

LA DÉCIMA DE GÓNGORA AL CONDE DE SALDAÑA

COMENTARIO DE TEXTO, Y REFLEXIONES
SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA EN EL BACHILLERATO

Antonio CARREIRA

Instituto de Bachillerato Calatalifa

Lines written in dejection

W. B. Yeats

En los tiempos que corren, tan poco propicios a las humanidades, es obligado plantearse la conveniencia de estudiar en el Bachillerato a un poeta sobremanera difícil como Góngora. En principio parece razonable considerarlo el menos indicado al nivel cultural y a la pereza lectora de nuestros alumnos, a quienes luchar con sus dificultades podría resultar contraproducente. Los problemas, además, se acrecientan con las circunstancias: la poesía, y en especial la de Góngora, es ante todo música, y su fruición requiere, como la de la música, silencio, atención e interpretación inspirada o al menos correcta —entendiendo ahora por interpretación no la comprensión intelectual, sino la ejecución sonora—, cosas que cada vez se dan con menor frecuencia. La poesía escrita es una partitura, a la cual empobrecen tanto la lectura mental como las desafinaciones, los ruidos o los *tempi* inadecuados. Pero, además, los textos gongorinos habituales son poco o nada representativos, están llenos de erra-

tas, mal puntuados, peor anotados, y suelen venir precedidos de unas cuestiones teóricas por lo general lamentables. De las obras de Góngora así presentadas nada de extraño tiene que alumnos y profesores se aparten aburridos. La razón la ha dado un gran poeta de nuestro tiempo, César Vallejo:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico.

MUERE!

La enseñanza de la literatura, en cualquier nivel, está expuesta a múltiples riesgos, y acaso el mayor sea la rutina. Una rutina que no solo deriva de la repetición de programas año tras año, sino que viene de mucho más lejos: de nuestra formación, de nuestros manuales, de lo que se llama por ahí, con retruécano algo amargo, «la industria textil». Sin salir del siglo de oro, los casos de rutina son numerosos: en el corpus de Garcilaso tenemos algún soneto que no es suyo²; atribuimos *El Burlador de*

¹ *Favorables Paris Poema*, nº 2 (octubre de 1926), p. 13. En varios trabajos hemos señalado textos gongorinos ilegibles a causa de erratas o puntuación aberrante. Algunos pueden verse en nuestro libro *Nuevos poemas atribuidos a Góngora* (Barcelona: Sirmio, 1993).

² Cf. A. Carreira, «Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra*, II, 2 (1991), pp. 32-33.

Sevilla a alguien que probablemente no lo escribió; continuamos dando por anónimo el *Estebanillo*, cuyo autor se ha descubierto hace años³; manejamos ediciones de Quevedo que contienen docenas de poemas ajenos, alguno impreso antes de nacer don Francisco⁴; y cuando queremos representar la efigie de Cervantes, acudimos al cuadro de la Real Academia, falsificación que data de comienzos de este siglo⁵. Esto, en obras y autores de fama estable. En Góngora, las mistificaciones rutinarias llegan a un grado tal que puede afirmarse que don Luis es un poeta con poca suerte. Dámaso Alonso combatió la división de su obra en dos etapas sucesivas, una clara y otra oscura, y desmontó la creencia en la inanidad e ininteligibilidad de los grandes poemas. Muchos profesores, si se les sugiere la conveniencia de ir dejando a un lado el concepto de barroco, por confuso e inconcreto, y porque produce más malentendidos que beneficios, y no solo aplicado a Góngora, quizá estén dispuestos a hacer un esfuerzo y revisar su utilidad. Pero si además se les dice que deberían desterrar para siempre la dicotomía *conceptismo / culteranismo*, por ser radicalmente falaz, tal como se viene definiendo y ejemplificando en los manuales más prestigiosos, tal ruptura de esquemas se les hará inaceptable. Y

³ Cf. J. A. Cid, «Máscaras y oficio en un escritor del Antiguo Régimen: Estebanillo González = Gabriel de la Vuga», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLIII (1988), pp. 175-195, y la ed. del *Estebanillo* por A. Carreira y J. A. Cid, Madrid: Cátedra, 1990.

⁴ A. Carreira, «La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos», *Homenaje al prof. Antonio Vilanova*, Barcelona, 1989, en especial pp. 133-135. *Id.*, «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra*, I, 1 (1990), pp. 100, 102, 105, 108, 109 y 120. *Id.*, «Algo más...», *Voz y Letra*, II, 2 (1991), p. 39.

⁵ Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, pp. 22-23.

sin embargo *culteranismo* y *barroco*, con toda su secuela de connotaciones peyorativas e ideológicas, forman una red que aprisiona, entumece y casi asfixia al mejor poeta de nuestra lengua, e impide verlo como lo que siempre fue: como campeón, indiscutido e indiscutible, del conceptismo, movimiento del que participaron todos sus contemporáneos, Quevedo incluido, cada uno en la medida de sus fuerzas⁶. Sería, pues, mucho más honrado y exacto decir que Góngora y Quevedo son poetas diferentes que comparten un mismo estilo, antes que repetir ineptias heredadas del siglo XVIII. Si, a pesar de todo, se creyera conveniente y didáctico establecer dicotomías en la literatura áurea, cosa poco recomendable, habría que resucitar la de llanos frente a conceptistas, y dentro de esta última tendencia distinguir los arcaizantes de los innovadores. Pero entre estos siempre encontraríamos juntos a Góngora y a Quevedo, a Calderón y a Gracián, y frente a ellos, a Cervantes, los Argensola, Fernández de Andrada, Rioja, Esquilache y hasta cierto punto a Lope de Vega. Hay que insistir en que la diferencia entre dos autores no se debe a su militancia en corrientes estéticas contrapuestas, sino a su talante personal, a su individualidad, cosa irreductible a definiciones y encajillamientos. Quevedo, por ejemplo, es profundamente afín al neoestoicismo, y por ello se encuentra en las antípodas de Góngora, que es hedonista y no lo disimula. Quevedo, laico, se siente cristiano, se aferra a Séneca y a san Pablo, da vueltas y

⁶ De ello hemos tratado en la introducción a la *Antología poética* de Góngora, Madrid: Castalia, 1986. En este como en los demás trabajos propios citados remitimos a los estudiosos del asunto.

vueltas a la *meditatio mortis*; Góngora, clérigo, escribe casi siempre como pagano, sus modelos son Virgilio y Epicuro, y prefiere darle al naípe y pasarlo bien. Los textos de uno y otro tienen que discrepar forzosamente, aunque ambos empleen la técnica más refinada disponible en su tiempo, y que era común a España, Italia y otros países: el conceptismo. Y en lo puramente formal, si por un momento recuperamos el término *culterano*, pocos autores lo merecerán tanto como Quevedo, que cuando compone su soneto a una nariz, lejos de referirse a Góngora o al Conde-Duque, traduce un epigrama de la *Antología palatina* partiendo de un chiste de Cicerón, y cuando escribe un poema de aspecto simple como «Miré los muros de la patria mía» no hace sino explicitar un pensamiento de Séneca. Góngora, en su culteranismo, nunca llegó al extremo de injerir en un poema palabras en griego y en hebreo, sin molestarse siquiera en transcribirlas al alfabeto latino, como hizo Quevedo en su soneto «Tentación, no limosna, ha parecido». Y por lo que respecta a la sintaxis latinizante, nunca los hipérbata de Góngora alcanzaron la violencia que los de Medrano, autor que compone en castellano casi con la misma soltura que Horacio en latín. Decir culteranismo no es sino una forma jocosa de decir segundo renacimiento, pagano y cristiano, cuyos mitos, autoridades y estilemas era forzoso tener en la uña para hacerse valer al escribir un poema erótico, una sátira, un entremés o una novela picaresca. No se olvide que nuestra actual ignorancia del mundo clásico es una pantalla que nos impide ver la realidad. Si los españoles todos del siglo XVII, partidarios o no de la nueva poesía, consideraron a Góngora sin

disputa el Homero español, el poeta insuperable que solo cada varios siglos surge en una lengua –y de ello sobran los testimonios–, no es porque estuvieran fascinados e incapacitados para apreciar a otros ingenios; lo que requiere explicación es, por el contrario, nuestra creciente insensibilidad, a partir del s. XVIII, para valorar aquel prodigio, aquel dominio tan absoluto de los recursos literarios, frente al cual los mayores poetas hacen figura de aprendices. Lo anómalo no es, pues, Góngora, sino su injusta posteridad, la obstinada sordera y la voluntaria ceguera de sus paisanos. De Góngora podemos gustar o no en cuanto lectores, pero su maestría, que le reconocieron sus mayores adversarios, es algo objetivo, independiente de nuestra estimativa. Por fortuna, a fines de este siglo ya contamos con ediciones y estudios que permiten barrer de una vez por todas las telarañas acumuladas en torno al poeta más luminoso y eufónico de nuestra lengua, y cuyo legado cualquier otro país hubiera subido sobre los cuernos de la luna. A lo que no hay derecho es a que alumnos que han cursado literatura española crean que Góngora y Quevedo vinieron al mundo con la única finalidad de ser enemigos, solo porque hoy les atribuimos unas burlas y unos insultos de autoría insegura⁷. Algo parecido se puede decir de la rivalidad de Lope con el mismo Góngora, sobre la que Emilio Orozco escribió un grueso volumen que tiene mucho de novela, con textos mal leídos, fechas trastrocadas y derroche de imaginación⁸.

⁷ Véase el apéndice II a la próxima ed. de las *Soledades*, de R. Jammes (Madrid: Castalia, 1993).

⁸ *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos, 1973.

En la actividad docente hemos de luchar con multitud de minucias heredadas que obstaculizan y desvirtúan nuestra tarea. Habrá, seguramente, pocos manuales que no transcriban –bien o mal– el soneto «Mientras por competir con tu cabello», como paradigma de Góngora y del barroco. Lo menos que se puede decir de él es que apenas pertenece a Góngora, y que, por su fecha, está muy lejos de lo que se considera barroco. Baste recordar que en 1582 aún viven Santa Teresa, San Juan de la Cruz, fray Luis de León, Herrera, Baltasar del Alcázar, Juan de la Cueva, Gil Polo, Laínez o Juan Timoneda, autores que a nadie se le ha ocurrido relacionar con tal estética. Y Góngora es un mozalbete cordobés de veinte años muy dado a la buena vida, y que, al repasar cualquiera de las *Fiori delle rime di poeti illustri* que circulaban por España –su padre, don Francisco de Argote, poseía buena biblioteca–, tropieza con el soneto de Bernardo Tasso y se pone a traducirlo. Góngora, a esa edad, no tenía ningún mensaje de desengaño ni de *carpe diem* que transmitimos, pero sí mucho que aprender de los petrarquistas italianos. Nada más absurdo, pues, que proponer semejante poema como representativo de su pensamiento o de su estilo, ni siquiera juvenil. Otro tanto podría decirse del soneto «La dulce boca...», de fecha próxima, e imitado de Torcuato Tasso. O de un célebre romance («Entre los sueltos caballos»), que suele publicarse estropeado por un añadido de unos cuarenta versos espurios. O de alguna letrilla sacra que, por el simple hecho de haber sido cura Góngora en sus últimos años, se presenta asimismo como muestra de piedad, cuando lo es mucho más de los equilibrios que el poeta debió hacer para no caer en las

ramplonerías y frioneras del conceptismo sacro, ya que, en efecto, de todas las musas, la de la poesía religiosa es la que menos asiste a Góngora.

¿Qué queda, entonces? Pues bien, queda todo el resto: centenares de poemas que son maravillosos cuando se los lee en edición fidedigna, y cuando se hace el esfuerzo necesario para comprenderlos en su totalidad. Lo segundo, naturalmente, depende de lo primero: sin un texto seguro y bien puntuado, no hay nada que hacer. Y lo primero depende de lo segundo, porque solo cuando se ha comprendido se puede editar y puntuar bien un texto⁹. No hace falta repetir que a un estudiante le es mucho más útil disfrutar de un solo poema que memorizar páginas sobre su autor. Pero a un profesor puede resultarle más cómodo atenerse a la historia literaria que lidiar con los textos, sobre todo a la hora de calificar un examen, y aunque ello suponga hacer un flaco servicio al alumno y a los escritores. En otros países se sabe hace tiempo que importa más la literatura que su historia, gozar del texto antes que retener el dato

⁹ Como casos notables señalaremos dos en los que una coma fuera de su sitio hace significar al poema lo contrario de lo debido: el soneto «Huésped, sacro señor, no peregrino», así puntuado en las ediciones disponibles, y que es preciso puntuar: «Huésped, sacro señor, no peregrino». Y el siguiente pasaje de la canción «De la armada que fue a Inglaterra»:

35 Oh, ya isla católica y potente, [...]

45 ahora condenada a infamia eterna
por la que te gobierna
con la mano *ocupada*
del huso, en vez del cetro y de la espada.

La única lectura que hace sentido es: «con la mano ocupada, / del huso en vez, del cetro y de la espada», ya que se refiere a la reina Isabel. Pasajes de estos abundan en los romances, y en general, en toda la obra de Góngora, aunque no son exclusivos de ella. Igualmente la puntuación deja mucho que desear en la poesía de Quevedo.

biobibliográfico, como también se sabe que buena expresión y comprensión lingüísticas son preferibles a dominar la gramática¹⁰. La enseñanza rutinaria, tal como hasta aquí se ha practicado, solo ha conseguido para la Literatura un arrinconamiento parejo del que sufren las lenguas clásicas, y esto no solo en el Bachillerato, sino también en los nuevos programas universitarios. En el pecado llevamos la penitencia, porque es imperdonable hacer tediosa una materia que debería despertar el entusiasmo en los alumnos más reacios.

Dijimos al principio que la poesía de Góngora está muy cerca de la música. Los musicólogos se han ocupado de la función de la memoria en su apreciación. Una pieza musical no es la misma la primera vez que se la escucha que cuando ya se la posee y se reconocen sus temas y desarrollos, única forma de percibir su estructura y su unidad. Un poema de Góngora, tampoco: al comienzo puede ser necesario prosificarlo, reordenarlo, deshacerlo, parafrasearlo, explicar con pormenor sus alusiones, conceptos y latinismos, es decir, verlo por partes y con calma, como el pianista que practica primero despacio algo que en el concierto debe ejecutar con más rapidez. Luego hay que releer el poema tal como es, en su aire propio, y, si es posible, memorizarlo, dejarlo que circule por la mente como una melodía familiar. Si los franceses lo siguen haciendo con

¹⁰ Y también a conceptos de moda en la pedagogía lúdica, como el desarrollo de la fantasía o de la creatividad. Nada sería, en efecto, más descabido, pero es, a nuestro juicio, halagar a los alumnos pretender hacerlo sin haber desarrollado antes su atención, curiosidad, sensibilidad y competencia lingüística, es decir, su receptividad. Quien no está capacitado para comprender y disfrutar un texto ajeno, difícilmente podrá comentarlo ni «crear» otro útil.

Racine y los ingleses con Shakespeare, ¿por qué no habríamos de hacerlo nosotros con Góngora? De lo contrario, la vieja inquina antimemorística, propia de pedagogías obsoletas, nos estaría jugando una mala pasada, ya que o descargamos a los estudiantes de todo esfuerzo retentivo, o les obligamos a retener lo que menos interesa. Uno de los muchos empobrecimientos culturales de nuestros días es que hemos perdido la capacidad de aprovechar y quizá de apreciar las formulaciones felices. En tiempos de Góngora un pícaro despejado como Guzmán o Estebanillo, un campesino iletrado como Sancho Panza, no ya una persona culta, podía acomodar a cualquier episodio o circunstancia refranes, facecias, mitos, citas en latín, italiano, portugués o castellano, versos del romancero o de poetas famosos, esmaltando con ellos su habla, lo que se consideraba signo de discreción. Todo ese caudal de signos era parte esencial de una lengua en continua evolución y enriquecimiento. El folklore, la mitología, la literatura, no yacían en los libros, como acontece hoy, sino que vivían en la competencia lingüística de los hablantes, es decir, en la memoria.

Del estudio de Góngora se pueden obtener otras muchas ventajas, como aprender a usar la expresión más eufónica y concisa, la acuñación verbal justa e insustituible, cura de urgencia para jóvenes generalmente aquejados de afasia y de averías en el tímpano. Y con ello, mostrar el funcionamiento del lenguaje literario, de la literariedad. En una curva que fuera desde el lenguaje denotativo hasta el musical, pasando por el connotativo, es decir, que abarcara de un máximo a un mínimo de racionalidad y de un mínimo a un máximo de formalización,

lo primero que aparece es el ensayo y la oratoria, luego la novela y el teatro en prosa, después la poesía épica y dramática, por último la lírica, ya en las fronteras con la música. Es decir, que en la lírica se dan, concentrados, todos los recursos literarios, y de manera más visible que en cualquier otro género. Nada más alejado de la simple denotación, nada también donde el menor signo cobre mayor relieve, como subrayaban las frases antes citadas de Vallejo. En la lírica tampoco caben fórmulas ni rellenos, como en la épica, y los contenidos conceptuales desempeñan una función mucho más reducida que en la épica, el teatro o el ensayo: la forma se hace sentido y el sentido remite a la forma. En ningún género se puede alcanzar mayor densidad y perfección, y en ningún poeta como en Góngora se da tal abundancia de poemas perfectos, donde nada sobra ni falta, poemas como burbujas irisadas que si se les toca se destruyen. Lo de menos es de lo que hablan, en general cosas para nosotros lejanas o intrascendentes. Tampoco un cuadro necesita representar nada importante para ser bueno,

Que Góngora perseguía esa perfección casi inhumana, o sobrehumana, no hace falta demostrarlo. Hay incluso anécdotas que nos revelan su modestia ante las críticas de los entendidos, cuyos dictados siguió hasta enmendar pasajes de sus mayores poemas. También consta que nadie como él fue tan riguroso y exigente con la propia obra. Un venturoso azar de su transmisión textual nos permite descubrir que la perfección la lograba solo tras arduos esfuerzos.

La infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, envió a su sobrino Felipe IV un enano prodigioso

por la pequeñez y las proporciones de su cuerpo. Se llamaba Simón Bonamí (1587-1614), y Góngora se ocupó de él en tres décimas compuestas en dos ocasiones: la que comienza «Pensé, señor, que un rejón», de 1603, y los dos epitafios, uno atribuido («Murió Simón, en efecto»), y el que vamos a comentar, ambos de 1614. La redacción de este, según nuestros cálculos, pasó por tres fases, que veremos en el supuesto orden cronológico:

a)

Yace el gran Bonamí, a quien
será esta piedra no leve,
que ocupara por lo breve
una sortija más bien.

5 De Átropos aun no el desdén
en tierra lo postró ajena,
que un gusano tan sin pena
se lo tragó, que al enano
le sobró más del gusano

10 que a Jonás de la ballena.

Variante del ms. 3795 BN: I gran] buen

Esta será la primera versión, que se encuentra en los impresos y en la mayoría de los mss. De estos, el 19.003 BNM, f. 106, tacha los cuatro versos iniciales, y copia al margen los definitivos, lo cual prueba que son retoques llegados más tarde a noticia del amanuense. Las variantes en los demás son muy escasas. Una de ellas, *buen* en lugar de *gran*, v. 1 (ms. 3795 BNM, f. 68), parece revelar que el oxímoron de llamar grande a un enano pudo resultar incómodo, acaso a un copista, quien lo transforma en pleonismo. De los dos conceptos que el poema contiene, el primero, relativo a la piedra, está aún inmaduro; no

así el segundo, que compara la muerte de Bonamí con el episodio de Jonás.

b)

Bonamí yace, mejor
podrá esta piedra decillo,
pequeña para el anillo
de su homicida doctor;

- 5 el menor avitador
desta voraz siempre arena,
gusano vil, tan sin pena
se le tragó, que al enano
le sobró más del gusano
10 que a Jonás de la ballena.

Variantes del ms. TG (Toledo y Godoy): 1-Bonamí yace] Yace Bonamí 3 para] aun *praem.* 5 menor avitador] más breue morador 7 gusano vil] gusanillo 9 sobró] sobra.

(Mss. 3922 BNM, f. 33v; XI Hispanic Society, p. 213; TG, II, f. 58).

La versión transcrita creemos que es la intermedia. Aquí se ha suprimido ya el *gran* poco feliz de v. 1, y se resuelve el problema del v. 2, donde *no leve* parecía simple adjetivación, y no predicado. También desaparece la oración de relativo de vv. 3-4, que no enlazaba bien con su antecedente. Así, pues, el primer concepto se redondea: la simple sortija de a), v. 4, se convierte en la usada por los médicos, con piedra de jaqueca o cualquier otra, pero piedra sospechosa; en palabras de Quevedo: «la losa en sortijón pronosticada». El cambio de rima en vv. 1 y 4 obliga a sustituir en v. 5 el término *desdén*, que no era tampoco el más propio para calificar la acción de la Parca, por otro terminado en *-or*: *habitador*, *morador*, ya referido al

gusano. Este, sin embargo, ocupa aún mucho espacio (2 vv. y medio). También *arena*, en v. 6, suena algo forzado.

c)

Yace Bonamí: mejor
su piedra sabrá decillo,
pequeña aun para el anillo
de su homicida doctor.

- 5 De Átropos aun no el rigor
en tierra lo postró ajena,
que un gusano tan sin pena
se lo tragó, que al enano
le sobra más del gusano
10 que a Jonás de la ballena.

La vuelta al orden original en v. 1 (*Yace Bonamí...*), ya visible en la variante de *TG*, separa *mejor* del verbo *yace*, sobre el que no debe incidir, eliminando la ambigüedad. Se mantiene el concepto médico. Y por fin se ajustan forma de la expresión y del contenido en los versos centrales: v. 5: *rigor*, y 6: *en tierra* (término que por su bisemia suple con ventaja a *arena*) *ajena*, palabra precisa, ya que Bonamí, flamenco, murió en Castilla. Con ello desaparecen los elementos dudosos y el poema queda perfecto: es la versión del ms. Chacón. Como se ve, un simple poemilla burlesco, destinado solo a hacer reír a unos amigos, costó sudores a su autor, que empezó por intuir el último concepto, el bíblico, luego el primero, referido a la lápida, y terminó logrando el enlace que se le resistía. Sudores, y sin duda el tiempo suficiente como para que se fueran difundiendo las copias que han llegado hasta nosotros. Lo importante no era eternizar la memoria del insignificante enano, sino la obra bien

hecha, imperativo que no toleraba prisas ni improvisaciones. Así se comprenden las sátiras al *aguachirle* de Lope de Vega, que era capaz de escribir una comedia de 3.000 versos en veinticuatro horas.

Góngora, por mucho que invoque a la musa al emprender sus obras de más aliento, parece creer, como en nuestros días Strawinsky, que la inspiración es ante todo transpiración. Y así, en poemas de compromiso, o dedicados a asuntos nimios, puede alcanzar una calidad asombrosa, gracias a ese nivel de auto-exigencia. Da la impresión, por ejemplo, de ser muy agradecido, o muy calculador, según se prefiera, en composiciones áulicas, dirigidas a próceres encumbrados, donde parece echar el resto: recuérdese el soneto a don Cristóbal de Moura –noble por quien el autor ni siquiera sintió verdadera simpatía–, y que ya Gracián alababa como ejemplo perfecto de correlación («Árbol de cuyos ramos fortunados»). Recuérdese también la magnífica dedicatoria de las *Soledades* al duque de Béjar, poema autónomo comparable a un tapiz de Flandes¹¹. Ahora vamos a

¹¹ Y mucha de su poesía breve de circunstancias. De ella, la menos estudiada son probablemente las décimas, que pueden tratar de los asuntos más dispares: véase, por ejemplo, una de las dos que dedicó a la muerte de la reina doña Margarita de Austria (1611), y que es lo más próximo a la absoluta inscripción de cuantos epitafios escribió Góngora:

La perla que esplendor fue
de España y de su corona
yace aquí, y si la perdona,
oh peregrino, tu pie,
5 a este duro mármol, que
hoy en polvo la merece;
compungido lo agradece;
si no lo estás, yo aseguro
ser menos el mármol duro
10 que entre ella y tu pie se ofrece.

detenemos en la décima en que Góngora muestra gratitud a otro noble, el conde de Saldaña, que en la polémica suscitada por sus grandes poemas había salido en su defensa también con una espínela:

EN AGRADECIMIENTO DE UNA DÉCIMA
QUE EL CONDE DE SALDAÑA HIZO EN
DEFENSA DEL *POLIFEMO* Y *SOLEDADES*

Royendo, <u>sí</u> , mas no tanto,	a	1
el mar con su altermo diente	b	2
el escollo está eminente	b	3
4 que del <i>cíclope</i> oyó el canto,	a	4
5 como a <u>sí</u> la <i>envidia</i> , <u>en cuanto</u>	a	5
.....		
6 <u>cisne</u> <i>augustamente dino</i>	c	5

Toda la dificultad de este poema, aparte el latinismo encerrado en v. 1 (*margarita*: 'perla'), estriba en el hipérbaton de v. 7, donde *lo agradece* es imperativo, y en la elipsis del segundo término de la comparación (*que tú*), v. 9, donde además el término *mármol* se interpone entre la partícula comparativa y el adjetivo, como su referente entre la reina difunta y el pie del caminante.

Otra, de 1613, que agradece *unas empanadas de un jabalí que mató el marqués del Carpio* (amigo de Góngora a quien, curiosamente, estuvo a punto de matar un jabalí en el Pardo, hacia 1638), es un buen ejemplo de cómo una rara versión del mito de Adonis sirve al poeta para formar un concepto complejo, rematado con una estupenda irreverencia:

En vez de acero bruñido
que da horror, aunque da luz,
en los montes de Adamuz
cerdas Marte se ha vestido
5 contra el Adonis querido
de la Venus de Guzmán,
tan valiente, si galán,
en este robusto oficio,
que rompiéndole el silicio
10 nos ha dado al dios en pan.

Adamuz, v. 3, es un lugar al norte del Guadalquivir, no lejos de El Carpio. La *Venus de Guzmán*, v. 6, es doña Francisca, hermana mayor del Conde de Olivares, y esposa del marqués. El *silicio*, o *cilicio*, v. 9, es la piel del jabalí, cubierta de cerdas, de las que se hacían los cilicios.

de síñal cristalino	c	4
su pluma hace elegante,	d	3
si bastón no de un gigante,	d	2
10 báculo de un peregrino.	c	1

(1614)

Cuando se comenta un texto, nuestra deformación profesional nos fuerza a preguntarnos ante todo por el método. Sin embargo, es sabido que los métodos consisten en examinar el texto atentamente, a fin de justificar sus elementos formales en expresión y contenido. El orden y la terminología adoptados son secundarios, y variables para cada ocasión, porque, por mucho que se diga, el comentario tiene más de arte que de ciencia: no podría ser de otro modo, ocupándose de objetos irrepetibles como son los signos literarios. El nuestro es una décima, extraña criatura métrica compuesta, como la copla real de la que acaso deriva, de dos quintillas, pero con las rimas vueltas del revés, como si la secuencia de la quintilla superior se reflejase en el agua o en un espejo. Eso origina un eje de simetría que los poetas han procurado obliterar mediante una pausa en el v. 4, y un encabalgamiento sintáctico, o por lo menos semántico, entre los vv. 5 y 6. De esa forma se evita la escisión de la estrofa en dos mitades, o dicho de otro modo, se asegura su unidad. Una vez rellenada esa grieta, no hay inconveniente en reforzar el equilibrio, como hace aquí Góngora colocando en los terceros versos, según se cuenta por arriba y por abajo, dos frases hiperbáticas, de apariencia engañosa: la primera, «el escollo está eminente», y la segunda, «su pluma hace elegante», que parecen oraciones completas y no lo son, porque llevan los dos

verbos nucleares del poema insertos en el sintagma que sirve de implemento. Pero existe también una curiosa simetría sonora y semántica, que subraya el sentido, a la vez que se desvela con él. He aquí una paráfrasis posible:

El mar Sículo, con el diente alterno de sus olas, está royendo la base del eminente escollo en que Polifemo solía cantar a Galatea; la roe sí, pero no tanto como la Envidia se muerde a sí misma, al ver que un cisne, digno de un trono de cristal, es decir el conde de Saldaña en cuanto poeta y aristócrata, hace de su pluma, ya que no bastón del cíclope, al menos bordón para el peregrino protagonista de las *Soledades*.

Téngase en cuenta que en los emblemata de la época se personificaba a la Envidia como una figura que roe su propio corazón¹²; al mismo tiempo *roer*, o *morder*, era catacrexis habitual para designar el acto de 'criticar interesada o desfavorable-

¹² Así el LXXI de Alciato: «Squallida vipereas manducans femina carnes, / cuique dolent oculi, quaeque suum cor edit, / quam macies et pallor habent, spinosaque gestat / tela manu: talis pingitur Invidia»; en la versión del jurista vallisoletano Bernardino Daza: «Por declarar la invidia y sus enojos / pintaron una vieja que comía / víboras, y con mal continuo de ojos. / Su propio corazón muerde a porfía / y lleva un palo en la mano, de abrojos, / que le punzan las manos noche y día» (*Emblemas*, Lyon, 1549, ed. de M. Montero y M. Soria, Madrid: Nacional, 1975, p. 254 y 319). Góngora no saca partido del palo en que la Envidia se apoya, pero ahí está el paracrisis. Es probable, de todos modos, que su concepto de la envidia estuviera menos sobrecargado, como lo vemos en Covarrubias: «Entre las demás emblemas más, tengo una lima sobre una yunque con el mole: *Carpit et carpitur una*: símbolo del embidioso, que royendo a los otros, él se está consumiendo entre sí mismo y royéndose el propio corazón... Esta materia es lugar común, y tratada de muchos: no es mi intento traspalar lo que otros han juntado. Quédesse aquí» (*Tesoro de la lengua castellana*, ed. M. de Riquer, Barcelona: S. A. Hora, 1943, p. 505b). Y, en efecto, el emblema 12 de la primera centuria se ilustra con esta octava: «La embidia miserable y ponçosa / su propio corazón está royendo, / del placer de su próximo raiosa / se va visiblemente consumiendo; / o, lima sorda, esquiua y escabrosa, / tus dientes gastas quando vas mordiendo / la superficie del hazero fuerte, / que a él das lustre y a tí das la muerte» (*Emblemas morales*, Madrid: Luis Sánchez, 1610, f. 12).

mente', lo que los supuestos envidiosos habían hecho con los poemas de Góngora, en cartas anónimas y echadizas (el *Antídoto* de Jáuregui es algo más tardío¹³). El lugar común emblemático nos permite además corregir la errata *así*, de v. 5, que figura en todas las ediciones, ya que ahí no se trata para nada del adverbio.

El poema, por tanto, consta de dos conceptos. El primero, vv. 1-5, compara a la envidia con el mar, en su incesante acción de roer, pero ese símil de apariencia sencilla constituye un concepto complejo: por un lado, lo que el mar roe es, precisamente, el escollo que sostenía al cíclope cantor, y Góngora al decirlo no hace sino citar un fragmento de Ovidio¹⁴; por otro, lo que la envidia muerde es, junto con las *Soledades*, el poema consagrado al cíclope, cuya parte central es su canto sobre el escollo. De este modo, el escollo roído por el mar y el poema mordido por la envidia vienen a identificarse como dos elementos que sustentan, que realzan, al cíclope. El segundo concepto, vv. 5-10, se refiere al conde poeta, caracterizado como cisne, y cuya pluma –metonimia por su poema– sirve de báculo al peregrino, ya que hubiera sido excesiva hipérbole atribuírselo a un gigante de quien se ha dicho que se apoyaba en un pino (*Polif.*, estr. 7). Esta última es una breve nota de humor, casi imposible de evitar por Góngora, aun en su obra más seria¹⁵. En los versos 11 y 14 del soneto a Moura antes mencionado, se comprueba que

¹³ De mediados de 1615, en opinión de R. Jammes, *op. cit.*

¹⁴ «Dixit et e scopulo, quem rauca subederat unda» (*Metamorfosis*, XI, 783).

¹⁵ Cf., por ejemplo, R. Jammes, «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de oro*, II (1983), pp. 99-117.

Góngora se presenta a sí mismo como peregrino, y no es el único lugar donde ocurre; el agradecer el favor otorgado por el poderoso hijo del valido al protagonista del poema viene a ser una sutil manera de solicitarlo para el propio poeta, que por esas fechas pensaba ya en peregrinar a la corte de Madrid.

Con estos dos conceptos se entrecruzan dos campos semánticos: el acuático (*mar, sitial cristalino*), y el musical (canto del cíclope, canto o pluma del cisne), pero también emparentados, como se ha dicho, ya que tanto el cisne como Polifemo, y el peregrino de las *Soledades*, cantan en el agua o cerca de ella. La simetría fónica que resalta en el plano de la expresión consiste en lo siguiente: para ser un poema tan breve, hay una extraña serie de consonancias aliterativas: en efecto, las rimas *a, b* y *d*, junto con una interna del v. 6 (*augustamente*), forman ocho desinencias que podemos llamar resonantes o polifémicas (*-anto, -ente, -ante*), por estar relacionadas con el furor de las olas y la persona del cíclope. En ninguna otra décima de Góngora se da tal proximidad fonética; la monotonía no es, por tanto, casual sino buscada: en el *Polifemo* se había calificado de «bárbaro ruido» (estr. 12) el que el gigante producía con su zampoña, mientras que se designaba como «trueno» a su vozarrón (estr. 45).

La otra serie que forma simetría fónica es menos audible, más discreta, pero asimismo evidente: consiste en las íes tónicas, como la de *peregrino*, que por ello mismo anticipan este término –bien destacado en posición final de verso y de poema–, hasta prefigurarle, mediante el campo asociativo de la palabra, en las rimas *-ino* de vv. 6 y 7; estas íes son también ocho,

como lo eran las rimas polifémicas, de las que están excluidas; una de ellas aparece en un término híbrido: *cíclope*. Obsérvese cómo se distribuyen, según la numeración especular que figura a la derecha: una en los vv. 1, otra en los vv. 4, y dos en los vv. 5 de cada semiestrofa. (Si se lee el poema con pronunciación andaluza, todavía se da otro paralelismo: seis veces suena en el texto la sílaba *si*, y otras tantas la sílaba *no*, como si el poeta se entretuviera en deshojar una margarita¹⁶. Que la prosodia de Góngora es algo especial lo demuestra la leve y obligada aspiración de la hache en el v. 8).

Con ello quedan marcados, como en una estructura de sonata, o de fughetta, los dos temas fundamentales: el tema A, bronco y masculino, que evoca el *Polifemo*, y el tema B, más agudo y femenino, que remite a las *Soledades*, a través de sus respectivos protagonistas. No hace falta forzar las simetrías para constatar que estamos ante un poema equilibrado, perfecto, donde cada elemento, desde el plano fónico al semántico, concurre para servir de vehículo a una forma del contenido precisa, como lo es siempre en Góngora, y en este caso metapoética: este poema metaforiza otro poema que sale en defensa de otros dos poemas que a su vez tratan de mitos. Tampoco es necesario insistir en que nada de esto se habría conseguido sin esa extraordinaria libertad sintáctica que Góngora aporta a la poesía española, tomándola del latín: el gerundio, *royendo*, que abre el

¹⁶ Sin llevar demasiado lejos la búsqueda de correspondencias, no estará de más recordar que en esa época las dudas de Góngora le hicieron dejar inacabadas las *Soledades*. Cf. el prólogo de Jammes a su edición.

poema, dislocado del otro componente de la perífrasis, *está*, en v. 3, le permite servir mejor a dos sujetos, uno antepuesto, *el mar*, v. 2, otro pospuesto, *la envidia*, v. 5. Si todavía quisiéramos preguntarnos el porqué del segundo hipérbaton, en v. 8, la respuesta es obvia: la construcción más normativa (*«hace su pluma elegante») hubiera roto la doble simetría con v. 3 que apuntamos al inicio del comentario, entre esas dos frases de apariencia oracional en cuyo centro destacan los verbos principales. Lo decisivo, para Góngora, entre «su pluma hace elegante» y «*hace su pluma elegante», que tienen igual medida silábica, no estriba en que la segunda sea más fácil por su orden lógico, sino en que la primera es, también ella, más elegante por su contrabalanceo de pies: anfibraco, troqueo, anfibraco. Góngora no busca la dificultad gratuita, pero tampoco la soslaya cuando viene exigida por una razón estética. En aquella época apenas se concebía que leyese lírica culta quien no estuviera habituado a hacerlo en latín; para romancistas e iletrados bastaban la poesía popular y las coplas de ciego.

La práctica del comentario pormenorizado puede resultar penosa, excesiva, con estudiantes sin suficiente preparación, para quienes el mero sentido literal es con frecuencia un enigma. En la lírica parece preferible la explicación de texto, más modesta y menos técnica. Siento decirlo, pero el ocuparse de literatura difícil en el bachillerato no es problema de alumnos sino de profesores. La Física o las Matemáticas son abstrusas en grado sumo, y a nadie se le ocurre suprimirlas ni atenuarlas. Si el bachillerato actual, y más aún el reformado, cojean en materias de primer orden como la Música, en Literatura corremos

también el peligro de contribuir al desastre si eliminamos de nuestra enseñanza obras y autores excelsos por el simple hecho de que son difíciles. Si la postura del profesor, a causa de factores demagógicos bien conocidos, ya no es demasiado airosa en ningún nivel de la docencia, no solo no deberíamos pasar por alto poetas como Góngora, sino que habríamos de insistir en estudiarlos, pues son precisamente los que más requieren nuestra labor, los que más la justifican. Hay que combatir la programación burocrática y desafortunada que nos impone sobrevolar en un curso casi mil años de historia literaria, como si tal cosa sirviese de algo. Y hay que combatir también algo distinto, que es la distribución temporal de materia en los manuales y en la programación oficial o real que cada uno adopte. La literatura áurea en castellano es algo incomparable en cantidad y calidad con la de cualquier otra época, anterior o posterior; tampoco se puede comparar la de la Grecia antigua con la de la moderna. A pesar de ello, por extraño que parezca, conocemos bastante mal nuestra literatura clásica, excluidas media docena de obras, casi siempre las mismas. Dejando a un lado la inmensidad de lírica y épica que duerme en manuscritos apenas explorados y en impresos poco asequibles, el *Catálogo del teatro antiguo español*, de La Barrera, enumera más de mil autores dramáticos con más de 8.000 obras localizadas. ¿Cuántos de esos autores y obras conocemos quienes pasamos la vida entre libros? Pero quedan parcelas enormes, riquísimas, a las que no nos asomamos nunca, ni en Bachillerato ni en la Universidad: por ejemplo, las crónicas de viajes, descubrimientos, conquistas, misiones,

embajadas, lo que ha llamado Caro Baroja «una imagen del mundo perdida». La *Biblioteca* de León Pinelo, simple repertorio bibliográfico, pone los pelos de punta. España, como también se ha dicho, posee una increíble capacidad de olvido y despilfarro de sus propios bienes. No es imperialismo el reconocer que cuando nuestro país abrazaba medio mundo fue también impar en las artes, y en especial en la literatura; ignorarlo, en cambio, sí puede ser necedad y autodesprecio; y no hacérselo ver a nuestros alumnos, grave irresponsabilidad. Pues bien, en la segunda mitad del siglo de oro, desde fines del XVI en adelante, sobreviene un fenómeno inaudito cuya trascendencia es imposible de exagerar y aun hoy la vislumbramos solo a medias: es el gongorismo, una revolución lingüística y poética sin la cual nada de lo escrito en el siglo XVII puede explicarse satisfactoriamente¹⁷. Prescindir de Góngora equivaldría a omitir Bach, Mozart o Beethoven en una historia de la música; saltarse al Greco, Velázquez o Goya en una historia de la pintura. Y hablar de Góngora sin adentrarse en sus mejores poemas sería tan disparatado como estudiar a esos compositores sin escuchar su música, conocer solo de oídas a esos pintores, o, en el mejor de los casos, escamotear las obras más significativas de unos y otros.

¹⁷ «Lo más extraordinario es que este cambio haya sido originado por un solo autor, que vivía más bien retirado en su provincia, y con una obra escasa, de difusión casi confidencial, que ni siquiera llegó a imprimirse hasta después de su muerte... Los poetas recibieron los versos de Góngora como la lengua de fuego que, de repente, les confería la posesión de un lenguaje nuevo», resume R. Jammes, con imagen bíblica, al hablar del impacto de la poesía gongorina compuesta entre 1610 y 1614, en especial de las *Soledades* (prólogo a la mencionada ed.), y remata con las entusiastas frases del comentarista Martín Vázquez Siruela: «¿Quién escribe hoy que no sea besando las huellas de Góngora, o quién ha escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no sea mirando a su luz?»