¹⁸ Copio el texto de la edición de Alberto Colunga-Lorenzo Turrado (edd.), *Biblia Sacra iuxta vulgatam Clementinam. Nova editio*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

El tópicó alcanzó popularidad al insertarse en el rito religioso¹⁹. El primer día de Cuaresma (el llamado miércoles de ceniza) el sacerdote católico impone ceniza sobre la frente de los fieles, pronunciando en recuerdo del citado pasaje del Génesis la fórmula *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*. En similar línea, en el rito funerario protestante del ámbito anglosajón el oficiante recita: «We [...] commit his body to the ground, earth to earth, ashes to ashes, dust to dust».

Un segundo término que también acusa raigambre bíblica es el de la «sombra»²⁰. En el libro de *Job*, 8, 9 leemos: *Quoniam sicut umbra dies nostri sunt super terram* («una sombra son nuestros días en la tierra»). Y en el mismo libro se caracteriza la existencia humana en unos términos que anticipan sustancialmente la formulación de Góngora (14, 1-2): «El hombre nacido de mujer corto es de días y harto de miserias; como la flor brota y se marchita luego, y huye como sombra sin pararse».

Se constata, pues, cómo al menos tres de los cinco miembros (tierra, polvo, sombra) de la serie de Góngora tienen antecedentes bíblicos.

HOMERO

No podía faltar al frente de este rastreo Homero, a quien ya en la Antigüedad se reputaba fuente primera y esencial de temas y géneros literarios²¹. A este respecto Jorge Luis Borges consideraba: «en realidad sólo hay unas cuantas metáforas posibles, y todas están inventadas desde los tiempos de Homero»²².

En *Iliada*, xxiv 54 el dios Apolo se queja del ensañamiento de Aquiles en maltratar el cadáver de Héctor: κωφήν γὰρ δὴ γαῖαν ἀεικίζει μενεαίνων («pues, en su furia, desfigura lo que ya es insensible tierra»). Un autor como el erudito inglés M.I. Finley²³ ha visto significativamente en esta imagen de Homero el equivalente pagano de la sentencia bíblica *pulvis es...*, examinada antes.

¹⁹ Véase Renzo Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1993⁹ (= 1991¹), núm. 516. *Pulvis es et in pulverem reverteris*, en pág. 245.

²⁰ Recogido en Víctor-José Herrero Llorente, *Diccionario de expresiones y frases latinas*, Madrid, Gredos, 1985², núm. 7102. *Sicut umbra dies nostri* en pág. 358.

²¹ Para Homero como fuente temática, cf. Manilio, II 1-12 y Ovidio, *Amores*, III 9, 25-26; y el comentario sobre la cuestión de Andrée Thill, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, París, «Les Belles Lettres», 1979, 14 y n. 18. Sobre Homero como «inventor» de muchas composiciones genéricas comentan, en la Antigüedad, Menandro el Rétor (434.11-12, 430.12-13) y, modernamente, Francis Cairns, *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Edimburgh, Francis Cairns, 1972, 34-35.

²² Leo el dato en Antonio Muñoz Molina, *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero & Ramos, 1996, 27.

²³ M.I. Finley, *Aspectos de la Antigüedad*, Barcelona, Ariel, 1975, 230.

En un segundo término, el del humo, es también Homero precedente de Góngora. Cuando en *Iliada*, xxiii el espectro de Patroclo se aparece en sueños a Aquiles, éste intenta asirlo, pero el fantasma se disipa como humo (vv. 99-101):

Ὅς ἄρα φωνήσας ὠρέξατο χερσὶ φίλησιν,
οὐδ' ἔλαβε· ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἤύτε καπνὸς
ῥῆκετο τετραγυῖα 100

«En diciendo esto, le tendió los brazos,
pero no consiguió asirlo: disipóse el alma cual humo
y penetró en la tierra dando chillidos» (Traducción de Luis Segalá).

Esta identificación del difunto con el humo se documenta, tras este pasaje de Homero, en Platón (puesta en boca de Sócrates), en Demócrito, Epicuro y, como luego veremos, también en Lucrecio, Virgilio y Séneca trágico²⁴.

PÍNDARO

En uno de los pasajes más hermosos de la lírica griega, Píndaro comenta sobre la banalidad de la existencia de los hombres (que son «efímeros», esto es, etimológicamente, sometidos al día), con un tono pesimista y admonitorio, similar al de los pasajes bíblicos del *Eclesiastés* aducidos antes. En el texto de Píndaro se documenta por primera vez una metáfora que habrá de conocer gran fortuna posteriormente: la que afirma que «el hombre es el sueño de una sombra» (σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος). La imagen habría de adquirir carácter gnómico, convirtiéndose prácticamente en refrán (similar y equivalente a nuestro «no somos nada»). He aquí el texto de Píndaro (*Pítica*, viii 92b-97) y una traducción:

ἐν δ' ὀλίγῳ βροτῶν
τὸ τερπνὸν αὖξεται· οὕτω δὲ καὶ πίτνει χαμαί,
ἀποτρόπῳ γνώμᾳ σεσεισμένον
ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ 95
ἄνθρωπος. ἀλλ' ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ,
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών.

«En poco tiempo
crece la felicidad de los mortales, pero del mismo modo se derrumba,

²⁴ Cf. Platón (*Fedón*, 70a), Epicuro (*Emp. Adu. Math.*, ix 72), Demócrito (*Stob. Ecl.*, 924), Lucrecio (iii 436, 456), Virgilio (*georg.*, iv 499) y Séneca (*Troades*, 392). He anticipado la cuestión en «La concepción sobre el más allá en la tragedia de Séneca», en Miguel Rodríguez-Pantoja (ed.), *Séneca dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bimilenario de su Nacimiento*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra social y cultural Cajasur, 1997, 203-9 (207-8 y n. 21).

sacudida por abominable sentencia.

¡Seres de un día! ¿Qué es cada uno? ¿Qué no es? El hombre es el sueño de una sombra. Mas cuando llega el don divino de la gloria, se posa sobre los hombres un luminoso resplandor y una existencia grata.»

(Traducción de E. Suárez de la Torre)

TRAGEDIA GRIEGA

En la tragedia griega se usan imágenes semejantes para caracterizar la banalidad de la vida, o bien la aniquilación del hombre tras la muerte. En este género encontramos dos innovaciones: por primera vez el motivo empieza a generalizarse, esto es, a hacerse propiamente tópico (antes hemos documentado meramente usos puntuales); en segundo lugar, se forja un procedimiento retórico que anticipa a Góngora: si previamente se habían aducido las imágenes aisladamente (polvo, sombra, tierra, humo, sueño de una sombra), ahora se recurre por primera vez a la sarta (esto es, las imágenes aparecen en número de dos o más).

Así, en la tragedia *Electra* de Sófocles (vv. 244-245), la protagonista Electra lamenta el asesinato de su padre Agamenón, de quien dice que «muerto yace, desgraciado, siendo tierra y nada» (γὰρ ὁ μὲν θανὼν γὰ τε καὶ οὐδὲν ὦν / κείσεται τάλας). La misma Electra, creyendo abrazar la ceniza de su hermano Egisto, guardado en la urna funeraria, lo caracteriza como «en lugar de queridísima/figura, ceniza y sombra vana» (vv. 1158-59: ἀντὶ φιλιτάτης / μορφῆς σποδὸν τε καὶ σκιὰν ἀνωφελῆ). En la tragedia *Áyax*, también de Sófocles, Ulises interpreta la locura de Áyax como prueba de la banalidad de la fortuna y, así, prorrumpe en el siguiente comentario generalizante (vv. 125-126):

Ὅρω γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν
εἶδωλ', ὅσοι περ ζῶμεν, ἧ κούφην σκιάν.

125

«Pues compruebo que nosotros cuantos vivimos no somos otra cosa más que apariencias o sombra vana».

(Traducción de José Vara)

En un fragmento trágico de Eurípides (fr. 532 Nauck) se lee que «todo hombre, al morir,/es tierra y sombra. La nada desemboca en nada» (κατθανῶν δὲ πᾶς ἀνὴρ / γῆ καὶ σκιά· τὸ μηδὲν εἰς οὐδὲν ῥέπει). Y, por último, en un fragmento atribuido a Sófocles (945 Nauck) leemos las siguientes consideraciones desesperanzadas, muy en la línea del *Eclesiastés* bíblico y del pasaje antes aducido de Píndaro:

ὦ θνητὸν ἀνδρῶν καὶ ταλαίπωρον γένος,
ὡς οὐδὲν ἔσμεν πλὴν σκιάς ἐοικότες,
βάρος περισσὸν γῆς ἀναστρωφώμενοι.

«¡Oh estirpe mortal y desdichada de los hombres,
cómo nada somos, excepto semejantes a sombras,
cuando nos convertimos en una carga más de la tierra!»

EPIGRAMA GRIEGO HELENÍSTICO

Dando un considerable salto en la historia literaria llegamos al género del epigrama griego de época helenística. Un poeta alejandrino del siglo III a.C., Asclepiádes de Samos, que ha sido considerado el inventor del epigrama amoroso como vehículo de expresión personal²⁵, compuso un poemita en que caracteriza a la persona tras la muerte como «huesos y ceniza» (ὄστέα καὶ σποδίη). Lo que nos interesa especialmente de este epigrama de Asclepiádes es, ni más ni menos, que usa el motivo como argumento persuasivo para instar a una muchacha al disfrute del sexo. Se trata, pues, de un contexto semántico de *carpe diem*, que anticipa muy sustancialmente, y por primera vez en la literatura occidental, el uso del motivo en el soneto de Góngora. He aquí el texto griego de Asclepiádes (*Antología Palatina*, v 85), acompañado de una traducción castellana y de una hermosa traducción inglesa poética, obra de Andrew Lang (de 1888):

Φεῖδη παρθενίης· καὶ τί πλέον; οὐ γὰρ ἐς "Αἴδην
ἐλθοῦσ' εὐρήσεις τὸν φιλέοντα, κόρη.
ἐν ζωοῖσι τὰ τερπνὰ τὰ Κύπριδος· ἐν δ' Ἀχέροντι
ὄστέα καὶ σποδίη, παρθένε, κεισόμεθα.

«Celosamente guardas tu virginidad, ¿y para qué? Pues no al bajar
al Hades hallarás, muchacha, quien te quiera.
Entre los vivos los goces de Afrodita; que en ultratumba,
doncella, yaceremos, huesos y ceniza.»

(Traducción de Maximo Brioso)²⁶

To a Girl

Believe me, love, it is not good
To hoard a mortal maidenhood;
In Hades thou wilt never find,
Maiden, a lover to thy mind;
Love's for the living! presently
Ashes and dust in death are we!²⁷

5

²⁵ G.O. Hutchinson indica cómo Asclepiádes, junto a Posidipo, marcó la pauta en temas y formas al epigrama amoroso: *Hellenistic poetry*, Oxford, University Press, 1988, 266.

²⁶ Máximo Brioso, *Antología de la Poesía Erótica de la Grecia Antigua*, Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve, 1991, 221.

²⁷ Tomo el texto de la antología (útil para el estudio de la Tradición Clásica en la literatura inglesa) de Adrian Poole & Jeremy Maule (eds.), *The Oxford Book of Classical Verse in Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1995, 187.

LUCRECIO

Este poeta, que a mediados del siglo I a.C. pretendió difundir la filosofía epicúrea en Roma con su poema didáctico *De rerum natura*, constituye un eslabón significativo en el desarrollo del motivo. Como se recordará, en el libro III de su poema Lucrecio se propone demostrar la naturaleza mortal del alma. Con ese objeto, le viene de perlas la insistencia en la incorporeidad tras la muerte del alma, que es comparada con el par de elementos niebla-humo (III 436-439, 455-456):

et *nebula ac fumus* quoniam discedit in auras,
 crede animam quoque diffundi multoque perire
 ocius et citius dissolui in corpora prima,
 cum semel ex hominis membris ablata recessit.
 [...]

ergo dissolui quoque conuenit omnem animai 455
 naturam, ceu *fumus*, in altas aeris auras;

«Puesto que la niebla y el humo se desvanecen en el aire, debes creer que también el alma se dispersa y perece mucho más presto y se disuelve más rápidamente en sus elementos primeros, en el momento en que, erradicada de los miembros del hombre, se aleja de ellos. [...] Así, pues, conviene que también la naturaleza toda del alma se disuelva, como el humo en las altas regiones de la atmósfera.» (Traducción de Ismael Roca Melia).

Como mencionábamos antes, la imagen del humo se documenta por primera vez en Homero, y tras Homero habría de conocer una rica tradición en la literatura clásica (en Platón, Demócrito, Epicuro, Lucrecio, Virgilio y Séneca).

VIRGILIO

De Virgilio debemos aducir dos pasajes. En el libro IV de *Geórgicas* (vv. 453-527) leemos la historia de Orfeo, que bajó a los Infiernos para resucitar a su amada Eurídice. Las divinidades del Averno le impusieron la condición de que no se volviera a contemplar a Eurídice hasta que no hubiera ascendido completamente a la tierra. Pero Orfeo, llevado de su impaciencia, incumplió el requisito, y perdió a Eurídice por segunda y definitiva vez. Tras una breve despedida, Eurídice se disipa entre los abrazos de Orfeo como si fuera humo y sombra. El pasaje parece claramente deudor del texto de Homero antes señalado, en que el fantasma de Patroclo huía de Aquiles (*Ilíada*, xxiii 99-101), pero Homero sólo mencionaba el humo (καπνός), mientras que Virgilio añade la referencia a las sombras (IV 499-502a):

dixit et ex oculis subito, ceu *fumus* in auras
 commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum

500

prensantem nequiquam *umbras* et multa uolentem
dicere praeterea uidit;

«Dijo, y de repente escapó de su vista, alejándose como el humo se une a las brisa sutiles, y no lo vio más, mientras él agarraba en vano las sombras y quería decirle muchas cosas.» (Traducción de Bartolomé Segura Ramos).

El segundo pasaje pertenece al libro iv de la *Eneida*. Dido se muestra reticente a entablar una relación amorosa con Eneas, por respeto a la memoria de su difunto esposo Siqueo. Pero su hermana Ana intenta persuadirla, argumentando desde una clara posición epicúrea²⁸ que los muertos (a los que caracteriza con el par *cinerem-manis*) no se preocupan de los asuntos de los vivos (v. 34): *id cinerem aut manis credis curare sepultos?* («¿Crees que la ceniza y los manes enterrados se preocupan de eso?»). La fórmula de expresión habría de conocer imitaciones en Ovidio, Séneca y Estacio²⁹.

HORACIO

Horacio presenta un tratamiento importante del motivo en su *Oda*, iv 7 (que, como luego veremos, influirá directamente en Góngora). En esa *Oda*, a la que el filólogo inglés A.E. Housman (1859-1936) consideró «el poema más hermoso de la literatura antigua»³⁰, Horacio contrasta la renovación continua del ciclo natural (vv. 1-12) con la falta de renovación de la existencia individual, abocada a la aniquilación de la muerte (17-28). Una estrofa central de transición hace explícito el contraste (vv. 13-16). He aquí el texto, con una traducción castellana:

damna tamen celeres reparant caelestia lunae:
nos ubi decidimus
quo pius Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, 15
pulvis et umbra sumus.

²⁸ Como es sabido, la secta epicúrea, con el propósito de hacer superar a los hombres su temor a la muerte, negaba toda trascendencia ultraterrena y, más en concreto, toda sensibilidad del individuo tras la muerte: cf. Epicuro, *Máxima capital* 2 (= D.L. X 139B), *Carta a Menecleo*, 124-7 (= D.L. 124) y Lucrecio, III 830-869. Léase el capítulo «Contra el temor a la muerte», en Carlos García Gual, *Epicuro*, Madrid, Alianza Editorial (LB 806), 178-185.

²⁹ Ovidio, *epist.*, VII 97, [Séneca], *Oct.*, 169-170 (pasaje que examinaremos después), Estacio, *silu.*, III 5, 51. Léase mi nota en *Estacio. Silvas III. Introducción, edición crítica, traducción y comentario*, Madrid-Sevilla, Fundación Pastor de Estudios Clásicos-Universidad de Sevilla, 1992, 370.

³⁰ Véase Gilbert Highet, *La Tradición Clásica*, México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1949, vol. II, pág. 300.

«Aunque las rápidas lunas reparan sus menguas en el cielo, nosotros, cuando descendemos allí donde moran el padre Eneas, donde el rico Tulo y Anco, somos polvo y sombra» (Traducción de Vicente Cristóbal)

Por su parte, el citado A.E. Housman compuso en 1897 una emotiva traducción poética, que en el pasaje en cuestión dice así:

But oh, whate'er the sky-led seasons mar,
 Moon upon moon rebuilds it with her beams:
 Come we where Tullus and where Ancus are 15
 And good Aeneas, we are dust and dreams.³¹

Lo importante es que Horacio califica la aniquilación con dos términos, *pulvis et umbra*, que Góngora retomará en grupo, y con el mismo orden: «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Luego examinaremos las repercusiones literarias de dicha coincidencia.

PERSIO

En el satirista Persio, de época neroniana, documentamos una breve alusión al motivo. En su *Sátira*, v, la Molicie divinizada (*Luxuria*) insta a un sujeto al disfrute del presente, recordándole la muerte (vv. 151-153)³²:

'[...] Indulge genio, carpamus dulcia, nostrum est
 quod vivis; cinis et manes et fabula fies;
 vive memor leti, fugit hora, hoc quod loquor inde est.'

«Sé complaciente con tu gusto, disfrutemos de lo dulce de la vida, me pertenece tu vida; te convertirás en ceniza, fantasma y mero objeto de conversación; vive acordándote de la muerte, el tiempo se escapa, lo que digo ya es pasado.»

Este tratamiento del tópico ofrece tres particularidades literarias de interés: se manifiesta en una lista de tres miembros (*cinis et manes et fabula*); el contexto semántico en que se inserta es la invitación al disfrute del momento presente (*carpe diem*), como en el epigrama del Asclepiades, y anticipando de nuevo a Góngora; y los dos primeros miembros de los tres de la serie (*cinis et manes*), son calco de Virgilio, *Eneida*, IV 34 (texto examinado arriba).

³¹ Texto recogido en Adrian Poole & Jeremy Maule (eds.), *The Oxford Book...* (*op. cit.*), 356. La traducción de Housman es calificada como «hermosa, aunquer hiper-romántica» por Charles Martindale, «Ovid, Horace, and others», en Richard Jenkyns (ed.), *The legacy of Rome. A new appraisal*, Oxford, Oxford University Press, 1992, 178-213 (207).

³² Copio el texto, y sigo las notas de interpretación, de la edición comentada de Miguel Dolç (ed.), *A. Persio Flaco. Sátiras*, Barcelona, csic, 1949, 228-29.

SÉNECA TRÁGICO

En el segundo coro de la tragedia *Troades* (vv. 371-408), Séneca plantea la cuestión de si existe o no supervivencia tras la muerte³³. La respuesta al dilema es negativa, y para expresarla poéticamente se compara la aniquilación de la muerte con el humo (vv. 392-393) y las nubes (394-396). La conclusión es una frase lapidaria (v. 397) de ascendencia epicúrea y lucreciana³⁴: *Post mortem nihil est ipsaque mors nihil* («Tras la muerte nada hay, y la muerte misma es nada»). Encontramos, pues, un conjunto de tres miembros calificadores de la muerte: humo, nubes, nada.

El segundo tratamiento del motivo pertenece a la tragedia *Octavia*, incluida en el *corpus* trágico de Séneca, aunque hoy se sepa con seguridad que no es de autoría senequiana. La protagonista Octavia lamenta la muerte prematura de su hermano Británico (Tiberio Claudio Británico: 41-55 d.C.) con estas palabras (vv. 166b-170a):

Tu quoque extinctus iaces,
deflende nobis semper, infelix puer,
modo sidus orbis, columen augustae domus,
Britannice, heu me, nunc leuis tantum cinis
et tristis umbra;

170

«Tú también yaces muerto,
infeliz muchacho, digno de ser llorado siempre por mí,
tú, que antes eras astro del universo, baluarte de la casa imperial,
Británico, ¡ay de mí!, ahora sólo ceniza leve
y triste sombra;»

La juntura de elementos (ceniza, sombra) no aporta a estas alturas gran novedad, pues recoge claramente la herencia de Virgilio (ceniza, Manes) y de Horacio (polvo, sombra). Esto es un indicio de que el motivo empieza a ser un clisé y a dar síntomas de agotamiento.

PAREMIOLOGÍA MEDIEVAL

Dejamos atrás en nuestro recorrido la poesía latina clásica para avanzar hasta la paremiología latina de época medieval. Se tiene documentada una frase sentenciosa³⁵ que, evidentemente partiendo de la expresión horaciana

³³ Se trata de un interesante coro que se plantea como si se propusiera el ejercicio retórico conocido como *quaestio* o θέσις de tema *an uita post mortem sit*. He estudiado el pasaje con mayor detenimiento en «La concepción sobre el más allá...» (art. cit.).

³⁴ Cf. Epicuro, *Máxima Capital* 2: 'Ο θάνατος οὐδὲν πρὸς ἡμᾶς, Lucrecio, III 830: *Nil igitur mors est ad nos neque pertinet hilum*.

³⁵ Citada en la entrada núm. 512. Σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος, de Renso Tosi, *Dizionario...* (op. cit.), 243.

pulvis et umbra sumus, desarrolla un silogismo de tres premisas y una conclusión final, con encadenamiento de cuatro miembros:

Pulvis et umbra sumus; pulvis nihil nisi fumus;
sed *nihil est fumus: nos nihil ergo sumus.*

«Polvo y sombra somos; el polvo no es nada más que humo;
pero nada es el humo: luego nosotros nada somos.»

Hemos llegado aquí al final de un largo desarrollo, con un tratamiento que resulta muy afín al de Góngora: cuatro miembros coincidentes con los de Góngora que, mediante una gradación descendente, de mayor a menor corporeidad, abocan al término «nada», exactamente igual que en Góngora.

4. Conclusiones

Tras este recorrido por la historia literaria del tópico hemos sentado las bases para una interpretación cabal del verso final del soneto gongorino. Recapitulemos los datos expuestos:

a) Los cinco elementos de la gradación de Góngora han sido documentados en la tradición bíblica y clásica:

1) «tierra»: Biblia, Homero, tragedia griega (Sófocles y Eurípides).

2) «humo»: Homero, Sócrates, Epicuro, Demócrito, Lucrecio, Virgilio, Séneca, paremiología medieval.

3) «polvo»: Biblia, Horacio, paremiología medieval.

4) «sombra»: Biblia, Píndaro, tragedia griega (Sófocles, Eurípides), Virgilio, Horacio, pseudo-Séneca, paremiología medieval.

5) «nada»: tragedia griega (Sófocles, Eurípides), Epicuro, Lucrecio, Séneca, paremiología medieval.

b) La mención de los elementos del tópico en sarta o serie (no aisladamente) se documenta desde la tragedia griega (Sófocles, Eurípides).

c) La inserción del motivo en un contexto semántico de *carpe diem* se documenta desde el epigrama helenístico (Asclepiades), y reaparece en Persio.

d) La gradación semántica sólo se aprecia en el refrán medieval analizado.

Teniendo presente tal documentación, quizá no sea difícil sugerir qué fuentes manejó Góngora en concreto. Como punto de partida, es más que probable que el poeta recordara la sentencia bíblica *Pulvis es et in pulverem*

reverteris, según ya apuntó J. Ares Montes³⁶. Pues adviértase que «se vuelva» retoma claramente *reverteris*. En segundo lugar, es seguro que Góngora tomó como referente la *Oda*, IV 7 de Horacio, donde se lee el verso *pulvis et umbra sumus*. Pues resulta que en la gradación de Góngora («en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.») hay una llamativa incongruencia. Si se respetara rigurosamente la gradación semántica descendente (esto es, de mayor a menor consistencia física de los términos enumerados), el verso debería ser necesariamente: «en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada». Según mis noticias, dos críticos han advertido la dificultad: Joaquín de Entrambasaguas, que llega incluso a sugerir alterar el texto³⁷; y Carlos Bousoño, que intenta explicarla como sigue:

«el poeta se vale de una enumeración de elementos cada vez menos corpóreos. Sin embargo, en apariencia, el poeta sufre un error: 'polvo' debería ir delante de humo, puesto que posee una menor levedad que éste. Mas Góngora no se equivocó: 'polvo' es palabra más cargada del sentido de invalidez que 'humo', al haber pasado por numerosos contextos, principalmente de índole religiosa (y, por tanto, muy populares), en que se la ha tomado como metáfora del poco valor y aniquilación humanos: 'polvo eres, polvo serás y en polvo te convertirás'.»³⁸

Por mi parte, acepto que la explicación propuesta por Bousoño contribuye a hacer admisible la dislocación del orden esperable. Pero entiendo que lo que *motiva* en última instancia el proceder de Góngora ha sido su deseo de no separar la juntura léxica «en polvo, en sombra». ¿Con qué intención? Justamente para preservar incólume la evocación del verso horaciano *pulvis et umbra sumus*. Se trataría, pues, de un ejemplo (no único en los fenómenos de Tradición Clásica) de cómo a veces se subordina la congruencia semántica a la imitación literaria.

Por último, sospecho que Góngora pudo muy bien haber aprendido en Persio la aplicación del motivo a un contexto de *carpe diem*; y que pudo conocer el refrán medieval, o alguna versión del mismo, que le sugeriría el uso de la gradación descendente.

En conclusión, el rastreo de un tópico analizado en su historia literaria puede servir de ejemplo de cómo un tema, a partir de un origen humilde y seminal (en este caso concreto, en la Biblia y Homero), va adquiriendo progresivamente una mayor complejidad. Como dijo Virgilio, sobre la Fama: *mobilitate uiget uirisque adquirit eundo*, «con el movimiento cobra vigor, y ad-

³⁶ José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa...* (*op.cit.*), 36 n. 27.

³⁷ En «Góngora desde un soneto» (*art. cit.*), 72.

³⁸ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970⁵, vol. II, pág. 213-14.

quiere fuerzas al avanzar» (*Eneida*, IV 175). El mérito poético de Góngora consiste en que ha reaprovechado un tópico de larguísima tradición literaria para insertarlo en un poema que versa sobre el *carpe diem*, al objeto de reflejar el espíritu de una época: el desengaño que caracteriza a la cultura del Barroco.

Como corolario, hay que recordar que el tópico no se agota en Góngora. Otros poetas del Renacimiento y del Barroco lo explotan, y así hasta llegar a la literatura contemporánea. Quede para la segunda entrega de este artículo el rastreo y análisis del uso del motivo desde el Renacimiento hasta nuestros días³⁹.

Addendum. Francesco Petrarca, ese gran transmisor de la cultura latina a Occidente, usa profusamente en su *Cancionero*, para caracterizar la banalidad de la vida (especialmente, a propósito de la muerte de Laura), distintas combinaciones de los términos comentados: «ché quant'io miro par sogni, ombre, et fumi» (CLVI 4); «et voi nude ombre et polve» (CLXI 13); «Veramente siam noi polvere et ombra» (CCXCIV 12); «Questo nostro caduco et fragil bene,/ ch'è vento et ombra» (CCCL 1-2). Con el mismo sentido, escribe «poca polvere» (CCXCII) y «terra» (CCCXI 11, CCCXIX 8).

³⁹ En Fernando de Herrera, Francisco de Medrano, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Francisco de Rioja, Juan de Jáuregui, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Meléndez Valdés, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Antonio Hernández y Javier Marías.