

METODOLOGIA

Curso

Preuniversitario

Una lección de Dámaso Alonso
sobre "Góngora y el Polifemo"

Las modas literarias en la época de Góngora.
Diferencias y semejanzas entre conceptismo y gongorismo

Versión, comentario y notas a las estrofas 10 y 13

El ilustre Catedrático y poeta don Dámaso Alonso, autoridad máxima en los estudios gongorinos, se ha dignado ofrecer al Profesorado—a través de la revista Enseñanza Media—una lección sobre el tema «Góngora y el Polifemo», señalado en el curso actual para el Preuniversitario. Dicha lección se completa con el comentario a dos estrofas de la citada obra, a la que Dámaso Alonso acaba de dedicar un trabajo magistral, de alcance escolar, publicado por Gredos, al que seguirá otro libro de erudición más amplio dilucidando nuevos aspectos en las investigaciones sobre el autor de las Soledades.

GONGORISMO Y CULTISMO LITERARIO

Cualquiera que compare un poema de Garcilaso (muerto en 1536), por ejemplo, una de sus églogas, con uno de Góngora (muerto en 1627), el *Polifemo* o las *Soledades*, notará un abismo entre uno y otro autor, es decir, entre fines del primer tercio (I) del siglo XVI y el primer tercio del XVII. Pero, si quien note esa profunda diferencia entre una y otra época se dedica a leer atentamente la poesía de los años intermedios, podrá ir viendo cómo no hay rasgo ninguno de los que se acumulan en el llamado gongorismo que no vaya apareciendo mucho antes, e intensificándose según pasan los años.

Al gongorismo se le suele llamar también cultismo, y, con un matiz despectivo, culteranismo, palabra esta última, inventada en la época de Góngora

(1) La obra de Garcilaso fué cosa de unos pocos años, después de la histórica conversación de Boscón con Navagero en 1526.

por un erudito llamado Jiménez Patón (que era un gran admirador de Lope): hay que notar que *culteranismo* es una palabra formada recordando a *luteranismo* (2); el admirador de Lope quiso expresar en ella que el estilo de Góngora y sus secuaces era una especie de herejía literaria contra la que había que combatir. Nosotros vamos a usar la voz *cultismo literario*, o simplemente *cultismo*, que no implica ni juicio peyorativo ni tampoco alabanza.

Es necesario, ante todo, que veamos lo falso de esa supuesta igualdad entre «cultismo literario» y «gongorismo». La corriente culta en literatura es una enorme fuerza que avanza con el mismo impulso del Renacimiento. Tiene como norma general la imitación de los escritores de la antigüedad grecolatina: imitación en los géneros (a esto se debe la boga del pastoril, de Garcilaso a Góngora), en los temas (Garcilaso describe en un soneto la transformación de Dafne, etc.; Góngora, en el *Polifemo*, la de Acis, etc.); pero imitación también en el léxico— y a esto se debe la inundación de voces cultas, o «cultismos léxicos» (3)—, y, lo mismo, imitación en la sintaxis, en las alusiones mitológicas, etc. Este cultismo literario se intensifica aún por acumulación de todas esas manifestaciones particulares durante la segunda mitad del siglo XVI, y en España tiene todavía un notable aumento desde, aproximadamente, 1580, es decir, el momento en que Góngora se inaugura como poeta. Góngora nace, pues, a la literatura dentro de una atmósfera de cultismo; la moda entonces era precisamente una intensificación del cultismo literario. Dentro de ella irá desarrollando a lo largo de su vida los rasgos que están acumulados en el *Polifemo* y las *Soledades* (4), y que sus imitadores reproducen casi siempre *sin talento*; el gongorismo es, pues, una manifestación particular del cultismo literario prevalente y creciente en España (y en Italia y gran parte de Europa) en el siglo XVI y el XVII.

GONGORISMO Y CONCEPTISMO. ESTILOS COMPLICADOS

Hemos considerado hasta el presente la poesía. Si acudimos ahora a la prosa y abrimos una página del *Lazarillo* (primera edición conocida, 1554) y la comparamos con una del *Buscón* (publicado en 1626) o de los *Sueños* (1627), veríamos también una inmensa diferencia: hay en la prosa de Quevedo una abundancia de sutilezas y rebuscamientos de múltiples clases, que no aparecen—o escasísimamente— en el *Lazarillo*.

La idea del *gongorismo* (y la del cultismo literario, aunque ésta abusivamente, como hemos explicado) va unida por lo general al *verso* de Góngora y de sus seguidores; la idea del *conceptismo* es asociada con frecuencia a la

(2) Se comprueba aún porque *culterano* (seguidor del *culteranismo*) parece un calco de *luterano*.

(3) Véase el capit. VII de D. Alonso: «Góngora y el Polifemo». Ed. Gredos, 1960.

(4) Véase el capit. V de la misma obra.

prosa de Quevedo y de Gracián. Pero no saquemos la conclusión, que sería rotundamente falsa, de que todo *gongorismo* ha de estar por fuerza en verso; ni menos aún la de que todo *conceptismo* ha de estar en prosa (la falsedad de esto último estaría probada en el verso del mismo Quevedo, y de muchos otros).

Estas diferencias entre el siglo XVI y el XVII, que hemos ejemplificado en poesía con Garcilaso y Góngora, y en prosa con el *Lazarillo* y Quevedo, parece que lo mismo en poesía que en prosa son diferencias entre una sencillez más o menos relativa, en el siglo XVI, y una evidente complicación en el XVII. Resulta, pues, que tanto el gongorismo (ejemplificado en los poemas largos de Góngora) como el conceptismo (ejemplificado en el *Buscón* o en *Los Sueños*) son modas literarias que existían en el siglo XVII y que el uno y el otro eran estilos mucho más complicados (y, por tanto, difíciles) que el predominante en la poesía y la prosa del siglo XVI (ejemplificado en Garcilaso y en el *Lazarillo*).

LAS MODAS LITERARIAS EN EUROPA EN LA EPOCA DE GONGORA

Debemos ahora mirar desde mayor distancia. Debemos alejarnos de la literatura española, o contemplarla sólo comparativamente.

Mientras en España, en la época de Góngora florecían el gongorismo, por él creado, y el conceptismo, en Italia existía el marinismo (estilo del poeta Marino, 1569-1625) y en Inglaterra la llamada poesía metafísica (su mejor representante, Donne, 1572-1631) (5); en Alemania, un poco más tarde, la escuela de Silesia, Gryphius (1616-1664) y Angel Silesio (1624-1677). Entre todos estos estilos literarios hay algunos elementos parecidos: todos ellos tienden a la complicación; todos, a la exageración, bien de elementos ornamentales (Góngora y Marino), bien de una complicación conceptual que puede estar basada en las más diferentes materias (Donne, Quevedo, Angel Silesio).

Recientemente (ya avanzada la primera mitad del siglo en que vivimos) se ha generalizado el término *barroquismo*. El crecimiento y la amplificación invasora de esta palabra ha sido enorme y, últimamente, rápido.

Baroco era uno de los tipos escolásticos de silogismos (recuérdese la retahíla *Bárbara, Celarent*, etc.). El término fué ridiculizado a veces por los

(5) Se observará que no hemos mencionado el nombre de Francia en la anterior enumeración. Es que el caso de Francia plantea problemas tan especiales, que no son para discutirlos aquí. El siglo XVIII ha sido considerado como el gran siglo clásico francés. En él, si, se había dado la *préciosité*, como excepción (y la *préciosidad* sería el único elemento francés comparable al gongorismo y al conceptismo, al marinismo, etc.). Pero recientemente varios investigadores (y ante todo HATZFELD) han afirmado que el llamado «clasicismo» francés tiene los rasgos fundamentales del barroquismo de su época. La crítica francesa en general ha rechazado, no sin indignación, esas ideas.

escritores renacentistas (Luis Vives habla de filósofos en *baroco* y *baralip-ton*). Por otra parte, hay la palabra portuguesa *barroco* 'barrueco, perla de superficie irregular'. Probablemente las dos procedencias se confundieron en el francés *baroque*, que ya en el siglo XVIII toma un sentido de 'extravagante'. Burckhardt parece ser quien naturalizó el vocablo en historia del arte al caracterizar lo que consideraba la decadencia de la arquitectura renacentista al llegar al adornado estilo de la época de la Contrarreforma, en Italia, Alemania y España. Pronto se extendió a otras épocas y se caracterizó también como «barroco» el arte helenístico.

Wölfflin lleva la palabra al título de su libro *Renacimiento y barroco*, en 1888, y sugiere allí la posibilidad de extensión del concepto a otros dominios: a literatura y a música. Wölfflin, al mismo tiempo había emprendido la revaloración del arte barroco, y tuvo pronto muchos seguidores. Después de la primera guerra mundial (1914-1918) el término se ha extendido a varios países. En España lo usa pronto, por ejemplo, Eugenio d'Ors. Se extiende en seguida a la pintura y la escultura, y luego a la música.

La aplicación a la literatura, apuntada ya en Wölfflin, tuvo escaso uso hasta 1914. Un año después el mismo Wölfflin publicó un nuevo libro, *Ideas fundamentales de la historia del arte*, en donde se contrastan, como tipos de estilo, *Renacimiento y Barroco*; este libro produjo gran sensación en los historiadores de la literatura. Hacia 1921 es cuando la idea de un *barroco* literario tiene enorme expansión, primero entre los historiadores alemanes (Hatzfeld, Pfandl, Vossler y Spitzer) con aplicación a la literatura española.

Por desgracia, si el uso de la voz en sentido literario se generaliza, no se generaliza, en cambio, un solo significado preciso. Hatzfeld considera a Cervantes como barroco y llega a más: a considerar a España como eternamente barroca.

Es que desde el principio se producen como dos tendencias en el uso del término *barroco*: para unos, la voz tiene un valor tipológico aplicable a cualquier época (en ese sentido podemos considerar *barroca* la literatura helenística o gran parte de la poesía arábigoespañola (6), etc.); para otros, *barroco* es el arte (incluyendo ahora también la literatura) del siglo XVII.

Es en este segundo sentido como aquí lo empleamos: el gongorismo, el conceptismo, el marinismo, la poesía metafísica inglesa, etc., son todos modos nacionales y particulares de un gusto, y aun un movimiento espiritual general a gran parte de Europa, que, un poco antes o un poco después, tuvo sus manifestaciones más evidentes en el siglo XVII (sus orillas penetran, por un lado, en el siglo XVI, y por otro, más o menos profundamente, en el XVIII).

Todos los movimientos dichos coinciden en algo: semejanza en los elementos analizables del significante: antítesis, paralelismos, correlaciones, me-

(6) Véase D. ALONSO, *Poesía arábigoandaluza y poesía gongorina*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, págs. 31-65, especialmente 60-63.

táforas intensas o difíciles, paronomasias y otros juegos de palabras, disemias. Pero hay una especie de inquietud que trasciende de la mera forma, o que si la consideramos en la forma comprendemos que viene de dentro: generalmente es un choque de realidad y sueño, como en *La vida es sueño*, de Calderón; de monstruosidad y belleza, como en el *Polifemo*, de Góngora (7), o en los de Marino (8); otras veces es un tremendo desgarrón afectivo por el que entran en el mundo noble heredado del Renacimiento las voces ásperas o las vislumbres infrahumanas, como en tantas páginas de Quevedo, o todo el desenfreno vital y literario de Lope de Vega (9), o terribles retorcimientos del ingenio aprietan la expresión en Donne o en Gracián. Con este desasosiego del barroco vienen también los paisajes sombríos o terribles (que diríamos a veces prerrománicos), o la Naturaleza irrumpe con una abundancia de flores y frutos que todo lo inunda. Contra la opinión de quienes ven en el barroco un estilo con normas fijas, yo he mantenido que la inquietud y la inestabilidad son los rasgos del barroco, que oscila entre ser una mera *coincidentia oppositorum* y una verdadera *contradictio* o *conflagratio oppositorum*.

Busca un estilo en literatura y en arquitectura. Tiene que contentarse con las formas renacentistas; lo más que puede hacer en literatura como en arquitectura es retorcer, engañar con el *trompe l'œil* pictórico o el poético, forzar, exagerar, curvar, romper a veces, mientras por las quebras del verso o de los paramentos se desborda una naturaleza incontenible: flores, frutos, pescados, monstruos, en las *Soledades* gongorinas lo mismo que en nuestras iglesias barrocas.

DIRERENCIAS Y SEMEJANZAS ENTRE GONGORISMO Y CONCEPTISMO

Intentemos una serie de definiciones o explicaciones aproximadas cuyo verdadero alcance habrá que delimitar en seguida.

Esa pasión del arte barroco podríamos decir que el gongorismo la expresa como una llamarada hacia fuera y el conceptismo como una reconcentración hacia dentro; o de otro modo: que el gongorismo apela más a los sentidos y el conceptismo más a la inteligencia; que el gongorismo se reconoce antes por materiales del significante y el conceptismo por elementos del significado. Los manuales de historia literaria suelen decir que el gongorismo recarga u ornamenta la «forma» y el conceptismo complica el «fondo».

Todo lo dicho hasta aquí para diferenciar gongorismo y conceptismo es verdadero, en parte, y falso, en parte también.

(7) D. ALONSO, *Poesía española*, 313-392.

(8) En una serie de sonetos y también en un canto del *Adone*.

(9) Para Quevedo y Lope, véase D. ALONSO, *Poesía española*, págs. 495-580 y 417-478.

En la poesía gongorina, tal como la vemos en el *Polifemo* y en las *Solitudes*, predominan los colores magníficos, los materiales suntuarios (oro, perla, marfil, mármol, etc.), la decoración exterior (flores, frutos, etc.), las alusiones a los bellos mitos grecolatinos, los paisajes bellos y las bellas muchachas (o diosas) y «garzones», etc.

Si ahora tomamos la prosa de un Quevedo (en el *Buscón* o en *Los Sueños*) o de un Gracián (por ejemplo, en *El Criticón*), claro está que poco o nada de esas suntuosidades encontramos... Pero ¿podíamos acaso—no ya encontrarlas—esperarlas? ¿Podríamos de ahí deducir una oposición total entre conceptismo y gongorismo?

Se dice que el gongorismo complica la «forma» y el conceptismo el «fondo». ¿Pero es esto exacto? Asomémonos a algún texto de Quevedo. Este nos dice que una persona «calzaba dieciséis puntos de cara», para expresar que tenía la cara atravesada por una cicatriz de dieciséis puntos. Góngora nos dirá de un mozo que corre tras una muchacha:

*El la sigue, ambos calzados,
ella, plumas, y él, deseos.*

Los dos corrían, él detrás de ella; ella, como si tuviera alas en los pies, y él, como si sus deseos fueran los que le llevaran.

Los dos escritores usan de una manera bastante rara el verbo «calzar»; es cierto que Quevedo va a decir que el individuo tiene una cicatriz de dieciséis puntos; la noción «puntos» atrae al verbo «calzar» («calzar muchos puntos», etc., se dice propiamente de los zapatos, medidos por puntos). Pero Góngora, a su vez, dice que ella calzaba plumas, para decir que volaba como si tuviera alas en los pies; por violenta unión zeugmática, él lo que «calza» es «deseos», que ya es difícil calzar. Notemos que el «calzar plumas» puede estar basado en la representación de divinidades, como Mercurio, que no «calzan» exactamente alas, pero las llevan en los pies; pero la imaginación tiene que hacer un notable esfuerzo para imaginar a nadie calzando «deseos».

Si consideramos este ejemplo, ¿por qué hemos de pensar que el conceptista Quevedo complica el «fondo» más que el gongorista Góngora? Pongamos otro ejemplo:

Quevedo dice de un ganancioso en el juego que «recogía el dinero con las ancas de la mano». Y no lo comprenderá quien no tenga en cuenta que Quevedo usa metafóricamente la palabra *ancas* por la molla que la palma forma hacia el lado del meñique, no sólo movido por poderse considerar parte posterior de la mano, sino por la curvatura y morbidez, que recuerdan las de las ancas de las caballerías. Góngora, por su lado, hará que se lamente un enamorado que alzó su pensamiento, audaz, previendo que de sus plumas (como en el caso de Icaro)

*conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento.*

Las plumas con las que osó volar caerán esparcidas flotando mucho tiempo en el aire, conservándose en el aire mucho tiempo como en unos anales: anales diáfanos. Otro ejemplo de viento, de Góngora: El Céfiro (llamado también Favonio) se levanta para despertar a Galatea, que yace sobre la hierba como en una cama; y como para levantar al que duerme se le corren las cortinas, así lo hace Favonio. Pero ¿qué cortinas corre? Las mismas del viento (esas telas sutiles, vagas, que nos tocan la cara cuando sentimos el viento). Góngora lo dice en un verso suavísimo:

*Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio...*

Y ahora, si comparamos por un lado la metáfora de las *ancas*, de Quevedo, y por el otro las dos del viento, de Góngora, tendremos que confesar que quien complica el «fondo», quien lo profundiza complicándolo y haciéndonos entrar por misteriosas galerías poéticas, no es en este caso, Quevedo, sino Góngora.

Se nos dirá que esos resultados se deben a particularidades de los ejemplos escogidos. Todo lo contrario: los escogidos favorecen nuestra tesis, pero no por condiciones especiales suyas. Para escoger ejemplos especialmente favorables tendríamos que echar mano de ejemplos gongorinos de los que más se aproximan a la idea vulgar de lo que se suele entender como conceptismo: las máximas complicaciones y fusiones entre lo inconexo; como en el verso «pavón de Venus es, cisne de Juno», con toda la segunda parte de su estrofa (estrofa 13, versos 5-8), o, con un gesto de apicarado humor, cualquiera de las dos versiones de la estrofa 10, versos 5-8: la primitiva, afeada por Pedro de Valencia, y la que el poeta dió luego en un intento de obedecer a esa corrección. Véanse nuestros comentarios y notas a esas dos estrofas del *Poliíemo*.

Una cosa resulta, pues, evidente: en el fondo del gongorismo hay siempre una tendencia que tenemos que llamar conceptista. Las definiciones que sitúan conceptismo y gongorismo como dos mundos distintos y contrapuestos son falsas.

Hay un conceptismo también en la base del gongorismo. Para distinguirlo de lo que tradicionalmente se ha llamado *conceptismo*, voy a llamar a este último *conceptismo puro*. Pues bien, las diferencias entre el *gongorismo* y el *puro conceptismo* son evidentes. Puede verse en el siguiente cuadro:

Barroquismo del siglo XVII español.	}	Gongorismo	{	Recargamiento ornamental y sensorial, entrelazado con una complicación conceptista.
	}	Conceptismo puro.	{	Complicación conceptual obtenida en parte por procedimientos no desemejantes de los del gongorismo, pero sin el recargamiento ornamental y sensorial de éste.

Es necesario advertir que los «conceptos» manejados en el conceptismo español del siglo XVII no son, o rara vez, pensamientos profundos y originales, sino ingeniosidades; en el pensamiento de Quevedo o de Gracián lo complicado no es el pensamiento mismo, sino el molde en que sus autores le dan expresión, en Gracián, especialmente, con una nota de buscada brevedad. Compárese su misma fórmula: «Lo bueno, si breve, dos veces bueno.» En lenguaje corriente: 'Lo bueno, si se expresa con brevedad, resulta aún mucho mejor'. Gracián, al comprimirlo con supresión de verbos, con uso de la reiteración (*bueno, dos veces bueno, etc.*), da a un pensamiento no especialmente original el aspecto solemne y profundo del aforismo. Resulta, pues, que (si usamos las ideas corrientes de «fondo» y «forma») en todo el conceptismo español no existe la pretendida complicación de «fondo»; el «fondo» no resulta complicado sino por presión de la «forma»; la «forma» es la verdaderamente complicada.

Se llega así a una conclusión que, aunque encuentre resistencia en las ideas rutinariamente recibidas, no es por eso menos verdadera: tanto el gongorismo como el puro conceptismo son técnicas formalistas (o dicho con nuestra nomenclatura, son escuelas en donde lo original y sorprendente son las complicaciones expresivas del «significante»).

En el puro conceptismo (sea porque el tema—novela picaresca. etc.—lo vedaba, sea porque la forma—prosa—lo refrenaba, sea por idiosincrasia del autor, como en Gracián) no hay colorismo, no hay materiales suntuarios, no hay utilización de la metáfora ascendente (*perlas por dientes*), sino de la descendente (*anca de la mano*); no hay alusiones mitológicas embellecedoras, no hay nobles hipérbolos de la belleza humana; faltan habitualmente muchas de las complicaciones de la sintaxis gongorina (hipérbatos, fórmulas A, *si no B, etc.*, acusativos griegos), aunque otros muchos artificios sintácticos y estilísticos (antítesis, zeugma, paronomasias y otros juegos de palabras, paralelismos, etc.) sean comunes tanto al puro conceptismo como al gongorismo.

DIFERENCIACION HISTORICA ENTRE EL GONGORISMO Y EL PURO CONCEPTISMO

Ayuda mucho a la comprensión de las relaciones mutuas (y especialmente de las diferenciativas) entre estas dos tendencias el considerarlas en una perspectiva histórica.

El gongorismo se considera inaugurado en el momento de la vida de Góngora en que éste escribe como primer intento la *Canción a la toma de Larache* (entre fines de 1610 y 1611) y sobre todo la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades* (estaban terminados el *Polifemo* y la *Soledad Prime-*

ra en mayo de 1613) (10). En líneas anteriores, sin embargo, hemos señalado cómo el gongorismo no es sino una rama del cultismo literario, y añadiremos ahora que en esa corriente, a lo largo del siglo XVI, se van manifestando una serie de espaciadas artificiosidades y recargamientos que llamamos manierismo (11) (hipérbatos, acusativos griegos, etc.), que estaban en la estela del petrarquismo; pero en el siglo XVI, en Garcilaso, en Fray Luis de León o en Herrera, estaban espaciados, como adornos utilizados aquí y allá; en el gongorismo, en cambio, se repiten, se condensan y aun amontonan.

El gongorismo es un gusto y una técnica que crecen también a lo largo de la vida literaria de Góngora, aunque es cierto que tienen su expresión más larga y a la par más característica y más condensada en esos poemas. Hay que añadir luego en el gongorismo todos los imitadores de Góngora, que llegan hasta muy dentro del siglo XVIII. Otra nota, que ya señalamos al principio, es la de que el gongorismo suele darse más frecuentemente en verso; hay, sin embargo, un gongorismo en prosa que (mezclado con puro conceptismo) afectó, por ejemplo, a la predicación y aun a los títulos de los libros, y se desarrolla mucho en el siglo XVIII.

La primera diferencia que con respecto al del gongorismo nos ofrece el desarrollo histórico del conceptismo es que su origen es menos unitario. Son varios los elementos del siglo XVI que van a confluír en él; tantos, aparentemente, que no hay acuerdo en los críticos acerca de su prelación y relativa importancia, y aun a veces se discute si tal antecedente aducido por la crítica ha tenido real influjo en la producción del puro conceptismo.

Coster, por ejemplo, se ha detenido especialmente en considerar las ingeniosidades y juegos de conceptos y de palabras que hay en los antiguos padres de la Iglesia y la importancia que pudieron tener las sutilezas en la exégesis bíblica. Sea de esto lo que fuere, es lo cierto que en la prosa de algunos escritores del siglo XVI, y especialmente en la de Fray Antonio de Guevara, hay abundantes preciosismos (paralelismos, antítesis, paronomasias, etc.). A la difusión europea de Guevara (cuyo éxito en el mundo fué muy grande) se ha achacado el estilo preciosista inglés llamado eufuismo (segunda mitad del s. XVI) (12).

Creo que hay otra procedencia del juego conceptual a Alonso de Ledesma (1562-1623) como el elemento más caracterizado del conceptismo poético:

(10) El *Panegirico al Duque de Lerma* que durante algún tiempo fué considerado de 1609, por la crítica, sabemos hoy que fué posterior a los otros poemas mayores.

(11) No podemos entrar aquí en el problema de la delimitación exacta de lo que es manierismo. Hay distintos pareceres y es, en gran parte, cuestión de nomenclatura; nuestro uso de la palabra es el más corriente.

(12) Por el título de la obra de LYL, *Euphuus. The Anatomy of Wit* (1578). El eufuismo se ha solido considerar paralelo al marinismo, al gongorismo, etc. En realidad, es muy anterior y ha de verse en él un manierismo del s. XVI.

sus *Conceptos espirituales* se imprimieron en 1600. Pero Ledesma no es sino el representante de una tendencia que venía mostrándose por lo menos desde 1580 y que tuvo su desarrollo en las *Justas poéticas* en honor a Santos: la aplicación de pequeñas y muy extravagantes comparaciones a materias de la religión y de la vida de Santos. Hará falta un estudio especial para saber si Ledesma fué corifeo o un mero ejecutante. La extravagancia era grande y su difusión social enorme. Un ejemplo: al mismo Don Felipe II se atribuye esta cuarteta:

*Cruz, remedio de mis males,
ancha sois, pues cupo en vos
el gran Pontífice Dios
con cinco mil Cardenales.*

Compárese con la más conocida de Ledesma, al martirio de San Lorenzo:

*Seréis sabroso bocado
para mesa de Dios,
pues sois crudo para vos
y para todos asado.*

La fe, muy viva entonces, hacía posible estos chistes con cosas sagradas, pero hoy los rechaza nuestro gusto.

Sea como sea, creo que estos conceptos de las justas poéticas tuvieron un gran influjo en el desarrollo del puro conceptismo.

El conceptismo en verso tiene un sucesor en Bonilla, pero tanto Quevedo como Góngora, cuando en sus obras satíricas dejaban todo boato externo, entran de lleno en el conceptismo puro. Recuérdese el soneto de Góngora a Quevedo en que le afea las borracheras, o el de Quevedo a Góngora en que le reprocha la pasión del juego.

Hay luego el conceptismo en prosa. Después de Quevedo está la figura de Gracián, que por mero tratadista unas veces, y por ser su única novela, alegórica (*El Criticón*), operaba en el mejor terreno para el desarrollo de conceptos. Gracián puede considerarse como el más genuino representante del puro conceptismo.

DOS ESTROFAS COMENTADAS

10

Cercado es (cuanto más capaz, más lleno)
de la fruta, el zurrón, casi abortada,
que, el tardo otoño deja al blando seno
de la piadosa hierba, encomendada:

la serba, a quien le da rugas el heno:
 la pera, de quien fué cuna dorada
 la rubia paja, y—pálida tutora—
 la niega avara, y pródiga la dora.

10: Versión

FRUTAS DEL ZURRON DE POLIFEMO

El zurrón (cuanto más capaz, tanto más lleno) sirve de cercado a la fruta, que se sale y rebosa de él casi como si se abortara; a la fruta seronda o inverniza que el tardío otoño deja como encomendada al piadoso oficio de la hierba. pues, guardada entre hierba, va con lentitud madurando: las serbas que entre el heno se van llenando de arrugas; y las peras que están como en cuna dorada entre la rubia paja, la cual, ejerciendo de pálida tutora («pálida» por su color pajizo y porque este tinte conviene a la severidad y rigor de la tutoría) las esconde con avaricia (como a sus pupilas un tutor) mientras pródigamente les va dando un color dorado (como un honesto tutor la hacienda de sus encomendadas).

10: Comentario

Esta estrofa y la siguiente están dedicadas a los frutos que cogía Polifemo y llevaba en su zurrón.

De esta estrofa 10 tenemos dos versiones. La corriente es, sin duda, producto de última mano del autor. La variante que cita Pellicer, y que traen algunos manuscritos, tiene que corresponder a la redacción primitiva. Góngora envió el *Polifemo* y la *Soledad Primera* a su amigo el humanista Pedro de Valencia y éste, en su contestación le alaba mucho ambos poemas, pero le censura tres pasajes de la *Sociedad Primera* y uno del *Polifemo*.

El del *Polifemo* corresponde, precisamente, a los dos últimos versos de la presente estrofa. Véase, más abajo, nuestra anotación.

Un comentario mucho más extenso de esta estrofa se encontrará en D. Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 3.^a ed., páginas 348-358.

10: Notas

Cercado es (cuanto más capaz, más lleno) / de la fruta, el zurrón, casi abortada, / que el tardo otoño deja al blando seno / de la piadosa hierba, encomendada: El zurrón le sirve como de cercado de la fruta. Y es muy grande el zurrón, pero cuanto más grande es, tanto más lleno está: tanta es la fruta. Viene ahora

una dificultad: dice «fruta ... casi abortada». Los comentaristas varían. La comparación con el aborto animal es evidente, pero unos piensan que la llama *abortada* porque se sale del zurrón (que tan lleno está); otros miran más a lo que sigue en los versos: «de la fruta ... casi abortada, / que el tardo otoño deja al blando seno / de la piadosa hierba, encomendada», y entienden por «abortada» 'no bien madura': en efecto, esta fruta que no madura en el árbol, se pone entre hierba para que lo haga.

la serba, a quien le da rugas el heno; / la pera, de quien fué cuna dorada / la rubia paja, y —pálida tutora— / la niega avara, y pródiga la dora: Sigue la enumeración de dos clases de frutas que maduran entre paja: la serba (fruto del serbal), que madura arrugándose entre el heno: la pera, que madura entre rubia paja, como si fuera en cuna dorada; y la paja, como una tutora rigurosa y celosa de sus pupilos, la niega avarienta (apenas la deja ver), pero al mismo tiempo la va dorando pródigamente con la maduración.

Este pasaje en la primitiva versión (que nos han conservado Pellicer y varios manuscritos) decía así:

*la delicada serba, a quien el heno
rugas le da en la cuna, la opilada
camuesa, que el color pierde amarillo
en tomando el acero del cuchillo.*

En lugar de la «pera», en esta primitiva versión figuraba la «camuesa», y era comparada por el poeta con una damita «opilada» (como tantas que figuran en novelas y teatro del siglo xvii). Era la *opilación* una enfermedad femenina cuyos síntomas eran mal color y otros desarreglos, para la que los médicos mandaban agua ferruginosa y paseos:

*Mañanitas de mayo
salen las damas;
con achaques de acero
las vidas matan.*

Recuérdese *El acero de Madrid*, de Lope. La camuesa pierde también el feo color amarillo cuando se la parte o pela con el cuchillo («en tomando el acero del cuchillo», dice el poeta, con un chiste o doble sentido que alude a la amarillez en la opilación femenina). Este chiste le pareció mal a Pedro de Valencia; Góngora lo corrigió, pero al hacerlo metió otro chiste conceptual: y las peras fueron comparadas, ahora, a niñas cuyo tutor cela (como la paja oculta las peras) mientras las enriquece cuidando de su hacienda, haciéndolas de oro (como la paja dora las peras al madurarlas). Góngora no podía vencer su natural que a esos conceptos le lleva.

[DESCRIPCION DE GALATEA]

Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vió el reino de la espuma.
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.

Son una y otra luminosa estrella
 lucientes ojos de su blanca pluma:
 si roca de cristal no es de Neptuno,
 pavón de Venus es, cisne de Juno.

13: Versión

AMOR DE POLIFEMO A GALATEA. COMIENZA LA DESCRIPCIÓN DE ESTA NINFA

Adora Polifemo a una ninfa, hija de Doris, y la más bella que ha visto el reino marino de la espuma. Se llama Galatea, y en ella resume dulcemente Venus los encantos de sus tres Gracias. Son sus ojos dos luminosas estrellas: lucientes ojos que fulguran sobre su piel tan blanca como la pluma del cisne. Tiene, pues, las características combinadas del pavón o pavo real (tener ojos en la pluma) y del cisne (tener la pluma blanca). Y como el pavón está consagrado a Juno y el cisne a Venus, podemos decir que es un pavón de Venus (pavón, por los ojos; de Venus por ser blanca como el cisne de Venus), o bien, cisne de Juno (cisne, por la blancura; de Juno, por los ojos «de su pluma»: cualidad del pavón de Juno); si ya no queremos llamarla roca o escollo cristalino de los mares de Neptuno.

13: Comentario

El arte barroco ama los contrastes violentos. Con la estrofa precedente ha concluido la descripción de Polifemo (lobreguez de su caverna, monstruosidad, discordancia de su música). Y ahora, de repente, comienza con la descripción de Galatea un tema todo suavidad y belleza, y colores ya suntuosos y brillantes, ya delicados. Lo enorme frente a lo delicado: monstruosidad y belleza. He ahí el contraste fundamental de toda la fábula.

Sobre este tema véase D. Alonso, *Monstruosidad y belleza en el «Polifemo»*, de Góngora, en el volumen *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 3.ª ed., págs. 315-392.

13: Notas

Ninfa, de Doris hija, la más bella, adora, que vió el reino de la espuma. Hipérbaton. 'Adora [a una] ninfa hija de Doris, la más bella que vió el reino de la espuma'. La falta de artículo indefinido («ninfa», en vez de «una ninfa») es frecuente en Góngora, y la crítica de entonces se lo afeó varias veces. Comparense otros casos de omisión en el *Polifemo*: «ocio atento, silencio dulce» (3, 2.º); «de dosel augusto» (3, 3.º); «infame turba» (5, 7.º), etc.; pero son casos menos violentos (pues aquí «ninfa» es complemento directo, y falta también la *a* de acusativo personal). En «el reino de la espuma», por el mar, hay sinécdoque (una

parte—«la espuma»—en vez del todo); dice «reino», de acuerdo con la mitología (el mar era el reino de Neptuno).

Galatea es su nombre: Primeras menciones de este nombre, en la *Iliada* y en la *Teogonía*; luego, en Teócrito, Virgilio, Ovidio, etc. Tradicionalmente, *Galatea* se interpreta «blanca como la leche» (gálaktos, 'leche'); pero no es etimología segura.

en ella / el terno Venus de sus Gracias suma: Las Gracias eran divinidades femeninas, jóvenes, bellísimas, asociadas a otra principal, y muchas veces a Venus. Dice Góngora que en ella (en Galatea) Venus ha juntado sus tres Gracias; como si dijera que Galatea reunía en sí los encantos de las tres.

Son una y otra luminosa estrella / lucientes ojos de su blanca pluma: Petrarca, a quien sigue el poeta, dijo «l'una e l'altra stella», por los ojos de Laura. *Estrellas* por 'ojos' era ya una metáfora corriente en la lengua poética de la época de Góngora. De esa metáfora habitual parte éste para una imagen más atrevida (y aun extravagante): compara a Galatea (por su blancura) con un cisne de blanca pluma; en esa blanca pluma, se abren como ojos las estrellas (que son los ojos) de Galatea. (El sentido del pasaje se completa en el último verso de la estrofa).

si roca de cristal no es de Neptuno: Si Galatea no es una roca cristalina de los mares de Neptuno...

pavón de Venus es, cisne de Juno: Recuérdese que en el v. 6.º estaba implícita la comparación de Galatea con un cisne de blanca pluma; en esa blanca pluma se abren como ojos las estrellas (es decir, los ojos) de la bella muchacha. Este verso último aumenta la complicación: según el v. 6.º, en la blanca pluma (como de cisne) se abren «ojos». Pero el ave que tiene ojos en la pluma es el pavo real (llamado *pavón*, en el s. xviii). Resulta, pues, que Galatea tiene cualidades de cisne (por su piel, como blanca pluma) y de *pavón* (por tener ojos en la pluma). Ahora bien: el pavón estaba dedicado a Juno, y el cisne a Venus. Galatea es pavón con algunas cualidades de cisne, y cisne con algunas cualidades de pavón. Esto lo expresa Góngora sintéticamente, contraponiendo los atributos de cisne y pavón, en el verso

pavón de Venus es, cisne de Juno.

Galatea es pavón (pero un pavón con cualidades de cisne, dedicado a Venus) y cisne (pero un cisne con cualidades de pavón, dedicado a Juno).

Hay en este pasaje, como en tantos otros de Góngora, una complicación conceptual muy grande. La división que que habitualmente se hace del gusto de siglo xviii en «conceptismo» y «gongorismo» no es completamente exacta. En el fondo del gongorismo existe un juego conceptual, a veces—como aquí—extraordinariamente retorcido y alambicado. Pero el gongorismo se diferencia de lo que se suele llamar «conceptismo», en que esa complicación conceptual aparece en Góngora y sus imitadores, recubierta de colores vivos y contrapuestos, y de bellas y suntuosas palabras. De ambas cosas (complicación conceptual subyacente, y hermosa cobertura de colores y sonidos) es magnífico ejemplo este pasaje, uno de los más extremados del *Polifemo*.

