

FUNCIÓN DE LA RETÓRICA EN LAS SOLEDADES

ROBERT JAMMES
Université de Toulouse-Le Mirail

Al proponerme estudiar este tema, me sitúo muy cerca del terreno que exploró, al principio de su carrera de investigador, Dámaso Alonso en su libro sobre *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*. D. Alonso estudió el vocabulario (cultismos) y la gramática (sintaxis, fórmulas estilísticas, hipérbaton); lo demás, que él mismo resume en cinco palabras (“metáfora, hipérbole, alusiones, ritmo, color, etc.”), es decir la retórica, la métrica y el estilo en general, había de venir en la segunda parte, que no se publicó, aunque se pueden discernir algunos fragmentos y muchos reflejos en los trabajos que realizó después. Desde luego, no pretendo imitar lo que hizo D. Alonso, ni adoptar los mismos enfoques, ni presentar mis conclusiones como si fueran las que él hubiera podido sacar.

Las figuras de retórica que pienso analizar hoy son esencialmente la comparación, la perífrasis, el oxímoron y el hipálage. No se trata de estudiarlas en sí mismas, sino para ver, tanto como sea posible, cómo Góngora las utiliza, para qué las necesita –al parecer– y qué partido saca de ellas. Les propongo que vayamos de la organización general del poema a la ejecución y al tratamiento de los detalles, o sea, para emplear la vieja terminología clásica, de la disposición (*dispositio*) a la elocución (*elocutio*). Trataremos prime-

ro de imaginar al autor frente a su proyecto todavía sin esbozar, colocando mentalmente, en esta fase preliminar de la creación, todo lo que quiere poner en su poema, todo ese caudal de emociones poéticas que él lleva en sí, y que ha ido madurando entre, aproximadamente, 1609 y 1612, y luego trataremos de imaginarlo escribiendo sus versos, esforzándose por encontrar el tono justo en el que quiere expresarse. Veremos si, partiendo del análisis de algunas figuras retóricas, podemos intentar reconstruir el proceso de la creación poética gongorina.

Quiero recordar primero, como punto de partida, una definición de las *Soledades*, contemporánea de las primeras polémicas, y que siempre me pareció extraordinariamente acertada: es la del Abad de Rute, don Francisco Fernández de Córdoba, en su *Examen del "Antídoto" o Apología por las "Soledades"*:

La poesía en general es pintura que habla, y si alguna en particular lo es, lo es ésta; pues en ella, como en un lienzo de Flandes, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, cacerías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos. Dije en un lienzo, digo en algunos, porque estas *Soledades* constan de más de una parte, pues se dividen en cuatro ¹.

Todos habrán visto, en cualquier manual de historia del arte, algunos de esos "lienzos de Flandes" a los que se refiere el Abad de Rute. Recordaré, por ejemplo, de Pedro Brueghel el viejo, *La caída de Ícaro* (de hacia 1558), en el que se ven campos, árboles, montes, un labrador con su caballo y su arado, un pastor con sus ovejas, el mar, un pescador, un barco grande, otros más pequeños, ruinas, islas, acantilados, un puerto, etc. Lo único que no se ve, o casi, es el desdichado Ícaro –mero pretexto de un cuadro que no tiene nada de mitológico–, del que se discierne sólo una pierna que emerge de la superficie del agua. Podría recordar también, del mismo pintor, *La mies* (1565), en el que no hay sólo trigales, gavillas, rastrojos, segadores (trabajando los unos, comiendo los otros), sino también prados, caminos, arboledas, casas, una iglesia y, a lo lejos, una laguna detrás de la cual se adivina el mar. Y muchos más –y no sólo flamencos– que se podrían mencionar...

1. El *Examen del "Antídoto"* fue editado por Miguel Artigas entre los apéndices de su *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, pp. 400-467. El texto citado se halla p.406; también lo cita Andrée Collard, *Nueva poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española*, en una nota documentada, en la que aparecen otras referencias a los "lienzos" o "paños" de Flandes a propósito de la oratoria sagrada (pp. 83-84).

Estos "lienzos de Flandes"² materializan perfectamente, a mi parecer, y expresan de manera gráfica lo que podía ser el proyecto literario de Góngora en el momento de empezar la redacción del poema, aquella proliferación en su mente de paisajes, plantas, animales, personas, escenas o detalles reducidos que él quería expresar, y que había esbozado ya en algunas poesías breves. Hay un pasaje, al principio de la primera *Soledad*, que confirma esta opinión: es la contemplación del panorama por el peregrino, al salir de la cabaña de los cabreros, desde un "risco" o "escollo" que domina la campaña:

Si mucho poco mapa les despliega,
mucho es más lo que, nieblas desatando,
confunde el sol y la distancia niega, etc.³

El paisaje, en su variedad, en su asociación de varios planos, desde lo más cercano (el lentisco en el que se apoya el peregrino) hasta lo más alejado, los montes, el mar y todo lo que se confunde en la lejanía; con todos los elementos que ocupan la parte central, río, campos, frutales, edificios, rocas, islas y, en primer término, una arboleda de la que emergen las ruinas de un castillo, es totalmente parecido a los "lienzos de Flandes" que evocaba el Abad de Rute. Por otra parte, importa no perder de vista que este paisaje constituye no sólo el marco de las *Soledades*, sino su materia misma, su tema⁴. Quiero añadir que esa noción de "lienzo de Flandes" a la que Francisco Fernández de Córdoba se refiere como a una cosa bien conocida de sus lectores, también le era familiar a Góngora, como lo indican un pasaje de su comedia *Las firmezas de Isabela*, redactada poco antes de las *Soledades*, y otro del romance a Granada "Ilustre ciudad famosa", escrito en 1586⁵.

2. La expresión "lienzo de Flandes" era, al parecer, la más corriente para designar este tipo de pinturas, aunque muchas veces se ejecutaban también sobre tablas.

3. I, vv. 197-211.

4. La metáfora que escoge Góngora no es la de un lienzo, sino la de un mapa. Téngase en cuenta que los mapas de entonces no eran tan abstractos como los de ahora: tenían sus paisajes, con edificios, árboles, barcos, montes, etc., representados de manera muy concreta, como para sugerir una visión panorámica del territorio representado.

5. Si es lejos, no me lo mandes,
que aun en los *lienzos de Flandes*
me parecen mal los lejos.

(*Las firmezas de Isabela*, vv. 2851-2853)

Y [he venido] a ver los cármes frescos
que al Darro cenefa hacen
de aguas, plantas y edificios,
formando un *lienzo de Flandes*. (Millé, 22)

Vemos pues todo lo que la estructura escogida por Góngora, esa trama de una silva libre y hasta caprichosa, le permitirá colocar en su poema, como formando parte del “lienzo” que quiere presentarnos: conforme irá bajando el peregrino hacia el llano, veremos un torrente, árboles, sendas, serranas; luego, en el trayecto hacia la aldea, veremos desde muy cerca los ocho regalos de la boda (animales o productos del campo), caminos, una fuente, campesinos del monte y de la llanura, una aldea con su ejido, sus álamos, su iglesia iluminada, sus calles enramadas, etc., y algunas escenas descritas directamente: el baile nocturno, la comida, los juegos y la comitiva final con la despedida de los novios. Y todo eso se prolongará normalmente, según la misma técnica, en la segunda *Soledad*, con los barcos, la pesca con trasmallo, la isla y sus cabras, sus conejos, su palomar y sus colmenas, las orillas del río, el palacio de un prócer, la cetrería y las chozas de otros campesinos. Hay en efecto, como decía el Abad de Rute, materia para varios lienzos. No es una narración organizada, construida según rigurosos principios de simetría arquitectónica, como el *Polifemo*: es una pintura libre y variada, para la que conviene admirablemente la forma libre, suelta, de la silva.

Pero, a pesar de las inmensas posibilidades de esta trama, quedan muchos elementos que no podrían hallar cabida en ella, por varias razones. Primero, por la necesaria coherencia lógica que exige la construcción de todo cuadro: no se pueden mezclar escenas primaverales con otras otoñales, por ejemplo, ni animales exóticos con paisajes europeos⁶. Por otra parte, no se puede en un poema yuxtaponer escenas y cuadros sin cierta lógica narrativa, que excluye muchas cosas: quiero decir que en los lienzos de Flandes hay yuxtaposición simultánea de elementos varios, mientras en esa “pintura hablada” que son las *Soledades*, hay que ir presentándolos sucesivamente, lo cual supone cierto encadenamiento, un mínimo de organización narrativa.

I

Por lo visto, a Góngora le quedaría todavía mucho que decir, después de agotadas las posibilidades narrativas de la ficción que sirve de soporte al conjunto, y que es la historia del peregrino. Se valió pues de recursos para ampliar las posibilidades de esa trama, y, entre estos recursos, el más fácil es la primera de las figuras retóricas que les anuncié, la comparación. Un ejem-

6. A lo menos según los cánones estéticos de la época, y salvo los casos en que el pintor escoge abiertamente representar visiones fantasmagóricas, como hace por ejemplo el Bosco.

plo para empezar, el de la novia joven y tímida, comparada con una rosa todavía sin abrir, pero cuyo color empieza a vislumbrarse en las hendiduras del capullo:

... cual del rizado verde botón, donde
 abrevia su hermosura virgen rosa,
 las cisuras cairela
 un color que la púrpura que cela
 por brújula concede vergonzosa. (I, vv. 727-731)

La finalidad primera de esta comparación es, según la lógica de la retórica tradicional, ponderar el pudor juvenil, la hermosura todavía en ciernes de la novia. Pero, finalmente, lo que queda en la memoria del lector es un elemento más de su visión poética de la naturaleza, elemento que Góngora prefirió introducir de esta manera indirecta: es decir que el segundo término de la comparación se desconecta en cierta medida del primero (al que tenía que ir sometido), para cobrar cierta autonomía y desarrollarse de manera independiente. Encontraremos así en la primera *Soledad* unas quince comparaciones, tan desarrolladas como ésta, que parecen responder todas a la misma preocupación: ensanchar el marco del poema, conseguir que no se limite a ese rincón —de Andalucía al parecer— donde viven y trabajan los campesinos de la primera *Soledad* o los pescadores de la segunda, hacer que pueda acoger los aspectos más variados de la naturaleza. De esta manera le será posible colocar en el poema, por ejemplo, el vuelo de las grullas, al que no podía describir directamente, ya que se suele producir "en los equinocios", mientras el poema se sitúa a finales del mes de abril, o principios de mayo. Lo introduce pues indirectamente, para explicarnos que los serranos que llevan los regalos caminan agrupados, pero que la forma del grupo va cambiando:

Pasaron todos, pues, y regulados
 cual en los equinocios surcar vemos
 los piélagos del aire libre algunas
 volantes no galeras,
 sino grullas veleras,
 tal vez creciendo, tal menguando lunas
 sus distantes extremos,
 caracteres tal vez formando alados
 en el papel diáfano del cielo
 las plumas de su vuelo. (I, vv. 602-611)

Claro que el lector se ha olvidado de los serranos y su cansado caminar, que aquí es lo de menos; lo que le queda en la mente es esta evocación espléndida del vuelo de esas aves migratorias, que avanzan en el cielo formando una

media luna que tiene las puntas a veces hacia atrás, a veces hacia adelante, o que, prolongándose por una especie de cola, afecta la forma de una y *griega* —es decir un elemento más de ese himno a la naturaleza, elemento introducido indirectamente gracias a una comparación desarrollada.

En la misma categoría se pueden colocar las descripciones comparativas de las hormigas (vv. 509-510), de las codornices cazadas con red y reclamo (vv. 587-589), de las aves que, al anochecer, invaden ruidosamente un nogal a cuyo pie corre una acequia (vv. 633-637), de los novillos que vuelven de la labranza llevando el arado colgado del yugo (vv. 848-851), del monte con sus encinas y sus cantuesos (vv. 909-910), del búho, a cuyos ojos se precipitan los grajos (vv. 988-991), del muflón sardo, que salta del monte a la playa (vv. 1016-1019), y algunas más.

Como lo habrán podido observar a través de este resumen, se trata cada vez de comparaciones detalladas, precisas, que, por su asunto, se integran al tema general del poema: constituyen elementos suplementarios que, añadiéndose a los que el autor introdujo directamente, ensanchan y completan su evocación de la naturaleza. Es decir que una figura retórica, la comparación, además de su papel ordinario, que es explicar, ilustrar, ensalzar un elemento del asunto principal, viene a desempeñar una función precisa al nivel de la ordenación general del conjunto (*dispositio*).

II

Ésta es la tendencia general. Quedan algunas comparaciones que no he enumerado, porque su función no parece ser la que acabo de indicar; hablaré de ellas un poco más adelante. Ahora les propongo que pasemos al examen de la perífrasis, figura generalmente desdeñada por los gongoristas modernos, porque tiene mala fama —desde el Romanticismo—, porque se dice que es un recurso de tipo academicista para huir de la realidad, y que por esta razón es antipoética. Espero demostrarles lo contrario.

Empecemos por un ejemplo, sacado de la enumeración de los regalos de la boda, la perífrasis de la miel:

Lo que lloró la aurora,
si es néctar lo que llora,
y, antes que el sol, enjuga
la abeja que madruga
a libar flores y a chupar cristales,
en celdas de oro líquido, en panales
la orza contenía
que un montañés traía. (I, vv. 321-328)

Vemos que la miel no ha sido nombrada (aunque sí el panal): la palabra propia ha sido sustituida por su definición –por una de sus definiciones posibles–, en la que entra una parte importante de descripción. En eso, exactamente, consiste la perífrasis, cuya técnica es fundamentalmente la misma que la de la adivinanza (en principio, la única diferencia es que la adivinanza es difícil, pero en las *Soledades* hay algunas perífrasis que son verdaderos enigmas).

¿Cuál es la función de la perífrasis, o, si se quiere, su resultado en este ejemplo preciso? Pues, por una parte, vemos que ensalza, que magnifica la miel, cargándola de evocaciones matutinas (aurora, sol, rocío...), asimilándola a un verdadero tesoro, y, para ponerlo mejor de relieve, escondiendo este tesoro en una oscura orza de barro que lleva un humilde personaje: es la famosa "exaltación de la realidad" de la que habló Pedro Salinas. Por otra parte –y esto me parece lo más importante desde el punto de vista de la *dispositio*– esta perífrasis produce el mismo efecto que una descripción, pero sin ser una descripción.

El escollo más peligroso que amenazaba las *Soledades* era, en efecto, el de la poesía descriptiva, que escapa difícilmente de la monotonía y del prosaísmo. El problema –uno de los problemas–, que tenía que resolver Góngora, al imaginar algo como un "lienzo de Flandes", era éste: ¿cómo evitar que el poema llegue a ser una sucesión de pequeñas descripciones, de cinco a diez versos cada una, ensartadas en el hilo de las andanzas del peregrino? Pues describiendo sin describir. Y uno de los recursos más eficaces para conseguirlo es la perífrasis: en la medida en que, gracias a la perífrasis, la descripción sustituye a la palabra propia, deja de ser algo sobreañadido, excusado, pesado; viene a ser el mismo concepto de que se trata, ya que sin ella no sabríamos de qué se trata.

Este recurso, Góngora lo utiliza a cada paso, mucho más todavía que la comparación: he contado quince comparaciones en la primera *Soledad*, mientras hallo más de 35 perífrasis en el mismo poema⁷. En el mismo trozo que les estaba comentando hay cuatro: la de la miel, que acabamos de ver; la de las gallinas ("negras, crestadas aves, cuyo esposo vigilante... es nuncio del

7. Exactamente 37, pero es mejor atenerse a una cifra aproximada, porque hay algunas perífrasis que se combinan con otras figuras (con metáforas, por ejemplo), y que podrían colocarse en otra categoría. También hay casos en que el giro perifrástico no excluye la palabra propia, que aparece después, como la solución de una adivinanza: en todo rigor, habría que llamarlas "perífrasis imperfectas", categoría que no parece haber preocupado a los tratadistas.

sol”), la de las perdices (“en cien aves cien picos de rubíes”, etc.) y la del pavo:

Tú, ave peregrina,
arrogante esplendor, ya que no bello,
del último Occidente.
penda el rugoso nácar de tu frente
sobre el crespo zafiro de tu cuello,
que Himeneo a sus mesas te destina. (I, vv. 309-314)

(Nótese de paso cómo la perífrasis permite, y hasta hace necesaria, para la identificación del animal, la evocación de los rasgos más llamativos de su “esplendor”: arrogancia, rugoso nácar, crespo zafiro.) Son cuatro perífrasis largas, descriptivas (sin ser descripciones), sugeridoras, que ocupan la mitad del trozo, haciendo contrapeso a las cuatro descripciones propiamente dichas, como ésta de los dos cabritos que lleva un pastor:

Quien la cerviz oprime
con la manchada copia
de los cabritos más retozadores,
tan golosos que gime
el que menos peinar puede las flores
de su guirnalda propia. (I, vv. 297-302)

Es bonito, gracioso, pero si todos los regalos enumerados hubieran sido sometidos a la misma pauta descriptiva, es cierto que el trozo hubiera resultado monótono.

Me limito a señalar, entre las perífrasis más logradas, la de las luminarias y los fuegos artificiales de la boda, en la torre de la iglesia primero (vv. 645-651), luego en la casa de los recién casados (vv. 1080-1083), para detenerme en la del anochecer, que se sitúa muy cerca de la precedente:

Himeneo...
los rayos anticipa de la estrella,
cerúlea ahora, ya purpúrea guía
de los dudosos términos del día. (Vv. 1070-1072)

En este último ejemplo, muy sencillo, se ve cómo la perífrasis de la estrella de Venus permite evocar no sólo el anochecer “cerúleo” (tiempo de la narración), sino también el amanecer (siempre purpúreo para Góngora): es decir que la perífrasis permite también, como lo hemos visto a propósito de la comparación, el mismo enriquecimiento de la materia del poema, añadiéndole –sin salir del tema general– elementos que la trama narrativa excluía.

Es particularmente interesante, desde este punto de vista, analizar el discurso del "político serrano" sobre los descubrimientos, en el que Góngora sistematiza el empleo de la perífrasis (I, vv. 412-503). Va aludiendo sucesivamente a la travesía de Colón, al istmo de Panamá, a las primeras exploraciones del Océano Pacífico, a la llegada de Vasco de Gama al Cabo de Buena Esperanza, y luego a la India Oriental y al mar de Omán; luego vuelve a hablar de América con la expedición de Magallanes, de Oceanía y por fin, más detalladamente, de las islas Molucas. Son, pues, nueve regiones importantes del globo, que aparecen sin que ninguna sea nombrada; todas son designadas por una perífrasis, generalmente larga y detallada:

El istmo que el Océano divide
y, sierpe de cristal, juntar le impide
la cabeza, del Norte coronada,
con la que ilustra el Sur cola escamada
de antárticas estrellas. (Vv. 425-429)

Es el istmo de Panamá. Y he aquí el estrecho de Magallanes:

... cuando halló de fugitiva plata
la bisagra, aunque estrecha, abrazadora
de un Océano y otro, siempre uno,
o las columnas bese o la escarlata,
tapete de la aurora. (Vv. 472-476)

Es evidente que aquí Góngora eludió sistemáticamente el nombre propio (es decir, en estos casos, la denominación geográfica). Lo hizo seguramente porque le parecería prosaico, o demasiado anecdótico. Pero este aspecto negativo –evitar aquí todo lo que se parezca a una crónica de Indias rimada– no es el más importante; lo más interesante es, como en los casos analizados antes, la cantidad de aportaciones que facilita, el caudal de visiones poéticas de la naturaleza, de una naturaleza vista en su totalidad, en los innumerables aspectos que no hubieran podido, sin este recurso, colocarse entre los castizos bailes y juegos del campo a los que, teóricamente, había de ceñirse el poema y que excluían, por definición, el exotismo. Y así, porque estas imágenes (de islas, de bosques, de esplendores orientales, de rocas azotadas por las olas, de movimientos de los astros, etc.) pertenecen al mismo registro que lo restante del poema, así es como esta epopeya de las navegaciones, que podía a primera vista parecer interpolada, no lo es: se integra al conjunto, al que confiere

las amplias dimensiones que le faltaban, y que vienen a ser, desde luego, más inmensas que las de cualquier “lienzo de Flandes”⁸.

Ya ven cuán injustamente se han censurado las perífrasis gongorinas, que no corresponden a ninguna actitud tímida o melindrosa frente a la realidad, al contrario. Tienen, dentro del poema, una función que las justifica, hasta las más elementales, las que pueden parecer meramente mecánicas: me refiero al caso muy particular de la perífrasis aritmética, la que consiste en decir “dos veces diez” en vez de “veinte”, por ejemplo. La emplea alguna vez Góngora, y digo que podría parecer mecánica, porque se encuentra a menudo en la poesía latina, en Virgilio, Ovidio u otros. He aquí un ejemplo sacado del episodio de la carrera, que se sitúa al final de la primera *Soledad*, entre los juegos que clausuran la boda:

Dos veces eran diez, y dirigidos
a dos olmos que quieren, abrazados,
ser palios verdes, ser frondosas metas,
salen cual de torcidos
arcos, o nerviosos o acerados,
con silbo igual, dos veces diez saetas. (Vv. 1035-1040)

Los competidores están repartidos en dos grupos de diez, ya que las metas son dos, los dos olmos que se divisan a lo lejos: la perífrasis permite entenderlo sin que haya sido necesario indicarlo, y, al mismo tiempo, por su repetición en la comparación con las saetas, subraya la simultaneidad y la pasmosa velocidad de la salida de los corredores. La intención es más evidente todavía en la descripción del baile de las labradoras, después de la comida:

Levantadas las mesas, al canoro
son de la ninfa un tiempo, ahora caña,
seis de los montes, seis de la campaña,
.....
terno de gracias bello, repetido
cuatro veces en doce labradoras,
entró bailando numerosamente. (Vv. 883-890)

Estos grupos de tres labradoras, que, multiplicados por *cuatro*, son *doce*, es decir *seis* y *seis*... sin decirlo, Góngora nos ha sugerido los movimientos, las

8. Para un análisis más detallado de los procedimientos retóricos utilizados en este pasaje (principalmente alusión y perífrasis), véase mi artículo “Historia y creación poética: Góngora y el descubrimiento de América”, en *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création* (Université de Lille III, 1990, pp. 53-65).

"mudanzas" de un baile popular: las bailadoras salen primero en dos grupos paralelos (pero vestidos diferentemente: monte y llano) de seis, que luego se dividen cada uno en dos, para formar cuatro grupos que evolucionan, y en la figura final se reúnen para que se vean juntas las doce labradoras. ¡Qué provecho supo sacar de un viejo procedimiento retórico, que podía parecer seco y prosaico! ⁹.

Breve balance, antes de proseguir con las otras figuras: si admitimos que las *Soledades* son, por su asunto, un himno a la naturaleza (y lo admitiremos más fácilmente si recordamos que, inicialmente, Góngora pensó sin duda en escribir cuatro *Soledades*, dedicadas respectivamente a los campos, las riberas, las selvas y el yermo, para no dejar de lado ningún aspecto del tema), vemos que tanto la comparación como la perífrasis cumplen dos funciones: sirven para introducir en el poema todo lo que la débil trama narrativa adoptada no permitía incluir en él, produciendo un efecto de ensanchamiento del campo de visión y de enriquecimiento del tema; y sirven, por otra parte, para evitar la monotonía y el prosaísmo de las descripciones, aligerando la arquitectura del conjunto y reforzando su unidad.

III

Vamos ahora, como se lo anuncié al principio, a acercarnos más al texto, pasando al examen de una figura retórica de menos extensión, ya que muchas veces se limita a dos palabras. Un ejemplo:

Y al sol lo extiende luego,
que, lamiéndole apenas
su dulce lengua de *templado fuego*,
lento lo embiste... (I, vv. 37-40)

9. Hasta en el *Panegírico*, cuyo nivel poético es generalmente inferior al de las *Soledades*, supo emplear este recurso de manera expresiva, para describir el desembarque de Margarita de Austria en Vinaroz, donde, en nombre de Felipe IV, vino a acogerla el duque de Lerma acompañado de sesenta nobles:

[el] Sandoval, en céfiros volante,
de treinta veces dos acompañado
títulos en España esclarecidos. (Vv. 308-310)

Evidentemente los nobles que siguen respetuosamente al duque están repartidos en dos hileras de treinta. Si no lo imagináramos así, la fórmula resultaría burlesca, un poco como las "tres veces veinte" leguas del romance "Ensíllenme el asno rucio": "En esto llegó Bandurrio, / diciéndole que se apreste / que para *sesenta leguas* / le faltan *tres veces veinte*." (Millé, 19)

Embestir es “acometer a uno cerrando con él” (*Autoridades*), implica violencia y precipitación; al decir, pues, “*lento lo embiste*”, Góngora asocia en una idea dos componentes contradictorios; hace lo mismo cuando dice *templado fuego*. Esto es el oxímoron, al que no se debe confundir con la antítesis: la antítesis presenta nociones contrarias para oponerlas, separarlas (“unos ríen, otros lloran”), mientras al contrario el oxímoron pretende reunirlos, combinarlos¹⁰.

Esta figura es seguramente la más empleada en las *Soledades* y en toda la poesía de Góngora: se puede decir que es la base más frecuente de sus agudezas, o conceptos. El que lo advirtió fue Gracián, en la clasificación preliminar que hace, al principio de su libro, de los varios tipos de agudezas. Según él, las hay de dos clases: los “conceptos por correspondencia y proporción” y los conceptos “de improporción y disonancia”. Y da a continuación un ejemplo de concepto “por disonancia”, sacado del romance de Angélica y Medoro de Góngora, que es exactamente lo que hoy llamamos (más bárbaramente) un oxímoron:

un mal vivo con dos almas,
y una ciega con dos soles¹¹.

A este propósito añade Gracián, hablando de Góngora: “Fue en toda especie de agudeza eminente, pero en ésta de contraproporciones consistió el triunfo de su grande ingenio. Vense sus obras entretejidas desta sutileza¹². De estas “contraproporciones”, en efecto, he hallado por lo menos 45 ejemplos en la primera *Soledad*, y unas 20 en la primera mitad de la segunda¹³. El caso más frecuente es el del sintagma en el que se hallan unidos sustantivo y adjetivo, o verbo y adverbio, o verbo personal y gerundio, en alianza contradictoria: “nocturno día” (v. 76), “convoca despidiendo” (v. 85), “ceremonia profana”

10. *Oxí*: ‘agudo’; *morós*: ‘boto’, ‘estúpido’. Un dicho aparentemente absurdo, que es en realidad una agudeza.

11. Millé, 48.

12. *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo (Aguilar), p. 255. Véanse los discursos IV (*De la primera especie de conceptos, por correspondencia y proporción*) y V (*De la agudeza de improporción y disonancia*). Entre los ejemplos de la primera clase de agudezas, Gracián cita el conocido soneto de Góngora a Cristóbal de Mora (“Árbol de cuyos ramos fortunados”), cuya triple correlación (el moral que alimenta al gusano de seda, alberga al pájaro y ampara al peregrino) es en efecto un modelo de “correspondencia y proporción”.

13. Los ejemplos son mucho menos abundantes en la segunda mitad de la segunda *Soledad*, en la que se observa un cambio notable de estilo.

(v. 119), "ponderosa vana pesadumbre" (v. 169), "habla callando" (v. 197), "selvas inconstantes" (v. 403), "errantes árboles" (v. 404), "cisne adusto" (v. 668), "ceño dulce", "silencio afable" (v. 725), etc.

Es un tipo de adjetivación que se sitúa en el extremo opuesto del que se suele hallar en la poesía de Garcilaso, o en la literatura pastoril en general, donde el papel del adjetivo es más bien servir de acompañante armónico al sustantivo:

Por ti el silencio de la *selva umbrosa*,
por ti la esquividad y el apartamiento
del *solitario monte* me agradaba;
por ti la *verde hierba*, el *fresco viento*,
el *blanco lirio* y *colorada rosa*
y *dulce primavera* deseaba ¹⁴.

También hay algunos ejemplos de este estilo en la poesía de Góngora, pero son más bien excepcionales (salvo en sus primeros sonetos). En general, el papel del adjetivo gongorino, o de su equivalente, es darnos un codazo para llamar nuestra atención. Y así se deben leer las *Soledades*, con la atención siempre alerta, para ver si, adormecidos por la música del verso, no dejamos pasar alguna agudeza sin advertirla.

Hay en efecto "contraproporciones" que no son evidentes. Cuando Góngora dice "garzón robusto" (v. 663), no es lo mismo que "mozo robusto": está jugando con la oposición entre *robusto* y lo afeminado que sugiere siempre en su obra la palabra *garzón*; y cuando dice "político serrano" (v. 364), es para insistir (sin decirlo) sobre la sorpresa que experimentaría el peregrino al oír un serrano hablar como un hombre culto de la ciudad (*polis*). Si, describiendo el paisaje contemplado desde lo alto, dice que el río, "con torcido discurso, aunque prolijo, / *tiraniza* los campos *útilmente*", es que alude chistosamente a esos predicadores u oradores demasiado elocuentes que, con sus pláticas interminables, *tiranizan* a sus oyentes, pero *inútilmente*, sin provecho para ellos ¹⁵.

Algunas dificultades de las *Soledades* no se han entendido correctamente, porque el comentarista no tuvo la reacción (que debería ser automática,

14. *Égloga* I, vv. 99-104.

15. I, v. 201. Aunque describe muchos meandros ("torcido discurso"), el río no está estancado, fluye abundantemente, es "prolijo" (< lat. *prolixus* < *proliquo*, 'fluir, correr hacia adelante'). Su curso sinuoso hace que ocupe mucho tiempo el campo, que lo "tiranice" en cierto modo, como el orador que ocupa demasiado tiempo a sus oyentes.

tratándose de Góngora) de buscar la contradicción, el oxímoron. Un ejemplo, procedente del trozo en el que nos muestra al peregrino descubriendo las calles de la aldea enramadas y decoradas,

y los que por las calles espaciosas
fabrican arcos, rosas:
oblicuos nuevos pénsiles jardines
de tantos como víolas jazmines. (I, vv. 718-721)

¿Cuál es la relación entre el sustantivo *jardines* y los tres adjetivos (*oblicuos*, *nuevos*, *pénsiles*) que le preceden? Se armoniza sin dificultad (Gracián diría que tiene “correspondencia” y “proporción”) con *nuevos* y con *pénsiles*: el peregrino está pensando en los jardines suspendidos (*pénsiles*) de Babilonia, a los que éstos pretenden imitar (*nuevos*); la contradicción –porque es mejor partir de la hipótesis de que hay una contradicción– estribará pues en el adjetivo *oblicuos*. Y en efecto, *oblicuo*, no hay que olvidarlo, significa ‘no recto’, en general, es decir ‘oblicuo’ en su acepción moderna, pero también ‘torcido’, ‘curvo’¹⁶: son jardines suspendidos, pero no llanos, no horizontales como los de Babilonia, sino “oblicuos”, arqueados (ya que son arcos de flores).

Otro ejemplo, sacado de la segunda *Soledad*. Los cisnes que viven en la isla del pescador son tan blancos que, cuando se bañan en el mar, son para las ninfas “nevada envidia sus nevadas plumas”. “Concordancia”, “consonancia” evidentes entre *nevadas* y *plumas*; pero ¡cuidado!, hay disonancia entre *nevada* y *envidia*, porque la envidia, para el lector del siglo XVII, no puede ser blanca: es negra, y por eso se solía decir “la negra envidia”. Bajo la repetición de adjetivos que parece destinada a crear una sinfonía en blanco, hay un chiste.

Un caso particular, y que constituye un grupo importante de estas “improporciones”, es el oxímoron mitológico, en el que el adjetivo o el determinante contradicen lo que se sabe o se admite del término mitológico emplea-

16. Otro ejemplo al final de la canción “A la pendiente cuna”, escrita un año después:

... de arroyo tan oblicuo, que no deja
la fragancia salir, entrar la abeja (Millé, 401),

(“arroyo tan sinuoso que los árboles de sus orillas forman un bosquecillo tupido que no deja”, etc.).

La interpretación que propongo supone que se quite la coma después de *nuevos*, a menos que se prefiera añadir una después de *oblicuos*, para indicar que se trata de tres epítetos antepuestos al sustantivo *jardines*.

do. Por ejemplo, en el himno al "bienaventurado albergue", evocando la alegoría de la presunción, o de la ignorancia (exactamente: del "no conocerse a sí mismo"), la llama

esfinge bachillera
que hace hoy a Narciso
Ecos solicitar, desdeñar fuentes. (I, vv. 114-116)

Si analizamos el procedimiento, veremos que la interpretación de estos versos nos obliga a poner un *pero* entre *esfinge* (que simboliza el misterio, el silencio enigmático) y *bachillera* ('habladora'), es decir que Góngora adopta una tradición mitológica para, en seguida, rectificarla: adopta y adapta. Y sigue contradiciéndola en los versos siguientes, que nos muestran a Narciso, contra su costumbre, abandonar las *fuentes* (donde podía mirarse para conocerse) y solicitar los –o las– *Ecos*, porque asienten dócilmente a todo lo que dice, repitiendo sus palabras, y por consiguiente cegándole.

Se puede extender este análisis a la mayoría –la gran mayoría– de las alusiones o menciones mitológicas de las *Soledades*. Enumerando algunas, según van apareciendo, veremos:

- escuadrón de amazonas desarmado (v. 280; escuadrón *pero* desarmado);
- vaga Clicie del viento / en telas hecho, antes que en flor, el lino (vv. 372-373; la ninfa *Clicie* se convirtió en *flor*, para seguir al sol, mientras que el *lino* se transformó en *tela* para seguir al viento: doble rectificación);
- sirenas de los *montes* (v. 550; y no del mar);
- de *nocturno Faetón* carroza ardiente (v. 655; los cohetes que pueden ocasionar un incendio durante la noche);
- *Eco*, voz ya *entera* (v. 673; y no media voz, que repite sólo la mitad de las palabras);
- Cupido con *ojos* y sin *alas* (v. 768; el novio);
- *villana Psiques*, *ninfa labradora* (v. 775; la novia, labradora y no cazadora);
- *Níobe inmortal* (v. 815);
- Lo precipita, / *Ícaro montañés*, su mismo peso / de la menuda hierba al seno blando, / *piélagos* duros hechos a su ruina (vv. 1008-1011; cae como Ícaro, pero es montañés; cae en la hierba, no en el mar).

Y no olvidemos, al final, la *casta Venus*, que "previno... a batallas de amor campos de pluma". Me he limitado a citar los más sencillos, que se resumen en dos palabras; pero hay otros: en total, y sin salir de la primera *Soledad*, he contado 22 ejemplos de oxímoron mitológico. Finalmente, los casos en que Góngora emplea la mitología en "consonancia" con la tradición son menos numerosos, y habría que tenerlo en cuenta para hacer un balance más exacto del peso de la mitología en su obra. En general, se ha censurado este aspecto

de su poesía, se ha dicho, y se sigue todavía repitiendo que la mitología se interpone entre él y la realidad, y no se ha visto bastante todo el juego conceptual –y finalmente poético– al que da lugar. Creo que la crítica se dejó cegar por la primera frase de las *Soledades* (“Era del año la estación florida”...), en la que aparecen en efecto tres alusiones mitológicas perfectamente ortodoxas: el “mentido robador de Europa” (‘el toro celeste’), el “garzón de Ida” (‘Ganimedes’, parangón de belleza juvenil) y el “segundo de Arión dulce instrumento” (‘gemidos que aplacan la tempestad’); tres referencias mitológicas, que necesitan tres notas en cualquier edición escolar. Pues hay que decirlo: estos 14 versos, que se suelen citar en los manuales como los más característicos del poema, son, en cuanto al empleo de la mitología, excepcionales. Cuando Góngora acude a la mitología greco-latina, es más bien para utilizarla como reactivo, para incitar al lector a que movilice su cultura clásica y, al mismo tiempo, reaccione contra ella, superándola y transformándola ¹⁷.

IV

No puedo terminar este examen del oxímoron, o “disonancia”, sin señalar un caso particular, todavía más típicamente gongorino. Hablando del pastor que comentó el espectáculo de las ruinas y que, según su propia confianza, había sido soldado, Góngora dice:

Bajaba entre sí el joven admirando
armado a Pan o semicapro a Marte. (I, vv. 233-234)

Son dos “improporciones”, pero que tienen además la característica de ser recíprocas: el calificativo que no conviene a Pan, *armado*, convenía a Marte, mientras el de *semicapro*, que se atribuye a Marte, convenía a Pan. Este intercambio de atributos es una figura retórica bastante rara, que se llama *hipálage*. Cuando digo que es bastante rara, no quiero suponer que no la conocen, porque está en todos los manuales de retórica, antiguos y modernos.

17. No se debería nunca olvidar, además, que si Góngora se vale de la mitología, las más veces con un pero y algunas sin él, la utiliza menos que sus contemporáneos, empezando por los que tienen fama de ser “claros” y “llanos”, como Lope de Vega: el que no lo crea podrá repasar la *Circe*, por ejemplo, o, para atenerse a un texto todavía más “sencillo”, la *Arcadia*, e ir contando todas las notas mitológicas que el propio Lope añadió al final de su libro, para ayudar al lector.

Pero es curioso observar que todos, después de definirla, dan poquísimos ejemplos, y casi siempre los mismos. Citan siempre el consabido verso de la *Eneida*, "Ibant obscuri sola sub nocte per umbram", y luego alguna fórmula coloquial, que viene a ser casi siempre un trabalenguas burlesco. Ninguno, entre todos los que he consultado, ha pensado en echar mano de las *Soledades*, donde hay por lo menos 13 casos, a cuál más brillante y perfecto:

... y los olmos casando con las vides,
mientras coronan *pámpanos* a *Alcides*,
clava empuñe *Lieo* ¹⁸.

cazar a *Tetis* veo
y pescar a *Diana* en dos barquillas ¹⁹.

Estos tres ejemplos combinan elementos mitológicos y podrían por consiguiente, hasta cierto punto, clasificarse en el subgénero del "oxímoron mitológico" que acabo de estudiar. Quedan diez que no son mitológicos, o que no lo son esencialmente. Les comentaré sólo uno, para analizar, como hice con las otras figuras, su función:

... y en oro, no, luciente
confuso Baco, ni en bruñida plata
su néctar les desata,
sino en vidrio *topacios carmesíes*
y *pálidos rubíes*. (I, vv. 867-871),

dice, hablando de las bebidas del banquete de la boda, y aludiendo más precisamente a la costumbre de "hacer calabriada", mezclando el vino tinto con el blanco. El trueque de epítetos sugiere eficazmente el instante en que se mezclan los colores, y se ven palidecer, a través del cristal, los rubíes del tinto, y enrojecer los topacios del blanco. Aquí, sí, se puede hablar de "expresividad directa" de la figura retórica, que, por su misma estructura, traduce la sensación que quiere comunicarnos el autor. Sería imprudente aplicar este tipo de comentario a todas las figuras (lo digo porque se hace demasiado, y los manuales universitarios incitan a hacerlo), pero en el caso del hipálage se puede hacer siempre: esta figura, en efecto, resultaría absurda –doblemente

18. I, vv. 828-830. La vid corona al olmo (árbol de Hércules, según Góngora) que la sostiene, como si Baco se apoyara en la calva de Hércules.

19. II, vv. 419-420. La pesca que practican las hijas del pescador (de horcas, con harpón) se parece mucho a la caza.

absurda—, no sería más que un trabalenguas, si no sirviera en un texto literario para expresar algo, algo que es siempre o la mezcla (como aquí), o la confusión, o la ambigüedad, o algún efecto de sinestesia. Me limito a enumerar, para que los saboreen despacio cuando vuelvan a leer las *Soledades*, unos ejemplos:

- si *aurora* no con *rayos*, *sol* con *flores* (I, v. 250);
- *volantes* no *galeras*, / sino *grullas veleras* (I, v. 605);
- hacer *tórrida* la *Noruega* con dos soles / y *blanca* la *Etiopía* con dos manos (I, 784-785; hipálage disimulado bajo una hipérbole);
- *surcar mieses*, *pisar ondas* (I, 1032);
- de *blancas ovas* y de *espumas verdes* (II, 25);
- del *cielo espuma* y del *mar estrellas* (II, 215).

* * *

El punto que quiero desarrollar rápidamente en mi conclusión, acabo de esbozarlo al prevenirles contra la tendencia a generalizar cierto tipo de comentario, y a aplicarlo sin miramiento a todos los casos semejantes que se presentan en un texto literario: no se deben interpretar todas las comparaciones, ni todas las perífrasis, según el modelo que les indiqué. Es cierto que, en general, la comparación gongorina tiende a olvidarse de su primer término, para conferir cierta autonomía al segundo, haciendo de él una pequeña descripción independiente –sin que parezca descripción–; es cierto también que, por otra parte, la perífrasis permite salvar el escollo de la poesía descriptiva, simplificando al mismo tiempo y aligerando la estructura del poema. Pero no siempre. No puede haber leyes absolutas en las ciencias humanas, y menos todavía en la literatura: un poeta no hace versos como un peral produce sus peras, siempre de la misma variedad. Si la literatura vale algo, es precisamente porque no es un producto mecánico, o biológico.

Al principio del poema, cuando el peregrino se esfuerza, en la noche, por alcanzar una luz lejana que se distingue difícilmente entre los árboles, hay esa larga comparación de nueve versos con el villano que persigue el “animal tenebroso” en cuya frente resplandece una piedra maravillosa. Pues, en este caso, podemos decir que la comparación cumple su función primera, básica: al revés de las otras, que pierden casi el contacto con el término principal para llegar a ser un elemento más del “lienzo de Flandes”, ésta expresa la inquietud, casi la angustia del peregrino –término principal–, que está buscando ayuda, y en cuya mente cruzan imágenes confusas, parecidas a esa leyenda oscura, o “tradición apócrifa”, del carbuncho. La impresión se confir-

ma si examinamos las demás imágenes del pasaje, que sugieren de la misma manera esa especie de alucinación del náufrago recién escapado del mar, que sigue percibiendo el mundo terrestre como si estuviera todavía nadando en la tempestad. Es un trozo conocidísimo, pero no sé si se habrán fijado en la metáfora inicial:

... declina al vacilante
breve esplendor de mal distinta lumbre:
farol de una cabaña
que sobre el ferro está, en aquel incierto
golfo de sombras anunciando el puerto. (Vv. 57-61)

El peregrino está mirando hacia la tierra, pero lo que le aparece, lo que él imagina es un "golfo de sombras", con alguna caleta en la que se ha refugiado, quizás, un barco que, para indicar el camino a otros, habrá encendido el farol que está en la gabia. Y cuando se pone a cruzar el monte, le persigue esta impresión de estar todavía en el mar, luchando contra las olas, y aparece otra metáfora marítima:

... fijo, a despecho de la niebla fría,
en el carbunclo, *Norte de su aguja*,
o *el Austro brame* o la arboleda cruja. (Vv. 81-83)

Y así se explica por qué, al llegar por fin a la cabaña de los pastores, el tronco de encina que está ardiendo se le antoja curiosamente una mariposa que, atraída por la luz, ha venido a caer en ella:

Y la que, desviada,
luz poca pareció, tanta es, vecina,
que yace en ella la robusta encina,
mariposa en cenizas desatada. (Vv. 86-89)

Es que el peregrino náufrago, durante todo su trayecto, ha seguido pensando en ese farol que imaginaba, un farol como los que se ven en los barcos y atraen las mariposas. Ya ven cómo la retórica (aquí una comparación y tres metáforas desarrolladas a las que les faltó un *como* para ser comparaciones), cuando es sabiamente manejada por un poeta, añade implícitamente mucho al texto; pero ven al mismo tiempo que ese "suplemento", que es lo mejor del poema, se nos escaparía si nos empeñáramos en buscarlo a la sola luz de sistemas explicativos predefinidos.

Se puede hacer la misma advertencia a propósito de la perífrasis, que tampoco encaja siempre dentro del esquema que les propuse. Volvamos a la

presentación de aquellos ocho regalos que los convivados traen para los novios. No les comenté el primero, ni el último, pero los conocen sin duda y se acordarán:

... de flores impedido
el que ya serenaba
la región de su frente rayo nuevo,
purpúrea ternerueta, conducida
de su madre, no menos enramada,
entre albugues se ofrece, acompañada
de juventud florida. (I, vv. 284-290)

No hay perífrasis de la ternerueta, ni de su madre, pero sí la hay de sus cuernos, o cuernecitos: “el rayo nuevo que ya serenaba la región de su frente”. Veamos ahora el último regalo:

No excedía la oreja
el pululante ramo
del tezezuelo gamo,
que mal dejar se deja,
y con razón: que el tálamo desdeña
la sombra aun de lisonja tan pequeña. (I, vv. 329-334)

Tampoco aquí hay perífrasis del gamo, pero otra vez la hay de los cuernecitos (“pululante ramo”), cuya significación burlesca se subraya aquí de manera muy clara²⁰. Pues lo más importante, a mi parecer, es advertir que este desfile de regalos para los novios empieza con cuernos y termina con cuernos. O sea que, en los dos momentos en que menos lo esperábamos –cuando el peregrino acaba de experimentar una sensación estética muy honda (vv. 268-269), y cuando Góngora acaba de presentarnos uno de los cuadros más logrados del poema–, descubrimos una intención burlesca, algo como un eco de las pullas que se solían echar en aquellas fiestas del campo²¹.

Y si les parece inverosímil esta interpretación, vean ahora, para convenirse, cómo termina el pasaje más solemne, más erudito, más culto del poema, quiero decir el canto alterno que corresponde a la ceremonia del casa-

20. Si nos atenemos a la expresión “pululante ramo”, nos inclinaremos a clasificarla más bien entre las metáforas, por su brevedad; pero si tenemos en cuenta lo que le añade el final de la frase (“que el tálamo desdeña / la sombra aun de lisonja tan pequeña”), podremos llamar perífrasis al conjunto: cf. arriba la n. 7.

21. Sobre esta tendencia constante de Góngora, véase mi artículo “Elementos burlescos en las *Soledades*”, en *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 99-117.

miento. Lo he mencionado ya como ejemplo de comparación, pero había algo más que ver:

El dulce alterno canto
a sus umbrales revocó felices
los *novios* del vecino templo santo.
Del yugo aún no domadas las cervices,
novillos, breve término surcado,
restituyen así el pendiente arado
al que pajizo albergue los aguarda. (I, vv. 845-851)

Bonita estampa de bueyes que vuelven de la labranza... Pero fíjense: *novios*, *novillos*, a dos versos de intervalo. La verdadera razón que incitó a Góngora a escoger esta comparación es ésta, es el juego de palabras *novio/novillo*, que le serviría, pocos años después, de estribillo para una letrilla sobre los cuernos:

No vayas, Gil, al Sotillo,
que yo sé
quién *novio* al Sotillo fue
y volvió después *novillo*.

Comprobamos otra vez que, después de un momento de fuerte tensión estética, o sentimental, Góngora cambia de tono soltando un chiste: aquí, otra vez, nos quiso sugerir las burlas y las pullas de aquellos jóvenes del campo que acompañan a los recién casados. Y, finalmente, para una correcta interpretación de los tres pasajes que acabo de citar, es más decisivo advertir esta discreta tonalidad burlesca que el efecto producido por las perífrasis o las comparaciones en general.

Lo que quiero decir con estos "contraejemplos", es que todo sistema que se aplica a un texto es peligroso, y que hay que ponerlo a cada momento en tela de juicio. Quizás les desanime un poco saber que las teorías no funcionan en todos los casos, que pueden cegarnos y hacernos caer en alguna trampa; pero, si lo piensan mejor, verán que eso es lo bueno, precisamente, que haya trampas en las *Soledades*, es decir, en otros términos, que siempre quede algo por descubrir. Pues ésa será mi conclusión: desearles que lean, o que vuelvan a leer, con los ojos muy abiertos y la atención muy despierta, las *Soledades*, y que tengan el gusto de hacer sus propios descubrimientos.