

ELÍAS L. RIVERS

EL CONCEPTISMO DEL
POLIFEMO

I

ES EVIDENTE desde hace algunos años que ya no se puede considerar adecuada a la realidad histórica y literaria del siglo xvii español la tajante distinción, establecida por los neoclásicos, entre culteranistas y conceptistas¹. Es quizá verdad que la distinción entre las abstracciones correspondientes, entre el culteranismo y el conceptismo, todavía puede sernos a veces útil; pero el hecho es que al mismo tiempo influían ambas tendencias en todos los grandes escritores de la época, de modo que si Quevedo muchas veces demostraba su cultísimo conocimiento de los autores antiguos, Góngora mostraba casi siempre en sus metáforas una extremada agudeza conceptual.

Mientras no exista una historia formal del desarrollo del estilo poético español desde el siglo xv hasta el xvii, no podremos aclarar definitivamente tales cuestiones. Sólo tenemos el primer eslabón, magistralmente forjado por Rafael Lapesa en su libro sobre la poesía de Garcilaso. Ahí vemos cómo va cediendo al nuevo estilo italianizante el estilo cancioneril, caracterizado por el poliptoton y la antítesis verbal, por las rimas conceptualmente agudas y los ásperos paisajes alegóricos del alma. En la Egloga III, cima de la trayectoria garcilasiana, se evoca un mundo poético muy diferente, un mundo pastoril de lascivas ninfas, de tapices que son en efecto cuadros italianos basados en las *Metamorfosis* de Ovidio, un mundo ilusorio de pintura y de música renacentistas. Se podría decir que con Garcilaso el "conceptismo" del siglo xv cedió al "culteranismo" italianizante.

zante. Hay desde luego muy poca distancia poética entre el soneto xxiii de Garcilaso ("En tanto que de rosa y de azucena") y el soneto de Góngora que empieza "Mientras por competir con tu cabello", soneto con frecuencia considerado típicamente barroco; los dos sonetos igualmente podrían llamarse culteranistas. Pero sería algo arbitrario agrupar bajo dos rúbricas contrapuestas los variados rasgos estilísticos de la poesía española, sobre todo cuando estos rasgos se dan en función complementaria durante el siglo xvii. Sería evidentemente simplista decir, imitando la manera de Hegel, que las abstracciones verbales del xv y el goce sensorial del xvi se combinan para darnos en Góngora la nueva síntesis barroca, el estilo conceptista-culteranista.

Lo que sí podemos aseverar es que con la poesía de Garcilaso y con sus comentaristas se estableció en España la teoría renacentista de la erudición poética. "Digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos", proclama el erudito catedrático salmantino, el Brocense, y esto mismo reiteran y amplifican, en su doctrina y en su práctica poéticas, los no menos eruditos andaluces Herrera, Carrillo y Góngora. Pocos eran los versos de Garcilaso que no traían reminiscencias de autores latinos e italianos, y en su poesía se encontraban ya la latinización de la sintaxis (el llamado acusativo griego, por ejemplo) y del vocabulario, las alusiones mitológicas, las metáforas petrarquistas ya lexicalizadas. El uso cada vez más intensificado por Góngora de estos y otros procedimientos culteranos ha sido aclarado por los grandes comentaristas gongorinos, desde Pellicer y Salcedo Coronel hasta Dámaso Alonso y Antonio Vilanova. Sobre el eruditísimo humanismo de Góngora no ha habido nunca la menor duda; gracias a los citados comentaristas, entendemos ahora casi perfectamente lo que podemos muy bien llamar el aspecto culteranista de Góngora.

Pero el conceptismo no es tan fácil de desentrañar y de historiar. Gracián define el concepto como "acto del entendimiento que expreme la correspondencia que se halla entre los objetos"². Mas ésta es la base de cualquier metáfora, sea conceptista o no. Por las aclaraciones que hace Gracián y por los ejemplos que cita (es precisamente Góngora el poeta que Gracián cita con más frecuencia), se ve que los objetos, o ideas, comparados tienen que ser por su naturaleza remotos

el uno del otro, de modo que la correspondencia no sea evidente sino que se perciba sólo con un esfuerzo del ingenio. Efectivamente, al conceptista a veces no le hacía falta la menor *similitudo rerum*; le bastaba una mera *similitudo verborum*, para que de ella sacara consecuencias muy sorprendentes. Tal conceptismo parece tener raíces patrísticas y medievales; desde los primeros siglos del cristianismo se señalaba el *Ave* (María) como antídoto del pecado de *Eva*, siendo la misma palabra escrita al revés. La ingeniosidad exegetica y escolástica se ve reflejada también en los himnos de Santo Tomás de Aquino, por ejemplo, que son verdaderas poesías conceptistas. Y así la pseudo-teología del amor cortés, con sus hipérbolos sagradas; así despertaban al público los agudos y a veces absurdos predicadores medievales y barrocos, de los cuales se burlaba tanto Erasmo como el autor del *Fray Gerundio*. Caen claramente dentro de esta larga tradición eclesiástica los *Conceptos espirituales* de Ledesma (véase F. Lázaro, *op. cit.*, pp. 362-363). Estando ligada originariamente a las formas de arte menor, la poesía de esta tradición era tan popular en España que a veces llegaba a ser plenamente vulgar. Pero también se prestaba este intelectualismo conceptista, con su dificultad (si no oscuridad) intrínseca, al gusto aristocrático de los cultos; si Quevedo, predicador laico, atacaba a Góngora por culterano, éste sin embargo se aprovechaba de procedimientos conceptistas, aunque no fuera para finalidades moralizadoras.

II

Para comprobar nuestra tesis, de que Góngora sea no sólo el gran poeta culteranista del siglo xvii sino el gran conceptista también³, examinemos brevemente el *Polifemo*. Ha demostrado hace ya diez años Dámaso Alonso (*loco citato*) que en los versos finales de la estrofa XIII ("pavón de Venus es, cisne de Juno"), por debajo de la alusión erudita y del brillante colorido embellecedor, hay una complicación conceptual, una metáfora de segundo grado, en que se basa la ingeniosa fusión de dos distintas aves mitológicas; en estos versos se puede ver claramente la coexistencia simultánea en Góngora del culteranismo y del conceptismo. Pero también podemos encontrar en el *Polifemo* ejemplos de semejante conceptismo sin mezcla de cultera-

nismo. La roca en que se sienta Polifemo (estrofa XLIII) se convierte primero en fiera dominada por el gigante ("la cerviz oprimió a una roca brava") y luego en "linterna... ciega y atalaya muda". Tenemos otra vez una pluralidad de comparaciones ingeniosas con adjetivación contradictoria (una linterna ciega no es linterna, sino nueva criatura poética parecida al pavón-cisne). Más culto por los vocablos, pero no menos ingenioso por la agudeza intelectual es el sudor metafórico de Acis: "húmidas centellas, / si no ardientes aljófares sudando" (estrofa XXIV). Como notó Pellicer, los sustantivos tienen trocados sus adjetivos¹; se funden así, en nuevas criaturas de la imaginación, lo caluroso y lo húmedo, el fuego y el agua, dos elementos bien diferentes.

El conceptismo del *Polifemo* no es siempre tan complicado, y a veces lo es todavía más. Como ejemplo de un concepto sencillo, que sólo nos extraña por la distancia que hay entre los términos de comparación, veamos la estrofa XVIII, donde la productividad proverbial de Sicilia y la industria proverbial de las hormigas se combinan, y de esta manera caracterizan la voluminosa exportación de trigo siciliano al continente europeo: "de cuyas siempre fértiles espigas / las provincias de Europa son hormigas". Por otra parte tenemos las complejísimas figuras contrapuestas de Polifemo y Galatea; si ésta es estrella, cristal, cisne, pavón, rosa, lilio, nieve, perla, vid, e ídolo a quien se ofrecen todos los productos campestres de Sicilia, aquél es cavernoso monte de aguas negras, monstruoso pastor y dueño de riquezas telúricas, tormentoso asesino de fieras, faunos y hombres.

Entre estos extremos de sencillez y de complejidad, hay en el *Polifemo* muchas metáforas de segundo grado, metáforas que son culturanistas y conceptistas al mismo tiempo. La boca de la mujer, en la tradición cultista, es un clavel; por consecuencia, el besarla viene a ser chuparle las hojas: "... al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes" (estrofa XLII). Por un proceso de razonamiento parecido, podemos descifrar estos versos de la canción de Polifemo: "Segunda tabla a un Ginovés mi gruta / de su persona fue, de su hacienda" (estrofa LVII). El vocablo "tabla" se ve que en el léxico de Góngora ya tiene un sentido especial: es un salvavidas y de ahí llega a ser hasta un "salvahaciendas". Sólo a través de este sentido especial se puede identificar la gruta con la tabla, estableciéndose

así, a base de una metáfora cultista menos corriente que la del clavel, otra de segundo grado, que nos sorprende por su ingenioso acercamiento de objetos muy distintos el uno del otro.

Quizá no haya mejor ejemplo del conceptismo culteranista del *Polifemo* que el pincel-arpón de las estrofas xxxi, xxxii y xxxiv. La dorada flecha de Cupido había sido, desde la poesía antigua, instrumento imaginario del amor. En la tradición trovadoresca, esta flecha representaba alegóricamente los rayos visivos que, partiendo de la belleza corporal de la dama y sobre todo de sus hermosos ojos, se le entraban al amante por los ojos en el corazón, hiriéndoselo y enamorándole. Ya que este encuentro visual dejaba dibujada en el corazón del amante la imagen de la amada, la flecha podía imaginarse también como lápiz o pincel; esta doble metáfora conceptista, aunque menos divulgada, existía ya en la tradición petrarquista, y de ahí la recogería Góngora⁵, desarrollando nuevas posibilidades suyas. Veamos cómo lo hace. En el caso de Acis y Galatea, ésta empieza a enamorarse de aquél sin haberle visto; el arbitrario y ciego dioscello del amor "carcaj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho, de un arpón dorado" (estrofa xxxi). Pero, aunque no le ha visto, surge ya en la imaginación afectiva de Galatea la difumada figura del joven, vagamente esbozada por el pincel de sus blandos pensamientos: "ni lo ha visto, si bien pincel süave / lo ha bosquejado ya en su fantasía" (estrofa xxxii). Cuando por fin Galatea le ve a Acis, el bosquejo se convierte luego en pintura: "colorido el bosquejo que ya había / en su imaginación Cupido hecho / con el pincel que le clavó su pecho" (estrofa xxxiv). A través de las tres estrofas Góngora ha venido elaborando sutilmente este concepto o metáfora de segundo grado; casi perdido de vista el plano de la flecha, el proceso psicológico del enamoramiento de Galatea se compara con el proceso técnico del pintor, que primero bosqueja las facciones de la cara y luego hace vivir el retrato añadiéndole los colores de la tez. Se funden aquí una tradición mitológica y cultista con una imaginación fuertemente sensorial y un intelecto agudamente conceptista.

No faltan tampoco en el *Polifemo* ejemplos del conceptismo que se basa en juegos verbales. El tipo más corriente es el zeugma en que la misma palabra se usa simultáneamente en dos sentidos distintos. Según la distancia semántica que haya entre los dos sentidos,

esta figura puede ser o suave o violenta. Es relativamente suave la descripción de Glauco: "el pecho no escamado, / ronco sí" (estrofa xv). El pecho es al mismo tiempo lo de fuera y lo de dentro, lo que se ve y lo que se oye. Más violento es el zeugma paradójico de la estrofa xxix: "aunque estatua helada, / mas discursiva". En este pasaje el sentido primario de la palabra "discursiva" es evidentemente el figurativo e intelectual, equivalente a "pensativa". Pero, para comprender la antítesis de "aunque helada, discursiva", hay que tener en cuenta también el sentido etimológico del verbo "discurrir"; de ahí la paradoja verbal de que Galatea, aunque físicamente quieta, esté mentalmente activa. No corre, pero sí discurre.

De casi la misma clase conceptista son los juegos de palabras "afli-gir-aflojar" (estrofa xxx) y "morir-morar" (estrofa xlvi). En el verso "cama de campo y campo de batalla" (estrofa xxxii), la semejanza fonética se combina con un equívoco (cama de campo = cama grande) y una metáfora ya lexicalizada (campo de batalla = lecho de amante), dando por resultado tal complejo de figuras conceptistas que ni Quevedo ni Gracián lo podría superar.

III

Con esto creo haber demostrado que, incluso en su gran poesía cultista, Góngora es tan conceptista como el que más. Es que, además de conceptista, es continuador de la tradición clásica e italianizante. Tiene la imaginación plástica y la ironía de un Ovidio barroco. Explora sistemáticamente todos los recursos de la poesía renacentista, llevándolos a su último término de desarrollo lógico. Góngora percibe la realidad física por medio de los cinco sentidos corporales; expresa su visión del mundo (la cual no deja de tener cierto colorido moralizador)⁶ por medio de alusiones eruditas, que traen secundarias asociaciones plásticas, y también por medio de la ingeniosidad verbal y la agudeza intelectual, las que le permiten captar y crear extrañas semejanzas lógicas y sensoriales. Tal es el mundo poético del *Polifemo*. Es una Sicilia mitológica y elemental, de un claroscuro violento, donde coexisten el amor, la fertilidad y la muerte, como en el lujurioso mundo recién formado del *De Rerum Natura*. Y sobre este mundo fuertemente sensual presiden siempre la rigurosa sintaxis y el agudo ingenio conceptista y erudito de un máximo poeta cerebral.

* * *

Nota final: Terminado ya este ensayo, me llega por fin la anhelada edición del *Polifemo* que ha publicado Dámaso Alonso en *Góngora y el "Polifemo"* (Madrid, 1961); es imprescindible para la cuestión del conceptismo de Góngora el capítulo iv, "Las modas literarias en la época de Góngora. Diferencias y semejanzas entre conceptismo y gongorismo" (t. 1, pp. 69-83). Se ve que, para el estudio estrictamente científico de la historia de la poesía española, los antiguos términos son demasiado simplistas; el conceptismo no es una sola tendencia poética, sino que se lo suele pegar como etiqueta a muchos procedimientos estilísticos claramente distinguibles. Y lo mismo puede decirse del culteranismo. Históricamente no existe tal dicotomía.

ELÍAS L. RIVERS
Dartmouth College
Hanover, N. H., EE. UU.

NOTAS

¹Véanse, por ejemplo, los trabajos siguientes: A. A. Parker, "La agudeza en algunos sonetos de Quevedo: contribución al estudio del conceptismo", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III (1952), pp. 345-360; F. Lázaro, "Sobre la dificultad conceptista", *ibidem*, VI (1956), pp. 355-386; E. Sarmiento, "Sobre la idea de una escuela de escritores conceptistas en España", *Homenaje a Gracián* (Zaragoza, 1959), pp. 145-153.

²*Agudeza y arte de ingenio*, Discurso II. Sobre la teoría de Gracián, véanse estos dos estudios de E. Sarmiento: "Gracián's *Agudeza y arte de ingenio*", *MLR*, XXVII (1932), pp. 280-292 y 420-429, y "Clasificación de algunos pasajes capitales para la estética de Gracián", *BH*, XXXVII (1935), pp. 27-56.

³La tesis no es nueva; además de los estudios citados en la nota 1, véanse E. J. Gates, *The Metaphors of Luis*

de Góngora (Philadelphia, 1933); D. Alonso, *Poesía española* (Madrid, 1950), especialmente pp. 400-401, y el segundo capítulo ("Poetic Language: Góngora"), de Jorge Guillén, *Language and Poetry* (Cambridge, Mass., 1961).

Citaré el *Polifemo* según la edición comentada de A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (Madrid, 1957).

Compárese el verso de Garcilaso, "al triste reino de la escura gente" (Egloga III, v. 139), en que también los sustantivos han cambiado entre sí los adjetivos apropiados: es el reino que debe ser oscuro, y la gente debe ser triste. Pero en este verso de Garcilaso se funden fácilmente la tristeza y la oscuridad del infierno y sus habitantes; se evoca así un vago ambiente uniforme de la muerte. Muy distinto es el trocamiento de

adjetivos que hace Góngora para describir el sudor de Acis, porque son adjetivos con sentidos no semejantes sino opuestos; el resultado no tiene la suavidad típica de Garcilaso, sino el oximoron típico de Góngora.

La fuente más significativa de las que cita Vilanova (t. II, p. 192) es la Egloga VI de Balbuena: "Que allí

tomando su dorada flecha / Amor con pincel vivo / la dejó al vivo tu retrato hecha".

El que las *Soledades* no sean puramente esteticistas sino también moralizadoras es la tesis bien argumentada de R. O. Jones, "The Poetic Unity of the *Soledades* of Góngora", *BHS*, xxxi (1954), 189-204.