

ASPECTOS DE LO CÓMICO EN LA POESÍA DE GÓNGORA

Humor y sátira

No se ha dedicado una atención demorada a la función cualitativa de lo cómico en el mundo poético gongorino. Dámaso Alonso, maestro indiscutible de todos los gongoristas contemporáneos, proclamó hace tiempo, desde las páginas de esta misma revista, la falta de una investigación dirigida en tal sentido: «Sería necesario... un estudio total del humor, como elemento integrante del gongorismo»¹.

Todavía no se ha rellenado ese hueco; si bien el mismo Dámaso Alonso ya realizó, por entonces, escauceos muy orientadores en la órbita de la poesía humorística de Góngora; por ejemplo, al sentar que la fórmula estilística *A, si no B*, tan peculiar de nuestro poeta —sin negar su esporádica presencia anterior en otros escritores—, es un giro sintáctico que, hasta 1600, solamente lo emplea Góngora en sus composiciones cómicas «para producir una chistosa contraposición entre términos ligados por un juego de palabras, o una picante malicia»; y aduce tres ejemplos de los que nos limitaremos a reproducir el primero, dirigido contra el Castillo de San Cervantes, o de San Servando, en Toledo:

cuando más mal de ti diga,
dejar de decir no puedo,
si no tienes fortaleza
*que tienes prudencia al menos*².

Este rasgo estilístico señala, en amplio muestrario de posibilidades expresivas, la incorporación de un elemento formal de origen festivo al arte idealizado de los poemas mayores.

¹ *Góngora y la censura de Pedro de Valencia*, RFE, XIV, págs. 347-368. Artículo reproducido en el libro *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid. Ed. Gredos, 1955, páginas 286-310. La cita corresponde a la pág. 310.

² *Ob. cit.*, pág. 309.

También ha dedicado Dámaso Alonso algunas páginas en su reciente obra de esta especialidad, *Góngora y el Polifemo*, a la técnica de las composiciones humorísticas¹.

Azorín afirmaba, en *Lecturas españolas*, que lo más valioso en Góngora es su obra festiva. Pero en esta opinión vemos la consecuencia de la crítica subestimadora del cultismo poético barroco, tal como lo vio Menéndez Pelayo; y también comporta la dicotomía de la poesía de Góngora. La crítica contemporánea, sobre todo a partir de 1927, ha rectificado tales estimaciones mediante un acopio de estudios y ediciones críticas que huelga mencionar.

Por otra parte, si Góngora no hubiera escrito más que sus composiciones juveniles y festivas, apenas si rebasaría la talla de un poeta del orden de Baltasar del Alcázar². Su posición singular en el Parnaso español la debe a las creaciones alcanzadas en sostenida tensión hacia una exigente dignificación estética y la insaciable búsqueda de una expresión exquisita y personal.

En la línea evolutiva de su ingenio poético es cierto que abundan mucho más los rasgos cómicos en la obra de su juventud que en la de su madurez. Ya lo advirtió, en el momento preciso, el humanista Pedro de Valencia, al *censurar* o analizar los poemas mayores de Góngora: «siendo tan lindo i tan alto este poema de las *Soledades*, no sufro que se afee en nada ni se abata con estas gracias o burlas, que pertenecían más a las otras poesías que v. m. solía *ludere* en otra edad».

Aunque es cierto que, en aquella «otra edad» juvenil, Góngora prodigó sus versos cómicos, no puede afirmarse que, en su madurez, los abandonara, puesto que, entre los más burlescos de sus romances, figuran los que comienzan «La ciudad de Babilonia» (*Fábula de Piramo y Tisbe*) y «Manzanares, Manzanares», escritos cinco o seis años después de las *Soledades* o el *Polifemo*. En cuanto al primero, que el autor estimaba como la mejor de sus composiciones, encierra una combinación audaz de lo cómico y lo serio, o de *las burlas y las veras*, en lo que tal vez resida —como luego veremos— la peculiaridad íntima de una buena parte de la poesía gongorina: y no olvidemos que brotaron estos versos de la pluma casi sexagenaria. Como si en nuestro poeta se realizara la premisa mate-

¹ DÁMASO ALONSO, *Góngora y el «Polifemo»*. Madrid, Ed. Gredos, 1961 (4.ª edición muy aumentada), 2 vols. Vid. el I para el aspecto que ahora nos ocupa.

² Como dice GERARDO DIEGO, a cuenta de la poesía de Cervantes, y al establecer la debida escala jerárquica, «es evidente que la poesía más auténtica, central, espiritual, esencial, no es, no puede ser, la humorística, la de la burlesca caricatura...» (*Cervantes y la poesía*, RFE, XXXII, 1948, pág. 236).

rial que condiciona tantas veces el nacimiento de lo cómico en el hombre, según Plessner: «Excéntrico respecto al mundo, el hombre está, en vistas a un mundo, entre la seriedad y la broma, entre el sentido y el sinsentido, y con ello, ante la posibilidad de su unión, de su ensambladura indisoluble, equívoca y absurda, con la que no puede terminar, de la que tiene que desatarse y que a la vez le ata a sí misma»¹.

Hubo siempre en Góngora una afición irresistible al equívoco, al juego a costa de la disemia de ciertos vocablos y frases, a la hipérbole más desorbitada: procedimientos que configuran habitualmente lo cómico verbal. En este ángulo se aproximan o entrecruzan el cultismo de Góngora y el conceptismo de Quevedo; y éste lleva a sus límites extremos las posibilidades de la técnica. Otro punto de engarce entre los dos escritores rivales, y encarnizados enemigos, encontramos en el predominante carácter satírico de sus poesías festivas. Apenas si descubriremos en ellas la comicidad objetiva y desinteresada; ni tampoco el humor sereno de Cervantes, hecho de comprensión y tolerancia para las humanas flaquezas, cima soberana en las construcciones de lo cómico. Nos enfrentaremos, casi siempre, con el humor satírico, tantas veces emparentado con el mal humor, más bien que con el simple humor: y asimilable, como lírica de la indignación al *dictum* clásico de Juvenal —*si natura negat, facit indignatio versum*— que Góngora conocía muy bien. No le adecuaria, en general, la definición del humor dada por Leacock, transida de amor y humanidad: «Humour may be defined as the *kindly* contemplation of the incongruities of life, and the artistic expression thereof»². La sátira burlesca y desgarrada es producto de una comicidad despiadada y lacerante. Humor sin amor, se ha dicho de esta sátira.

También podríamos añadir que la potencia satírica es más buida y penetradora al correr de los años; en las mocedades de Góngora todavía cabe rastrear algún signo de gracia fresca y espontánea, algunas composiciones de humor puro, desligado de prejuicios.

Por lo que a nuestra tarea se refiere, hemos intentado seleccionar y clasificar los rasgos que estimamos definitivos en la poesía humorística de Góngora. Es una previa indagación estilística que nos inclina a reconocer el valor sustancial de lo cómico a lo largo y a lo hondo de la creación poética gongorina; y con abrumador predominio de lo cómico verbal.

¹ HELMUTH PLESSNER, *Lachen und Weinen*. Bern. A. Francke Verlag, 1941. Cito por la versión española de LUCIO GARCÍA ORTEGA, *La risa y el llanto*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, pág. 142.

² STEPHEN LEACOCK. *Humour and Humanity. An Introduction to the Study of Humour*. Londres, Thornton Butterworth Ltd., 1937, pág. 11.

Disparates

Lo más elemental entre lo cómico es el disparate; después de la sorpresa inicial promueve en el lector la risa a flor de piel, despertada por la mera incongruencia y la acumulación de absurdos.

El cultivo deliberado del disparate para obtener efectos cómicos es una de las exageraciones expresivas examinadas por Ludwig Pfandl entre los elementos del sentimiento barroco. Covarrubias nos explica el *disparate* como ingeniosidad literaria y habla de su origen en la definición del vocablo *dislate*: «Un hecho despropositado que a nadie puede parecer bien. Está contraydo de la palabra disparate, la qual se dixo de dispar, por no tener paridad ni igualdad con la razón. Juan de el Enzina, a lo que yo entendí, fue un hombre muy docto y que leyó y escribió en Salamanca; y si no me engaño fue canónigo de aquella santa iglesia, y está sepultado en la iglesia vieja debaxo del Coro. Este compuso unas coplas ingeniosísimas y de gran artificio, fundado en disparates, y dieron tan en gusto que todos los demás trabajos suyos hechos en acuerdo se perdieron, y sólo quedaron en proverbio los disparates de Juan del Enzina, quando alguno dize cosa despropositada. Yendo camino oyó una vieja mesonera a sus criados que dezían: «Juan del Enzina, mi señor»; y llegóse a él mirándole de hito en hito, y díxole: «Señor, ¿es su mercé el que hizo los dislates?». Y fue tan grande su corrimiento que le respondió con alguna cólera, diziéndole el nombre de las pascuas. A este peligro se ponen los hombres graves, quando por desenfado escriben algunas cosas livianas, aunque sean ingeniosas y de mucho gusto»¹.

En efecto, fueron muy populares durante el Siglo de Oro los *Disparates trovados* de Juan del Encina, que comienzan así:

Anoche de madrugada
ya después de mediodía
vi venir en romería
una nube muy cargada
y un broquel con una espada
en figura de ermitaño,
caballero en un escaño...

Tan caprichoso género fue imitado por escritores de escaso relieve, como Pedro Manuel de Urrea («pasando por un gran llano —cuesta

¹ COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens, publicadas en la de 1674. Edición preparada por MARTÍN DE RIQUER... Barcelona, Ed. Horta, 1943, página 477.

abajo y cuesta arriba—, topé con una cativa—en las uñas de un milano...»); Diego de la Llama («Yo queriendo caminar - de Burgos para Medina - quiso la gracia divina - que amanecí en Gibraltar...»); o Gabriel de Sarabia y otros, en paráfrasis disparatada de populares romances viejos:

El conde Partinuplés
y el obispo de Zamora,
y el gobernador cortés,
en el convento de Uclés
sirven a la reina mora;
pero la reina está enferma
y don Fernando de Andrada
le canta porque se aduerma:
Oh Belerma, oh Belerma,
por mi mal fuiste engendrada...

En el siglo XVIII Tomás de Iriarte aún tuvo el capricho de glosar una décima disparatada con otras diez del mismo tipo, amén de otra sarta de quintillas en sonoros disparates. Hasta bien entrado el siglo XIX llegan las composiciones de esta clase¹.

Marcos Vitoria considera el disparate como autolisis cómica, genuinamente española, falta de la mínima objetividad exigible a toda representación, incluso de carácter jocoso; carente de sustancia, Vischer lo relega a la comicidad inferior, raquítica y vacía. «Si la calidad del chiste ha de medirse por el valor o la aspiración al valor que aniquila, su objetividad debe caer en primer término bajo nuestra consideración. El reino del chiste: el mundo de todos los días; al lado de lo *trágico cotidiano* de que habla Papini, hay lo *cómico cotidiano*. Allí yacen las canteras inagotables de donde el poeta cómico extrae —mediante explosivos sutiles— su rico material»².

Gómez de la Serna ha resucitado en nuestros días el género del *disparate*, aunque en prosa; para él es la forma más sincera de la literatura: «son humorísticos los disparates en cuanto son disparates y por ser disparates», «este humorismo de mis disparates es el más español, el que informa el *Buscón* y el que informa también los aguafuertes de Goya»³. Pero

¹ Cfr. MARCEL GAUTHIER, *De quelques jeux d'esprit. I. Les disparates*, *Revue Hispanique*, XXXIII, 1915, págs. 385-445. Gauthier apunta un posible origen de nuestros disparates en la *patrasie* francesa del siglo XIII, pero no aduce argumentos ni datos ilustrativos.

² Vid. MARCOS VITORIA *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1958, pág. 124.

³ Vid. *Teoría del disparate*, en RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Disparates*. Madrid, Calpe. Col. Los Humoristas, 1921, pág. 7.

estos *disparates* de Ramón Gómez de la Serna, íntimamente emparentados con sus *greguerías*, presentan una comicidad alquitarada y abstracta, que se disuelve muchas veces en irisaciones metafóricas, bien alejadas de la concentración de incongruencias, propia del disparate clásico español, que llegó incluso a contagiar al género novelesco durante el período barroco. Traza distinta, a pesar de la concordancia en el apelativo, es la del *disparatarío* de Quevedo, graciosa burla del léxico gongorino, en *La culta latiniparla*.

Una de las letrillas atribuibles a Góngora —la que lleva el número XX en la edición de Millé, con el estribillo *y fue muy buena invención*— debe ser catalogada en el descrito género de los *disparates*: en ella se menciona al propio fundador, Juan del Encina, a varios personajillos folklóricos —Antón Pintado, Antón Colorado— y a figuras del romancero tradicional, como el mencionado conde Partinuplés y los condes de Carrión. No son muy convincentes los indicios reunidos para probar la autenticidad de esta letrilla, pero hay, en su última estrofa, un tanto del garbo expresivo y giros gustosos al Góngora de las composiciones ligeras:

Entraron seis cazadores
con capas de telaraña,
y en caballicos de caña,
cenceños, mas no traidores,
cien azores
carmesies
de espuelas y borceguies
y el obispo de Turpín,
llevando en un puerco espín
el gallo de la pasión,
*y fue muy buena invención*¹.

Aunque no fuera auténtica esta letrilla, contamos con otros ejemplos indubitables para comprobar que Góngora se vio tentado, en su juventud, por esta comicidad de lo absurdo y la intercaló en pasajes sueltos de alguna composición festiva, cuyo conjunto no corresponde al género señalado. Es lo que ocurre con dos fragmentos del romancillo «Hanme dicho, hermanas» (1587), promovido por la pasmosa celebridad alcanzada por el que comienza «Hermana Marica» (1580); contiene el primero una

¹ LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de JUAN MILLÉ Y GIMÉNEZ, ISABEL MILLÉ Y GIMÉNEZ. Madrid, Ed. Aguilar, 1956, 4.ª edición), pág. 416. Todas las citas de Góngora que hagamos en este artículo se refieren a la presente edición; para abreviar, las daremos con la sigla M, acompañada de un guión y el número de la página.

autocaricatura chistosa, y, en ella, un grotesco inventario de sus propiedades y riquezas (que nos recuerda las chuscas enumeraciones tituladas *Almonedas* en los disparates de Juan del Encina y anónimos seguidores):

... es mancebo rico
 desde las mantillas,
 pues tiene (demás
 de una sacristía)
 barcos en la sierra,
 y en el río viñas,
 molinos de aceite
 que hacen harina;
 un jardín de flores,
 y una muy gran silva
 de varia lección ¹,
 adonde se crían
 árboles que llevan
 después de vendimias
 a poder de estiércol
 pasas de lejía... (M-89)

Y poco más allá se burla de sus conocimientos lingüísticos:

de las demás lenguas
 es gran humanista,
 señor de la griega
 como de la scythia;
 tiene por más suya
 la lengua latina
 que los alemanes
 la persa o la egipcia;
 habla la toscana
 con tal policía,
 que quien le oye, dice
 que nació en Coimbra;
 y en la portuguesa
 es tal que dirías
 que mamó en Logroño
 leche de borricas... (M-91,)

Verdadero juego de despropósitos, a este tipo de comicidad podrían agregarse aquellos versos del «gracioso» Tadeo:

¹ Alusión a la obra miscelánea de PERO MEXÍA. *Silva de varia lección* (Sevilla 1540), de tanto éxito, que sólo en el siglo XVI llegó a contar diecisiete ediciones. Góngora juega, además, con el valor semántico de la palabra *silva* selva: 'tiene viñas, molinos, un jardín y una selva'...

...el que tú dices
 es sordo de las narices
 y de un tobillo aguileño. (*Las firmezas de Isabela*, acto III,
 M-791.)

Por la brevedad de la descripción, que no tiene réplica ni comentario, quizá pudiéramos encontrar aquí un ejemplo de trastrueque o trabucación de sentidos en dos frases ligadas; pero con su incongruencia, porque el *tobillo* no puede ligar con ninguna de las dos predicaciones propuestas: *sordo* y *aguileño*. Para que se diese la trabucación simple, inocente recurso de muchos autores cómicos, el *tobillo* tenía que ser la *oreja*, recurso baladí que Góngora rechaza; esperaríamos otra sarta de disparates, pero la deja en los dos primeros eslabones: el teatro no la admitiría. Nos quedamos con un disparate en ciernes.

Perogrulladas

Las verdades de Pero Grullo, que a la mano cerrada llamaba puño —donosamente calificadas de *profecías* en el Siglo de Oro— son una manifestación característica de lo cómico ingenuo, la gracia menor que no exige esfuerzo alguno de comprensión: apoteosis ridícula del lugar común.

En el *Refranero* del Pinciano ya se cita a Pero Grullo, en locución proverbial, ampliada en la versión que recoge el maestro Correas del modo siguiente: «Vámonos a acostar, Pero Grullo, que cantan los gallos a menudo; hilar, hilar, Teresita, que si los gallos cantan, no es hora»¹.

Cervantes dio una gustosa referencia del popular personaje: «Gobernarás en tu casa; y si vuelves a ella, verás a tu mujer y a tus hijos, y dejando de servir dejarás de ser escudero». «Bueno, por Dios —dijo Sancho Panza—, esto yo me lo dijera; no dijera más el profeta Perogrullo» (*Quijote*, 2.^a parte, c. LXII). Y Quevedo, en su *Visita de los chistes*, presenta a Pero Grullo, el «profeta estantigua», dispensando con liberalidad sus jocosos vaticinios:

Muchas cosas nos dejaron
 las antiguas profecías:
 dijeron que en nuestros días
 será lo que Dios quisiere...

¹ Vid. LUIS MONTOTO. *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*. Sevilla, 1922 (2.^a impresión, aumentada y corregida), tomo II, págs. 295-7.

Si lloviere hará lodos;
 y será cosa de ver
 que nadie podrá correr
 sin echar atrás los codos...
 El que tuviere tendrá,
 será el casado marido,
 y el perdido más perdido
 quien menos guarda y más da...

En relación con las perogrulladas están los llamados «milagros de Mahoma», que salió del sol y quedó a la sombra, locución magnificadora de lo trivial. En el citado *Refranero* de Hernán Núñez, «Pinciano», se da esta variante del dicho popular: «los milagros de Mahoma, para no acabar una escudilla, sacando una sopa, meter otra».

En los romances festivos de Góngora encontramos abundantes muestras de tan inocente recurso cómico, aunque sin la mención expresa del mítico inventor Pero Grullo. Muchas de ellas van unidas a la parodia humorística del romancero viejo:

A verla vino doña Alda,
 viuda del conde Rodulfo,
 conde que fue en Normandía
lo que a Jesu Cristo plugo... (M-53.)

Compárese el verso final de esta cuarteta con el que remata la primera de Quevedo en el ejemplo aducido.

Un grupo de perogrulladas gongorinas se limitan a bromear con determinados rasgos físicos de una persona, descubriendo como algo insólito la localización común de cualquiera de ellos:

la paciencia se me apoca
 de ver cuán al vivo tienes
 la frente entre las dos sienas
 y los dientes en la boca;
 y que es tal el regalado
 mirar de tus ojos bellos,
 que el que está más lejos dellos,
 ése está más apartado... (M-58.)

«Acuérdate de mis ojos,
 que están, cuando estoy ausente,
 encima de la nariz
 y debajo de la frente.»

En esto llegó Bandurrio,
diciéndole que se apreste;
que para sesenta leguas
le faltan tres veces veinte... (M-76.)

la cabeza al uso
muy bien repartida,
el cogote atrás,
la corona encima... (M-88.)

Entre sátiras de cierto ascendiente erasmista y bajo el testimonio de presuntos *chichumecos* —voz festiva de fonética americana—, nos describe el Nuevo Mundo con la técnica perogrullesca:

Dicen que *es allá la tierra*
lo que por acá es el suelo,
muy abundante de minas
porque lo es de conejos.
Que andaban los naturales
desnudos por los desiertos,
pero que *ya andan vestidos,*
si no es el que se anda en cucros... (M-73.)

Otra vez es la sabiduría personal del autor la víctima propiciatoria de esta comicidad pueril:

sabe que en los Alpes
es la nieve fría,
y caliente el fuego
en las Filipinas;
que nació Zamora
del Duero en la orilla,
y que es natural
Burgos de Castilla;
que desde la Mancha
llegan a Medina
más tarde los hombres
que las golondrinas ... (M-92.)

La parodia del romance carolingio de Gaiferos y Melisendra, que había de revivir Cervantes en el Retablo de Maese Pedro, comienza en Góngora con un ejemplo más del humor de Pero Grullo:

Desde Sansueña a París
dijo un medidor de tierras
que no había un paso más
que de París a Sansueña... (M-93.)

En fin, debemos observar que un aspecto tan primario de comicidad, plenamente objetiva, como el que venimos examinando, deja de utilizarlo Góngora hacia 1588. Es decir que, a pesar de su reiteración en un principio, no pasa más allá de los romances juveniles.

Ruptura del sistema

Adoptamos la denominación propuesta por Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética*¹. En líneas generales, la ruptura del sistema entraña la interrupción brusca de un orden de representaciones por otras de una significación muy diferente; del choque inesperado de lo material y lo espiritual, pongamos por caso, puede resultar un motivo cómico excelente. El mismo Bousoño se ha ocupado de este recurso, de valor cómico y poético a la vez, para deslindar la poesía y el chiste como fenómenos contrapuestos, aunque coincidan en el empleo de ciertos procedimientos lingüísticos.

En la ruptura del sistema asistimos a la reunión súbita de dos aspectos al parecer incompatibles. Se manifiesta así algo de la *komische Unterbrechung* de Heyman. La repentina interrupción de una expectativa; más allá de esta simple desviación queda lo cómico analizado por Kant como el sentimiento surgido de la súbita reducción a la nada de una intensa expectativa.

La ruptura del sistema se nos aparece en Góngora con fuerza cómica, como resultado, a veces, de una disyunción correlativa, donde figuran representaciones sensoriales frente a otras de orden moral o afectivo; así, en un romance de 1582:

ya cantando orilla el agua,
ya cazando en la espesura,
del modo que se ofrecían
los conejos o las Musas.
Volvía de noche a casa,
dormía sueño y soltura,
no me despertaban *penas*
mientras me dejaban *pulgas...* (N-51.)

O refiriéndose a las casas de Galicia, en unas décimas de 1609:

lágrimas de ciento en ciento
a derramallas me obliga,
no sé cuál primero diga,
humo o arrepentimiento... (M-340.)

¹ C. BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética. (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles.)* Madrid, Ed. Gredos, 1952, págs. 222-292. Cfr. *La poesía y la comicidad*, págs. 276-292.

En otros casos, por el contrario, se trata de unir conjuntivamente conceptos de dos órdenes distintos: *vestido de necio y verde* (M-109) se dice de un cazador pintoresco —«Rodamonte de liebres o Bravonel de perdices»—, quizá recordando, como sugiere Millé y Giménez, unos versos del *Romancero General* de 1610: «Sale de un juego de cañas/*vestido de azul y verde*/el valeroso Arbolán...». Aunque en este caso no hay ruptura del sistema ni la consiguiente comicidad.

Y en otro romance, éste de 1605, después de una serie de asociaciones violentamente chuscas

y ella porque sus corderos,
en tanto que el alba llora,
se longanicen las tripas
de esmeraldas y de aljófar
a cuenta de los poetas,
que barajan estas joyas...

leemos esta graciosa conclusión, cuajada en dos bellos octosílabos:

De luz, pues, y de ganado
se cubre la vega toda... (M-158 y 159.)

(Nos viene en seguida a la memoria la expresión de un humorista de nuestros días, Jardiel Poncela, en prosa escueta: «Pasaron cinco minutos y dos aeroplanos».)

Este recurso estilístico de la ruptura del sistema lo ha llevado Góngora a su poesía grave —otros poetas solamente en serio lo emplearon—, pero no logra borrar del todo su impronta lúdica. El ejemplo que estimamos ilustrativo es el del endecasílabo bímembre, tan rotundo y «netamente gongorino», con que se cierra la *Fábula de Polifemo*: «yerno lo saludó, lo aclamó río». En efecto, nada hay de esa rápida, insospechada, asociación del parentesco político —expresado mediante el vocablo popular— y la divinidad acuática, en el modelo ovidiano, que se contrae a la bella transformación de Acis en río, como podemos cotejar en la mencionada edición de Dámaso Alonso. Ante ejemplos de esta clase, tentados estamos de suscribir la opinión de Highet acerca del *Polifemo*: «el arte con que Góngora cuenta y adorna esta fábula y la rareza de su estilo impiden ver a muchos críticos que su intención es burlesca. Góngora es un *ingenio* consumado, en el cual van parejas la inteligencia, la imaginación y la risa juguetona y festiva»¹. Y termina asociando la fábula del cíclope a los

¹ GILBERT HIGHET, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Traducción de ANTONIO ALATORRE. México, Fondo de Cultura Económica. 1954, tomo I, págs. 273-274.

romances burlescos de Góngora sobre temas mitológicos: Hero y Leandro, Píramo y Tisbe. El epitafio de Hero y Leandro sería como un germen del *Polifemo*:

Hero somos y Leandro,
no menos necios que ilustres,
en amores y firmezas
al mundo ejemplos comunes.
El Amor como dos huevos,
quebrantó nuestras saludes;
él fue pasado por agua,
yo estrellada mi fin tuve... (M-102.)

En las tres fábulas mitológicas la doliente historia de amor se ha vuelto ridícula porque el frío y cáustico raciocinio domina la posible emoción del poeta. De todas formas, y volviendo a ese endecasílabo final del *Polifemo*, hay que concluir que el éxito de cualquier expresión cómica no radica tanto en la intención del que la creó cuanto en el ánimo y disposición del que la recibe.

Ya lo dijo Shakespeare, de tajante modo: «A jest's prosperity lies in the ear/of him that hears it, never in the tongue/of him that makes it...» (*Love's labour's lost*, a. V., sc. 2).

Paronomasias

La paronomasia o agnominación es una agudeza bastante utilizada por Góngora en sus poesías humorísticas y de ellas tal vez contagiada, en algún momento, a los poemas mayores y composiciones serias. En las formas elementales de pura semejanza fonética de palabras con distinto valor semántico la paronomasia está muy cercana al retruécano y al chiste formado con juego de palabras.

Baltasar Gracián agrupa, en el discurso XXXII de su *Agudeza y arte de ingenio*, las agudezas por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo: «Esta especie de concepto es tenida por la popular de las agudezas, y en que todos se rozan antes por lo fácil, que por lo sutil; permítese a más que ordinarios ingenios».

La definición y gran parte de los ejemplos que aduce corresponden a la paronomasia; no faltan los de Góngora: «Múdase la significación con mudar alguna letra, y cuando es con propiedad grande, y muy conveniente al sujeto, es sublime el concepto; desta suerte dijo don Luis de Góngora:

La blanca y hermosa mano
hermoso y blanco alguacil,
de libertad y dinero,
es de *nieve* y de *neblí*».

Y más adelante añade: «Es tanta la variedad de estas agudezas, cuanta la licencia del barajar las sílabas de nombre a verbo; y, al contrario, no la perdona don Luis de Góngora:

Ciego que apuntas y atinas,
caduco dios y rapaz,
vendado que me has *vendido*
y niño mayor de edad».

He aquí el comienzo de un romance con estribillo, perteneciente a las primeras composiciones del poeta cordobés (1580). Lleva el número 1 en la edición de Millé. Dámaso Alonso la selecciona para destacar cuánta complicación existía ya en la fase inicial de la creación gongorina, con la acumulación de antítesis o contrastes, más la acepción metafórica de *vendido* por 'traicionado'¹ en la paronomasia.

Podemos añadir algunas muestras más, espigadas en las poesías festivas o satíricas:

Yo sé de una buena vieja
que fue un tempo rubia y zarca,
y que al presente le cuesta
harto *caro* el ver su *cara*... (M-60.)

y que a los *bonetes*
queráis las *bonitas* (M-93)

Melisendra melindrosa. (M-94.)

Quince meses ha que duermo,
porque ha tantos que reposo
sobre piedras como piedra,
sobre *plumas* como *plomo*... (M-115.)

Barco ya de vistas, dijo,
angosto no, sino *augusto*... (M-208.)

que es mi aforismo el refrán:
vivir bien, *beber* mejor. (M-299.)

Mira que su casa escombres
de unos soldados fiambres,
que perdonando a sus *hambres*,
amenazan a los *hombres*... (M-301.)

¡Oh montañas de Galicia,
cuya (por decir verdad)
espesura es suciedad,
cuya *maleza* es *malicial* (M-339.)

¹ DÁMASO ALONSO, *Góngora y el «Polifemo»*, tomo I, págs. 96-97 y 263-266.

Con la mayor seriedad convirtió Baltasar Gracián en máxima una paronomasia de cierta homofonía con la última transcrita: *contra malicia, milicia*. Se imponen los juegos del ingenio. Claves de la terminología barroca son el *ingenio* y el *desengaño*; cuando Góngora se retira de la corte, desengañado y dispuesto a la renuncia de sus pretensiones, respira ingeniosamente por la herida del interés: «de mis *deudos* iré a la compañía/ no poco de mis *deudas* oprimido» (M-528). Y al odiado rival Quevedo, que ha conseguido un hábito de la apreciadísima Orden de Santiago, le reconoce «de una *venera* justamente *vano*» (M-549).

A veces la paronomasia se prolonga y retuerce en virtuoso juego intelectual: «Cualquier regalo de durazno o pera/*acoto* suyo, si podrá un amigo/*escotar* un discípulo de *Scoto*» (M-483), dice en un soneto dirigido a un fraile franciscano, en agradecimiento de una caja de jalea. Y en la ausencia de los mecenas, el conde de Lemos y el duque de Feria, se consuela en la lectura:

Con pocos *libros libres* (*libres* digo
de expurgaciones) *paso* y me *paseo*,
ya que el tiempo me *pasa* como higo. (M-491.)

En el teatro vuelve a la paronomasia más sencilla de dos elementos. Véanse tres ejemplos del primer acto de la *Comedia del doctor Carlino*: del retrato de una dama (Lucrecia) se dice «que es *casto* menos que *caro*» (M-822); «agradécote esa *zera*,/ofrenda, al fin, de tu *celo*» (M-825); y se pondera lo bien que estará «el *arco* dentro del *arca*» (M-845). Basten estas citas para demostrar que el gusto por esta diversión léxica nunca abandonó a nuestro autor.

Ahora bien, cuando estos juegos verbales pasan a composiciones serias, como ornamento del lenguaje, desconciertan un poco al lector. Es lo que ocurre con el discutido soneto al doctor Babia, ya destacado por Gracián en el mencionado *discurso* de la *Agudeza*: «Hay también correspondencia y proporción entre las dicciones y sus significados; correspondiéndose la una a la otra, como se logra en este panegírico de tan gran poeta a tan gran historiador, don Luis de Góngora a Luis de Babia:

Este, que Babia al mundo hoy ha ofrecido
poema, si no a números atado,
de la erudición antes *limado*,
de la disposición después *lamido*...

.....

Pluma, pues, que *claveros* celestiales
eterniza en los bronce de su historia,
clave es ya de los tiempos y no pluma...»

Aumenta el extraño efecto al leer hoy en el romance compuesto con motivo de la beatificación de Santa Teresa de Jesús: «*escapularios del Carmen/ mis escapatorias sean*» (M-193). Y llega hasta el pleno efecto cómico, aunque la composición en conjunto no lo sea, por cuajar la paronomasia en un chiste, como ocurre en el segundo cuarteto de un soneto, dedicado a un franciscano «en agradecimiento de una bota de agua de azahar y unas pasas»:

De sus risueños ojos desatada,
fragante perla cada breve gota,
por seráfica abeja fue *devota*,
a bota peregrina trasladada. (M-511.)

Sin que falte la paronomasia con un mero valor estético, sin eco alguno risible ni sorprendente, como al ponderar Polifemo la belleza de Galatea:

blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce *mueve* y en las aguas *mora*. (M-629).

De todas formas, hemos de concluir que estos juegos tienen mejor adecuación y, por supuesto, abundan más en el estilo de sesgo humorístico.

Retruécanos

Próximo a la paronomasia y juego favorito del barroco es el retruécano, propio de sentencias, aforismos y contrastes satíricos, tanto como del humorismo conceptual. Alaba Gracián la sátira festiva expresada por este medio: «Si el retruécano dice con lo moral del sujeto, alcanza proporcional correspondencia, que es el más vistoso artificio. Al emperador Tiberio le zahirieron los romanos su embriaguez, trocándole el *Nero Claudio Tiberio* en *Mero Claudio Biberio*».

El retruécano, abundante en los autores conceptistas, confiere al estilo un tono marcadamente intelectualista. Se acusa en él un frío raciocinar, limítrofe con la insensibilidad, ausente de emoción, que Bergson descubrió en amplias zonas de lo cómico¹. En Góngora podemos advertir desde las formas sencillas, meramente festivas, a las más alquitaradas y cuajadas de intención, tanto en las obras juveniles como en las de plena madurez. La fórmula más fácil nos la da el mismo idioma con el distinto sentido del adjetivo antepuesto o pospuesto:

Yo soy aquel *gentilhombre*,
digo aquel *hombre gentil*,
que por su dios adoró
a un ceguezuelo ruín... (M-110.)

¹ H. BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París, 1904.

El estribillo de una letrilla, fechada en 1583, convierte en retruécano los versos amorosos de una copla de origen italiano, muy difundida en la España del Siglo de Oro:

Manda Amor en su fatiga
que se sienta y no se diga;
pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta. (M-292.)

El original es de Serafín Aquilano o del Aguila, cuyas poesías se publicaron en Venecia (1502). Figura en el *Cancionero Musical* de Barbieri, sin retruécano, desde luego; tampoco aparece en la versión de Cervantes:

De la dulce mi enemiga
nace un mal que al alma hiere,
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga (*Quijote*. 2.ª P., c. XXXVIII.)

Un retruécano feroz termina la letrilla satírica «Dineros son calidad/*verdad*»:

Siembra en una artesa berros
la madre, y sus hijas todas
son *perras de muchas bodas*,
y *bodas de muchos perros*...

Esta desgarrada letrilla, cuajada de antítesis, equívocos, disemias y alusiones, es una verdadera sátira de indignación, muy emparentada con la de Quevedo, «Poderoso caballero/es don dinero» y del mismo año aproximadamente (1601). Además del tema común, registraremos semejanzas notables de expresión: *escudos* con valor disémico de 'moneda de oro' y 'escudo nobiliario de armas'¹; «todo el dinero lo iguala» dice Góngora, paralelamente a la afirmación de Quevedo:

¹ «Ducados dejan ducados» añade Góngora paralelísticamente, con nueva disemia moneda-título, chiste satírico que ha de repetir en la *Comedia del doctor Carlino*, acto II:

Y más, Doctor, la gentil
hermosa dama que ofrece;
que es Duquesa diez mil veces
pues trae ducados diez mil. (M-862.)

Cfr. Lope de Vega:

Lisarda.—Puédele mi padre dar
de dote cien mil ducados.
Belisa. — Ducados hacen ducados;
con duque te has de casar.

(*El villano en su rincón*, acto 1.º, escena X)

El doble sentido de *ducados* y *escudos* facilitaba la creación de estos sentenciosos juegos de palabras.

y pues es quien hace iguales
al rico y al pordiosero,
poderoso caballero
es don dinero.

Los inevitables tópicos literarios, con su reiterada vigencia en las invectivas contra el poder omnímodo del dinero, de tan prolongada tradición —pensemos en las del Arcipreste de Hita, por no citar más que un nombre—, retoñarán en las dos letrillas. Más ceñida y violenta la de Góngora, más rica de motivos y de chistes la de Quevedo.

En un soneto serio, para acreditar la esperanza mediante historias sagradas, surge la alusión a José en un retruécano de perfecta construcción intencional:

Joven mal de la invidia perdonado,
de la cadena tarde redimido,
de quien por no adorarle fue vendido,
por haberle vendido fue adorado. (M-529).

En el teatro gongorino se multiplican los retruécanos con cierto discreto virtuosismo. Son comedias sin vida escénica, henchidas de lirismos y sutilezas estéticas y estáticas, impropias de la representación teatral; más aptas para una relectura ociosa. En el primer acto de *Las firmezas de Isabela*, vemos un ejemplo característico: «gozando lo que se niega/negándose lo que goza» (M- 731). Y en el segundo acto los encontramos en serie:

Camilo.—Tú no me dejas decir.
Isabela.—Yo digo que tú me dejas.
Camilo.—Tú me matas con tus quejas.
Isabela.—Yo me quejo por morir... (M-740.)

Camilo.—Eres hija de mi dueño.
Isabela.—Eres dueño de su hija... (M-741.)

Y en *El doctor Carlino*, acto I:

Baste, lisonjera, ya,
según mal me correspondes,
que no esté aquí lo que escondes,
sin que escondas lo que está... (M-831)

Y por vida de tus ojos
que son de mis ojos vida,
que nuestra amistad despida
cualquiera ocasión de enojos (M-832)

Del segundo acto es un retruécano muy bruñado en su línea mental:

Andaba yo antes muy necio,
diciendo lo que sentía,
sintiendo lo que decía,
y dándolo todo a un precio. (M-858.)

Quevedo tenía que dar a los mismos conceptos una estructuración definitiva, en el segundo terceto de su *Epístola satírica y censoria* (1624), dirigida al conde-duque de Olivares:

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Y otro gran escritor barroco, Saavedra Fajardo, nos dará su versión en prosa: «la murmuración es argumento de la libertad de la república; porque en la tiranizada no se permite: ¡Feliz aquella donde se puede sentir lo que se quiere y decir lo que se siente! Injusta pretensión fuera del que manda querer cerrar con candados los labios de los súbditos» (*Empresas Políticas*, XIV, 1640).

Nos hemos ido alejando, cada vez más, de la alegre despreocupación de los retruécanos primeramente aducidos. Es evidente que, en la prosa doctrinal conceptista, la figura conmutativa sabe ceñir los más sutiles pensamientos con robustez y concisión.

Chistes, equívocos y otras agudezas verbales

Abundan extraordinariamente en las poesías humorísticas de Góngora y no están ausentes del todo en las graves y serias.

Muchas veces se limitan a un juego de palabras zumbón, sin más trascendencia. Surge lo cómico espontáneamente, como *ein spielendes Urteil* de Fischer, un juicio juguetón. Jugujeteos con presuntas antítesis, fundadas o no en disemias, veremos en los siguientes versos:

De todos los doce *Pares*
y sus *nones* abrenuncio. (M-56.)

La barba del poeta

fue un tiempo *castaña*,
pero ya es *morcilla*;
volveránla penas
en *rucia torailla*... (M-83.)

Estudió Teología en la Universidad de Salamanca

sin perder mañana
su lección de *prima*, [Teología]
y al anochecer
lección de *sobrino*... (M-91.)

Pensó rendir la mozuela
el Alférez de mentira,
soldado por cien mil partes
y *rompido* por las mismas... (M-96.)

No faltan los chistes basados en equívocos por el uso de palabras con doble sentido; así canta al río Tajo:

en España más *sonado*
que nariz con romadizo,
famoso entre los poetas,
tan leído como escrito,
y de todos *celebrado*
como el día del domingo,
por las Musas *pregonado*
más que jumento perdido... (M-122.)

Cada uno de los presuntos elogios, expresado por la disemia de un participio equívoco, lleva seguidamente un tirón hacia abajo que invalida la primera acepción.

A veces el doble sentido esconde una finta satírica:

No está España para pobres,
donde esconde cada cual
en el arca de *No he*
lo que vais a demandar... (M-202.)

Este ejemplo tiene acreditada tradición literaria, pues de la indentidad jocosa *Noé = no he = no tengo* se han servido desde Garcilaso de la Vega hasta Quevedo, pasando por Barahona de Soto y Góngora, sin olvidar a Juan Rufo, que en sus *Quinientos apotegmas* trae un cuentecillo con el mismo juego verbal. Quevedo termina así la introducción de *La culpa latiniparla*: «Sólo en el pedir han de gastar vuestas mercedes claridad infinita, porque el dar es rudo, y no traduce ni gasta otro comentario que el de No-he»¹. Pero es en los octosílabos atribuidos a Garcilaso en la *Mis-*

¹ Vid. mi edición de QUEVEDO, *Prosa festiva*. Madrid, Edics. Castilla, 1949. Biblioteca Clásica Castilla, núm. 6, pág. 312 y nota de las págs. 534-535.

celánea de Zapata, donde se halla el parentesco más próximo a los versos gongorinos y la explicación del chiste:

La bolsa dice: —Yo vengo
como el arca do moré,
que es el arca de *Noé*
que quiere decir *no tengo*.

La facilidad de comprensión y retención ha convertido este mínimo juego verbal en un chistecillo folklórico. Su escueta estructura lo aproxima a los chistes que llamaremos por condensación o aglutinación, recordando las doctrinas de Lipps, y su desarrollo y modificación en la obra de Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905). Una de las técnicas del chiste, según Freud, es la condensación con formación de sustitutivo; cita un caso de los *Reisebilder* de Heine: el hamburgués que se vanagloriaba de ser tratado por Rothschild «serñ familionär», muy *familionariamente*. Agruparemos, por tanto, en esta denominación aquellos chistes que forjan una palabra cómica para condensar la intención de varios significados (por lo menos dos). Aquí se da en su concreción máxima la fina observación del Polonio de Shakespeare: *brevity is the soul of wit* (*Hamlet*, act. II, sc. 2).

Veamos una muestra en Góngora. El soneto dedicado «a un libro de doce sermones que imprimió el padre Florencia, de la Compañía de Jesús», contiene el siguiente endecasílabo: «humos reconocí en *Su Chimenencia*» (M-551). El cruce de la *chimenea*, con sus vanidosos humos, y el tratamiento de *Su Eminencia* ha producido la palabra cómica *Chimenencia*, rimando con *elocuencia* para dar más énfasis a su empaque burlesco.

En otras ocasiones la formación del vocablo se hace mediante un esquema forzado, en semejanza o contraste con otras palabras:

Tenedme, aunque es otoño, *ruiseñores*,
ya que llevar no puedo *ruicriados*¹,
que entre pámpanos son lo que entre flores... (M-581.)

¹ Con la palabra *criado* juega donosamente en otro lugar:

Si un criado ha de costar
tanto, tan necio cuidado
es amar a hombre criado,
como a un hombre por criar. (*Las firmezas de Isabela*, II, M-739.)

Para el que no conozca la comedia, hay que advertir que la protagonista se enamora de un criado fingido.

Como cuando se opondrá *pretendiente* a *pretenmucla*, *terrateniendo* a *terra-capitán*, etc., etc. O cuando, a propósito de las flechas del amor, sostiene el poeta:

basta para un zagal pobre
la punta de un alfiler;
para Bras no es menester
lo que para Fierabrás. (M-300.)

Aquí *Bras* (Blas) recuerda al pastor de los villancicos y solamente la rústica pronunciación le aproxima al Fierabrás de los relatos caballerescos (el *Feo Blas*, como le llamaba Sancho Panza, mediante una graciosa deformación pareja a las de etimologías populares).

A veces los nombres propios quedan asociados festivamente a la carga semántica de sus raíces lingüísticas. Es lo que leeremos en un soneto contra Valladolid, por las intemperancias de su clima:

Todos sois Condes no sin nuestro daño;
.....
No encuentra al de *Buendía* en todo el año;
al de *Chinchón* sí ahora, y el invierno
al de *Niebla*, al de *Nieva*, al de *Lodosa*. (M-473)

Estos condados no se refieren a sus titulares, sino a su propia significación, como si fueran nombres comunes. Si el de *Chinchón* no aparece tan claro como los demás, podemos acudir a otro soneto de Góngora, que ya no deja lugar a dudas:

De *chinchas* y de mulas voy comido:
las unas culpa de una cama vieja...

Por cierto que, al referirse de nuevo a esa cama en el segundo cuarteto, adquiere un énfasis retórico tan impropio del tema cantado, que duplica el efecto humorístico:

De vos, *madera anciana*, me despido,
miembros de algún navío de vendeja
patria común de la nación bermeja,
que un mes sin deudo de mi sangre ha sido. (M-487.)

No escasean los chistes basados, como los anteriores, en nombres propios geográficos o de persona, con el equívoco de su prístina significación, más o menos forzada: «estocadas y reveses/y tajos, orilla el Tajo» (M-77); «tráeles de las huertas/regalos de Lima,/y de los arroyos/

joyas de la China» (M-90); «que tienes tú de Cervantes/y que ellos tienen de ciervos» (M-117) dice al castillo de San Servando en Toledo¹; «el licenciado Nasón/bien romo o bien narigudo» (M-203) es el tratamiento que recibe el poeta Ovidio; «Izquierdo Esteban, si no Esteban zurdo» (A, si no B) llama a fray Esteban Izquierdo, fraile franciscano (M-511). Y a doña María Hurtado, en ausencia de don Gabriel Zapata, su marido, le hace exclamar entre otras ingeniosidades:

Madre, sin ser monja, soy ya descalza,
pues me tiene la ausencia sin mi Zapata. (M-600.)

Pero es en el teatro donde casi agota las posibilidades de este recurso: «Livia, que ya de liviana/tiene la mitad del nombre» (M-727), vemos en el acto I de *Las firmezas de Isabela*. Y con gusto más dudoso, la escena penúltima del acto II enlaza dos juegos verbales en torno a las denominaciones que reciben las puertas de la imperial ciudad de Toledo:

Donato.—A recibir vuelo a Lelio
a la puerta del Cabrón.
Camilo.— Del Cambrón la puerta es,
que esotra dará cuidado
a cualquiera desposado
que en ella ponga los pies.
Octavio.—Entre con felicidad
por la puerta de Visagra,
que el matrimonio es bisagra
de una y otra voluntad... (M-772).

En la *Comedia del doctor Carlino* se prosigue esta técnica mediante juegos encadenados hasta la fatiga o poco menos; todos ellos proceden

¹ Otro chiste se refiere a la decrepitud del castillo y juega con la disemia del vocablo *barbacana* = 'barca cana':

Lampiño debes de ser,
castillo si no estoy ciego,
pues siendo de tantos años,
sin barbacana te veo... (M-116 y 117.)

Este romance se fecha en 1591 y Góngora repite, más adelante, el mismo chiste en el tercer acto de *Las firmezas de Isabela*:

y que a San Cervantes puede
prestarle mucho esta vez
de barbacana y vejez,
sin que lampiño se quede... (M-810.)

del acervo cultural y no pueden ser entendidos sin comentario por los dispensadores del «vulgar aplauso», que en ocasiones solicitaba el autor con sinceridad dudosa:

Gerardo.—Yo, que *a estas viejas* barbudas
en *matallas* pocas dudas
pusieran las manos mías.

Doctor.—¿Quién te ha hecho *Matallas*
cuando quiero seas Judas? (M-821.)

Calle el desdichado y crea
que será cosa muy fea
publicar tan gran revés;
y ya que Cornelio es,
Cornelio tácito sea. (M-822.)

En *pedir* tiene su proa
la mujer de mayor loa,
porque la más singular
es vecina de *Tomar*,
veinte leguas de Lisboa. (M-822.)

Y si os restáis a un abrazo,
dándoos ella con el *mazo*
os dejará hecho *Macías*. (M-823).

Y, en esta misma línea, algo más allá, se permite un alquitarado chiste jurídico, propio para letrados y universitarios, a propósito de una despedida y a costa del doble sentido en el nombre de una legislación española bien castiza:

Casilda.—Pero no temáis que impida
desvanecimiento nuevo
el sentimiento que os debo
por leyes de la Partida. (Llora Casilda).

Doctor.—¿Lloras, Casilda?, y yo lloro
por seguirte, pues me sigues.
Quiera Dios que no me obligues
a más *por leyes de Toro.* (M-843)

En este camino llegó hasta la deformación chocarrera del *Cagalarache* en un soneto burlesco, motivado por la jornada infructuosa de Larache (1608), cuya ocupación en 1609 había de celebrar después en un poema serio de noble énfasis y cultísima sintaxis: «En roscas de cristal serpiente breve...».

Pero deliberadamente hemos querido apartar de este trabajo los chistes basados en sucias chocarrerías, alusiones obscenas y simples

bascosidades, muy reiteradas a lo largo de la obra de Góngora¹. Notemos, sin embargo, cómo las retuerce y difumina algunas veces con habilidad digna de mejor causa:

¿Tal dices, Tadeo? Dilo
que se corrompe un secreto.
Si cuatridüano es
Satanás le sufrirá,
que a un secreto la O en A
se le convierte después. (*Las firmezas de Isabela*, I.) (M-729.)

Veamos: el *secreto* de cuatro personas ya no es tal, sino *secreta*, es decir, *común* a todos. (Nótese que *secreta* y *común* son sinónimos de *letrina*).

O les da el cariz del chiste de un escolar en vacaciones. Así, nos cuenta el caso de un personaje, que padece incontinenencia de orina, en chiste bilingüe:

Convertido se ha, *per Deum*,
en gramático nefando,
pues le hallo declinando
siempre a «*meus, mea, meum*». (*El doctor Carlino*, II.) (M-867.)

La declinación del posesivo latino recuerda, por homofonía, al término más vulgar que designa la micción en español². Góngora cayó, una y otra vez, en esta degradación de lo cómico y, por supuesto, de la poesía, mientras, por otro lado, buscaba la máxima dignificación de ella y aspiraba a la belleza absoluta. Lacerante y vital contradicción, ambigüedad barroca, en la que incidieron otros ingenios de aquel tiempo y, muy señaladamente, Quevedo.

¹ Baste copiar los estribillos de dos letrillas: «*Si en todo lo cago / soy desgraciada, / ¿qué quiere caga?* (M-295) y *Buena orina y buen color / y tres higas al doctor* (M-298). Covarrubias registra el proverbio: «Mear claro, y una higa para el médico».

² MENÉNDEZ PIDAL nos explica, mediante una cita clásica hábilmente comentada, la gradación de estos sinónimos de baja fisiología: «En el paso de Lope de Rueda *El médico simple*, un rústico bobo, que se finge médico en connivencia con un paje, no entiende lo que quiere decir *la orina* que le traen de un enfermo; el paje le declara ese término de buena crianza con otro análogo, las *aguas*, que el falso médico tampoco comprende, hasta que, por fin, el paje tiene que pronunciar el término incivil: los *meados*, y ése sí es perfectamente inteligible para el bobo». (*El Diccionario que deseamos*, prólogo de don RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL al *Diccionario general ilustrado de la Lengua española* por don SAMUEL GILI GAYA, Barcelona, Ed. Spes, 2.^a edición, 1953, pág. XXIV. Reproducido con el título de *El Diccionario ideal en Estudios lingüísticos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, Col. Austral, núm. 1312, página 135.)

Diminutivos

Sabido es el valor esencialmente afectivo, y no empequeñecedor, que tienen los diminutivos en castellano. Amado Alonso les dedicó un deleitoso estudio que consideramos fundamental para la apreciación estilística del morfema¹. En él nos recuerda la función rebajadora del diminutivo clásico empleado con nombres propios: es el *Lopillo* de la sátira gongorina o el *Gongorilla* en la pluma de Quevedo².

Se repite el *Lopillo* en los sonetos: «Por tu vida, Lopillo, que me bores», «Embutiste, Lopillo, a Sabaot»... En una quintilla encontramos *Lopico*, pero, aquí, el cambio de diminutivo es para obtener otro chistoso juego de palabras:

Dicen que ha hecho Lopico
contra mí versos adversos;
mas si yo vuelvo mi pico,
con el pico de mis versos
a este Lopico lo pico. (M-436.)

José Manuel Blecua niega a Góngora la paternidad de esta quintilla con argumentos muy plausibles³.

¹ Vid. AMADO ALONSO, *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos*, páginas 195-229 de sus *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. Madrid, Ed. Gredos, 1951.

² Una de las sátiras de Quevedo contra Góngora comienza burlándose del estribillo con diminutivo juguetón de una letrilla satírica, señalada con el número XXXIV de las atribuibles, en la edición de Millé:

Que pretenda el mercader,
sin que ni al grande ni al chico
restituya un alfiler,
en *Nombre de Dios* tener
lo que hurtó en Puerto Rico:
¡oh qué lindico! (M-424 y 425.)

Quevedo escribe con notorio desprecio:

Poeta de *¡oh, qué lindico!*,
verdugo de los vocablos,
que a puras vueltas de cuerda
les haces que digan algo...

Con la misma razón podría aplicarse al mismo Quevedo lo de «verdugo de los vocablos».

³ Vid. el artículo de BLECUA en *Nueva revista de Filología hispánica*, XI, 1957, págs. 63-65.

Volviendo a la cuestión principal, encontraba Amado Alonso el poder injuriante de estos diminutivos no en la idea de tamaño reducido, sino en la práctica de haberse empleado el diminutivo con nombres propios de servidores y gentes de condición inferior. «Expresa *familiaridad impertinente*. El llamar con diminutivo a los sirvientes y gente menor en general, tenía tradición secular. Ahí el diminutivo, pretendiendo expresar afectión, denunciaba condescendiente superioridad»¹.

Esa misma familiaridad inadecuada es la que confiere valor cómico, por su tirón descendente, a muchos diminutivos de Góngora aplicados a figuras mitológicas; así, nos dice de Leandro que es el */mozuelo orgulloso* (M-178), que «enamorado en Abido/*mil mozuelas agridulces*» (M-110); y, finalmente:

arrojóse el *mancebito*
al charco de los atunes... (M-100.)

Al dios Amor le moteja de «*ceguezuelo ruin*» por dos veces (M-110 y 184), «*hijuelo de Venus*» (M-158), «*glorioso Cupidillo*» (M-184), «*ceguezuelo hermano*» en el estribillo de una letrilla erótica (M., 299-300), *Cupidillo* (M. 769), etc. El mismo trato de intimidad festiva recibirá Tisbe, la desdichada amante de Píramo:

Regalaban a *Tisbica*
tanto, que si la *mochacha*
pedía leche de cisnes (!),
le traían ellos natas. (M-158.)

Antes nos la ha descrito físicamente con hipérboles magnificadoras en acumulación suntuaria, para terminar chuscamente aludiendo a sus pocos años deducidos de la dentadura, como se hace con el ganado: «Su edad, *ya habéis visto el diente/entre mozuela y rapaza...*» (M-158). Insiste en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, donde encontramos «las reliquias de *Tisbica*» (M-205); aquí el tratamiento cariñoso y familiar va diluido en una sintaxis culta y un léxico, a la vez, refinado y degradante.

Vemos algún diminutivo con matiz irónico; así, al contarnos de una dama poco ejemplar: «*Ternísima me pidió/que, ya que quedaba así/la ovejuela sin pastor,/no quedase sin mastín*» (M-112-y 113).

Muchas son las ocasiones en que aparecen con marcado acento sati-

¹ AMADO ALONSO, *Op. cit.*, pág. 203.

rico: «¡A las armas, *mozalbitos*,/que un navío filipote/os espera en el Ferrroll!»¹, el *machuelo* de un doctor (M-154), «este, pues, *Doctorandi-*

¹ Estos versos pertenecen a un romance muy particular, pues repite siempre en los versos pares la rima perfecta en *-ote*, con más de los cuarenta consonantes que anuncia el poeta al comienzo, en alarde bien conseguido de facilidad versificadora y dominio del lenguaje:

Galanes, los que acaudilla
el del arco y del virote,
o tengáis el bozo en flor
o en espinas el bigote,
escuchad los desvarios
de un poeta monigote
en *cuarenta consonantes*
destilados del cogote;
escuchad las desventuras
del más trite galeote
que dio en la concha de Venus
las espaldas al azote... (M-133.)

El resultado es de una comicidad acústica evidente, por la carga despectiva o grotesca que llevan muchos de los vocablos terminados en *-ote*, incluso por la simple acumulación de ellos. En un soneto atribuible, disparado contra Lope de Vega, encontramos de nuevo cuatro de estos consonantes:

Después que Apolo tus coplones vido,
salidos por la boca de un pipote,
insolente poeta tagarote
en su délfico trono la ha sentido.
La satírica Clío se ha corrido
en ver que la frecuente un necio zote,
y de que tantas leguas en un trote
las haya hecho correr. Crueldad ha sido. (M-561.)

Las coplas humorísticas que dejó grabadas Don Quijote en la corteza de los árboles durante su penitencia en Sierra Morena contienen voces semejantes, aunque en más corto número, necesarias allí para rimar con el nombre propio del ingenioso hidalgo:

Hirióle amor con su azote,
no con su blanda correa,
y en tocándole el cogote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso. (*Quijote*, I.^a P., c. XXVI.)

Ejemplos análogos pueden verse en los sonetos preliminares de don Belianís de Grecia a Don Quijote de la Mancha y de la señora Oriana a Dulcinea del Toboso.

co (M-180), el río *Esguevilla* (M-472), un *doctorcillo* hablador¹, etc.

El juego verbal de puntos y letras, sumado al diminutivo de éstas, cuaja en un chiste por mor del equívoco fundado en la triple disemia de letras y *letrillas* (de cantar y de cambio), del *banco* (para sentarse y como establecimiento de crédito) y del *pie* (métrico y del banco para sentarse):

A vos canta el paje,
buen viejo, que a ella
letrillas de cambio
le cantan terceras;
que no hay pie de copla
de ningún poeta
como los de un banco,
y más si no quiebra... (M-151.)

En un soneto compuesto por el autor para celebrar su restablecimiento de una grave enfermedad que le asaltó en Salamanca —«Muerto me lloró el Tormes en su orilla»—, nos encontramos con un diminutivo familiar cuya fuerza evocadora descansa en la grandiosa popularidad de una obra literaria:

Fue mi resurrección la maravilla
que de Lázaro fue la vuelta al mundo;
de suerte que ya soy otro segundo
Lazarillo de Tormes en Castilla. (M-463)

No faltan en Góngora los diminutivos de valor cariñoso y emotivo, nada cómicos, sino llenos de ternura, en composiciones de lirismo bucólico: «llora *Menguilla* cristales» (M-166), «Al campo te desafía/la *colmeneruela*» (M-170), «*Corcilla* temerosa» (M-566), «Vuelas, oh *tortolilla*» (M-575), etc.

Para cerrar este apartado citaremos un ejemplo de lo que Spitzer llamó diminutivos de frase, en los que encontraba un estado de ánimo juguetón. Así interpretamos el estribillo popular, colocado por Góngora en un romance de 1613, ¡*Quedo, ay, quedetico quedo!*, junto a la expresión arcaizante de regusto tradicional y en compañía de diminutivos cariñosos

¹ Los vemos en una ingeniosidad verbal engastada en una quintilla de la *Comedia del doctor Carlino*, acto I:

Bien dijo que todo es
un *doctorcillo* hablador
cierto ingenio cordobés;
porque quien dijo *dotor*
tordo dijo del revés... (M-820.)

(novilla, *novilleja*). Podemos ver aquí también aquella «ternura para con el idioma», «un enamoramiento de la lengua que acaricia las palabras como si fuesen personas»¹.

Locuciones populares

Cultivó nuestro poeta, con predilección marcada, el rasgo estilístico de insertar en la poesía, vengan o no a cuento, locuciones populares, expresiones castizas, refranes o proverbios de amplia difusión.

En las poesías serias abundan las alusiones, más o menos recónditas, a los adagios y sentencias de la tradición culta y humanística, mientras que, en las burlescas, aparecen incluso los modismos más vulgares. La incorporación de alguno de éstos a la poesía seria, siquiera sea esporádicamente, produce una descarga cómica, desconcertante para el que no está advertido de esta propensión genuinamente gongorina.

Una vez más es Dámaso Alonso el que nos pone sobre aviso, al analizar el romance de *Angélica y Medoro* y detenerse en la siguiente cuarteta:

El pie calza en lazos de oro,
porque la nieve se goce,
y no se vaya por pies
la fermosura del orbe. (M-144.)

El sonido plebeyo de la frase *no se vaya por pies* en medio del manierismo aristocrático e idealizador de esta composición, nos lleva a reconsiderar lo que hemos ido señalando a través de las líneas precedentes. O, con palabras del maestro: «El hecho de deslizarse aquí en *Angélica y Medoro* un chiste que hubiera estado mejor entre los romances chocarreros, indica una vez más lo que hemos de ver comprobado muchas veces: la veta humorística del gongorismo, y que en él el poeta serio y el humorístico no están separados, sino que son sólo dos apariencias externas nutridas de la misma sustancia, y entre las cuales hay profundas concomitancias e intercambios»².

Pueden aducirse textos muy significativos de todas las épocas de la poesía gongorina para ilustrar convenientemente la presencia de dichos

¹ A. ALONSO, *Op. cit.*, pág. 204.

² DÁMASO ALONSO. *La lengua poética de Góngora* (Parte 1.ª, corregida). Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. RFE-Anejo XX, 1950, nota de la pág. 30.

y frases populares. Los más de ellos contienen sabrosas expresiones del habla coloquial o familiar, que despiertan una sonrisa grata y despreocupada. Veamos algunos:

por el alma de tu madre
—que murió, siendo inmortal,
de invidia de mi señora—
que no me persigas más.
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. (M-41.)

quered cuando sois queridas,
amad cuando sois amadas;
mirad, bobas, que detrás
se pinta la ocasión calva. (M-80.)

oyó que tenían
los de su linaje
no más de una vida,
así desde entonces
la conserva y mira
mejor que oro en paño
o fera en almibar... (M-90.)

no se le da un bledo
que el otro le escriba,
o dosel le cubra
o adórnele mitra;
no le quita el sueño
que de la Turquía
mil leños esconda
el mar de Sicilia... (M-91.)

Veinte los buscan, perdidos,
y no es mucho en casos tales
que un perdido haga veinte
pues *un loco ciento hace. (M-166.)*

Defecto natural suple
mal, remedio artificioso
Mono vestido de seda
nunca deja de ser mono. (M-182.)

que en estas redes que trato
el pa o habéis de pagar. (M-199.)

Al necio, que le dan pena
 todos los ajenos daños,
 y aunque sea de cien años
 alcanza vista tan buena,
 que *ve la paja en la ajena*
 y no en la *suya dos vigas,*
dos higas. (M-302.)

Sequedad le ha tratado como a río;
punte de plata fue que hizo alguno
 a mi fuga, quizá de su desvío. (M-582.)

Dejar el real camino
por las trochas, es doctrina
 que, por ser tan peregrina,
 no la sigue peregrino. (M-737.)

Podrían aducirse otros muchos ejemplos, pero baste con los transcritos de la modalidad más sencilla. Veamos ahora otros con ciertas implicaciones e incluidos en composiciones no del todo festivas. En un soneto que no podemos llamar burlesco, sino gracioso todo lo más, pues va dirigido a la marquesa de Ayamonte, «dándole unas piedras bezares que a él le había dado un enfermo», surge como expresión de llaneza y confianza en el trato:

Corona de Ayamonte, honor del día,
estas piedras que dio un enfermo a un sano
 hoy *os tiro,* mas no escondo la mano,
 porque no digan que es *cordobesia.* (M-478.)

El dicho popular de «tirar la piedra y esconder la mano», tratándose aquí de la piedra bezar o antídoto de suma rareza —casi de farmacopea mágica— se une a la voz *cordobesia*, festivamente creada sobre las de *cordobés* y *cortesía* (o por antífrasis, de cordobés y alevosía).

Mucho más nos disuena hoy el encontrar una frase chabacana en un romance, de 1613 o 1614, consagrado «a la beatificación de Santa Teresa» y que por el tema no debía dar lugar a estas expansiones (bien es verdad que en este camino Góngora no fue la excepción):

De esta, pues, virgen prudente
 a cuya nupcial linterna
 el olio que guardó viva
 está destilando muerta,
 a la Beatificación,
laureada hasta las cejas,
 ha convocado Córdoba
 sus Lucanos y Senecas... (M-193.)

A veces el dicho popular está simplemente esbozado o aludido, como en

el siguiente soneto burlesco, disparado contra Valladolid, convertida transitoriamente en Corte de España por el valido de Felipe III:

Valladolid, de lágrimas sois valle,
y no quiero deciros quién las llora,
valle de Josafat, sin que en vos hora,
cuanto más día de juicio se halle.
Pisado he vuestros muros calle a calle,
donde el engaño con la corte mora,
y *cortesano* sucio os hallo *ahora*,
siendo *villano un tiempo de buen talle*...

Después del fácil juego del primer cuarteto, en que Valladolid es valle de lágrimas y valle de Josafat, según transparentes alusiones bíblicas, los dos versos finales del segundo cuarteto declaran *sucia* una corte establecida donde antes floreció una villa hermosa, *de buen talle*; lo cual necesita el comentario que ya le dio Chacón: «Antes que Valladolid tuviese título de ciudad, era refrán vulgar: *Villa por villa, Valladolid en Castilla*».

Un soneto de los atribuibles, dirigido contra Quevedo, contiene un terceto final donde, a vueltas con un chiste de guston ramplón, a costa de la Orden de Santiago, en la que había ingresado el gran satírico, se termina con un refrán ya conocido en la Edad Media, traído ahora por alusión al conocido defecto físico del atacado: «a *San Trago camina*, donde llega: que *tanto anda el cojo como el sano*» (M-549). Millé y Giménez cita la versión de Vélez de Guevara, en *El Diablo Cojuelo*, rehecha con gracejo peculiar: «camino del infierno, tanto anda el cojo como el viento». Y el proverbio tradicional, recogido en la colección del marqués de Santillana: *Camino de Santiago tanta anda el cojo como el sano*, contrahecho en los versos gongorinos.

Decía Bergson, en su conocida obra *Le rire*, que, cuando nos fijamos en la materialidad de una metáfora, surge la risa. Lo cual cabe extender a la explicación de toda frase hecha, mediante el sentido directo de sus palabras. Góngora ha prolongado estas explicaciones en algunos casos hasta conseguir el chiste cabal. Así lo vemos en un «Vejamen que se dio en Granada a un sobrino del administrador del Hospital Real, que es la casa de los locos» (I6II):

Bien es verdad que su Encia
se paga, y aun muy al doblo,
porque *no nos puede ver*;
y no penséis que es por odio,
sino por la oblicuidad
de sus dos serenos ojos
tan serenos, que le tienen
romadizado, y con mocos... (M-180.)

La frase hecha *no nos puede ver*, que denota inquina o predisposición contra alguien, se aclara con el sentido inmediato de las palabras para conseguir un chiste, que se disuelve a continuación entre nuevos equívocos y sucias menciones.

Otra expresión popular, desaparecida en el lenguaje de hoy, la encontramos explicada literalmente en el romance burlesco al río Manzanares, ascendido fétidamente a Marqués de Poza en el estío, aunque en verdad no sea el título para vanagloriarse:

No os desvanezcáis por esto,
que de la *pedra* sois *hijo*,
pues tomastes carne undosa
en las entrañas de un risco. (M-220.)

Hijo de la piedra se llamaba al expósito. Cervantes nos lo aclara en la primera jornada de la comedia de *Pedro de Urdemalas*: «Yo soy hijo de la piedra/ que padre no conocí». Covarrubias busca la explicación material del proverbio: «Niño de la *pedra*, vale expósito en el Reyno de Toledo, de una piedra que está en la yglesia mayor, donde vienen a echarlos». En cuanto a Góngora, en los versos copiados, empieza por recomendar al río Manzanares que no se envanezca de su marquesado de Poza, puesto que carece de linaje, ya que es *hijo de la piedra*, expósito en la popular acepción traslaticia; para, seguidamente, explicar la locución *ad pedem litterae* diciendo que es hijo de la piedra, pues nació de un peñasco, como suelen hacerlo las fuentes de los ríos. Por este procedimiento pueden convertirse en cómicas todas las locuciones figuradas del lenguaje coloquial.

Parodia del romancero viejo

Entre el repertorio fraseológico de valor popular figuran en el Siglo de Oro numerosos versos de romance, plenamente incorporados a la conversación ordinaria de las gentes; nuestro poeta los utiliza también con la mayor naturalidad, intercalados oportunamente en las composiciones propias: *Ojos que nos vieron ir, media noche era por filo...* Y moteja de *Conde Claros* a Lope, por oposición a los poetas cultos y oscuros.

Pero su labor iconoclasta en esta ruta culmina en la parodia estilística y temática de los romances. Ya no se trata de aquellas *ensaladas* o centones disparatados en que se amontonaban, con pretensiones cómicas, tiradas de versos correspondientes a distintos romances de máxima difusión. Nos encontraremos, más bien, con la parodia consciente, o lo có-

mico por degradación, de algunos de los más conocidos romances, pertenecientes a distintos ciclos.

Como nos enseña don Ramón Menéndez Pidal, «la disolución del espíritu épico se inicia con los romances jocosos, contrahaciendo temas graves de antes»¹. Y fue el propio Góngora el que abrió el fuego, en 1585, al rehacer un romance morisco muy divulgado, de Lope—«Ensíllenme el potro rucio/del Alcaide de los Vélez»—, en declarada parodia, casi verso a verso: «Ensíllenme el asno rucio/del alcalde Antón Llorente»...².

Con los rasgos más grotescos está construida otra parodia del romancero morisco, fechada el siguiente año de 1586:

'Friste pisa y alligido
las arenas de Pisuerga
el ausente de su dama,
el desdichado Zulema,
moro alcaide, y no vellido,
amador con ajaqueca,
arrocinado de cara
y carigordo de jirnas... (M-78.)

Lo cual no obsta, dado el carácter de nuestro poeta, para que compusiera, por otra parte, admirables romances africanos y de cautivos, es decir, de moros y cristianos en la circunstancia histórica que le tocó vivir: «Amarrado al duro banco/de una galera turquesca», «La desgracia del forzado/y del corsario la industria», «Servía en Orán al rey/un español con dos lanzas», «Entre los sueltos caballos/de los vencidos cenetes», etcétera. Este último, de claro entronque con el tema de la celebrada novelita morisca de *El abencerraje y la hermosa Jarifa*, recordada más tarde por Don Quijote en su primera salida.

También los romances pastoriles gozaron del público favor y tuvieron en Góngora la caricatura despiadada y chocarrera, hincada en los temas tópicos de la herida de amor, el dolor de ausencia, la ninfa desdeñosa, etc. Sirva de muestra el que comienza:

¹ Para todas estas cuestiones consúltese la magna obra de don RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardi). Teoría e historia*, Madrid, España-Calpe, 1953, tomo II, pág. 195 y sigs.

² El cotejo de los dos romances y los argumentos que abonan las respectivas atribuciones pueden verse en el libro de JUAN MILLÉ Y GIMÉNEZ, *Sobre la génesis del Quijote, Cervantes. Lope, Góngora, el «Romancero general», el «Entremés de los romances»*, etc. Barcelona, casa editorial Araluce, 1930.

En la pedregosa orilla
del turbio Gudalmellato,
que al claro Guadalquivir
le paga el tributo en barro,
guardando unas flacas yeguas
a la sombra de un peñasco,
con la mano en la muñeca
estaba el pastor Galayo... (M-57.)

Pertenece este romance a la juventud del poeta (1582). Reincidió hasta bien entrada la madurez, pues de 1605 es otro, lleno de las más chuscas inversiones del estilo pastoril:

A un tiempo dejaba el Sol
los colchones de las ondas,
y el orinal de mi alma
la vasera de su choza... (M-158.)

El romancero caballeresco del ciclo carolingio sufrió también las más atroces burlas en la poesía de Góngora. De 1582 es el que comienza:

Diez años vivió Belerma
con el corazón difunto
que le dejó en testamento
aquel francés boquirrubio... (M-53.)

La patética dedicación de ese corazón, arrancado por el fiel Montesinos del pecho del héroe muerto en Roncesvalles, suprema entrega del amor cortés profesado por Durandarte, no ha merecido a Góngora sino comentarios chocarreros. Menéndez Pidal compara esa actitud con la más benigna de Cervantes al traer el conocido romance al episodio quijotesco de la cueva de Montesinos, en un ambiente onírico de fantasía caballeresca: «Todo el artificio de Góngora consiste en emplear la más cruda vulgaridad, llegando hasta lo soez, lo irreligioso y lo obsceno, para corroer y disolver el sentimiento caballeresco de fidelidad amorosa, inherente a la leyenda de Durandarte y Belerma. En cambio, Cervantes no trata de destruir ese fundamento caballeresco. Conserva respetuosamente la terrible devoción de los dos amantes, y ataca sólo la superficie del relato, rebajando su truculencia en concretos pormenores familiares... La superior delicadeza, la extremada finura, la elevación del sentimiento cómico en Cervantes resalta bien en comparación con sus grandes contemporáneos»¹. Por supuesto, esa comicidad, como ya dejamos sentado

¹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Cervantes y el ideal caballeresco*, 1947. Vid. *Miscelánea histórico literaria*. Buenos Aires, 1952. Col. Austral, núm. 1110, pág. 26 y siguientes. En las págs. 24-25 ya nos advierte: «Góngora, gran burlón del heroísmo, socava y destruye la aureola ideal de las ficciones poéticas seculares».

al comienzo del presente estudio, llega al estadio superior del *humorismo*, mientras que Góngora se queda en los peldaños inferiores y medios de lo cómico; la sal gruesa prevalece en su creación festiva, en flagrante contradicción barroca con la finura quintaesenciada de algunos de sus poemas y canciones.

Otras parodias caballerescas encontramos en el romance *Desde Sansueña a París* (M-93), sobre el tema de Gaiferos y Melisenda, o el que comienza «En aquel siglo dorado/cuando floreció Amadís» (M-271); y en otro misceláneo, donde la explicación por su sentido actual y cotidiano, de expresiones arcaicas troqueladas por el romancero tradicional y el equívoco en la significación de nombres propios, produce buenos efectos chistosos, de los que ya dejamos catalogados en páginas anteriores:

Porque si no Montesino
montañés desea catar
a Francia, y con el de Guisa
tener estrecha amistad;
que tanta hambre, no sólo
cata a París la ciudad,
sino a la Mesa Redonda
do los Doce comen pan.
Penetrar quiere aquel reino,
pues a la necesidad
debe cuanto lemosino
en Francia puede gastar,
seguro de encontrar nones
donde tantos Pares han,
si ya no es que en latín
son más francos que en vulgar... (M-202.)

En fin, son bastantes las reminiscencias, directas o contrahechas, del romancero viejo y nuevo, empleadas festivamente en la obra de Góngora. Empezaremos con la imitación estilística de la reduplicación inicial, tan frecuente en el romancero viejo («Río Verde, Río Verde,/más negro vas que la tinta», «Fonte frida, Fonte frida,/fonte frida y con amor», «Rey don Sancho, Rey don Sancho,/no digas que no te aviso», «Abenámar, Abenámar,/moro de la morería», «Alburquerque, Alburquerque,/bien mereces ser honrado»):

Manzanares, Manzanares,
vos, que en todo el acuatismo
Duque sois de los arroyos
y Vizconde de los ríos... (M-220.)

De manera análoga comienza otro romance de Quevedo al mismo sujeto: «Manzanares, Manzanares,/arroyo aprendiz de río...»

Recuerdos del romance fronterizo de *Alora, la bien cercada* y algún otro nos salen al paso en una composición de 1591, ya mencionada por otros aspectos:

Castillo de San Cervantes,
tú que estás par de Toledo
fundóte el rey don Alfonso
sobre las aguas de Tejo... (M-116.)

En el real de don Sancho, octosílabo bien repetido, se intercala en el romance gongorino que empieza «¿Quién es aquel caballero/que a mi puerta dijo: Abrid?», donde anotaremos dos chistes verbales a costa del héroe capital de las gestas y el romance histórico:

Soy un Cid en quitar capas,
perdóneme el señor Cid,
quédesele el Campeador,
y el capeador para mí.
Mi camisa es la Tizona,
que tiene filos de brin,
y no ha sido la Colada
después que me la vestí... (M-138.)

Bien es verdad que en un romance burlesco de Quevedo se trata al Cid con mucho menos respeto¹. Ecos del romance lírico de Fontefrida afloran en el acto II de *Las firmezas de Isabela*:

Tu dulcísimo clamor
tanto en un cajero pierde,
que ni posa en rama verde
ni en árbol que tenga flor. (M-739.)

La intromisión de ese *cajero* en el tierno paisaje de la tortolita y el ruiseñor produce un risueño contraste. Y algo más adelante, hacia el fin del mismo

¹ Es el de la *Pavura de los condes de Carrión*, que comienza así:

«Medio día era por filo»
que rapar podía la barba,
cuando, después de mascar,
el Cid sosiega la panza,
la gorra sobre los ojos
y floja la martingala,
boquiabierto y cabizbajo,
roncando como una vaca.

acto, nos encontramos con una cita, ligeramente alterada, del famoso romance de tema clásico *Mira, Nero, de Tarpeya*:

Esta rabia, aquella espía,
uno es mazo, otro es artero.
«Todo lo miraba Nero,
y él de nada se oía». (M-762.)

Y, por último, en el segundo acto de la *Comedia del doctor Carlino* oímos a Tancredo expresarse con dos versos de un viejo romance, repetidamente parafraseados en el *Quijote*, la última vez en la página final («¡Tate, tate, follencicos!/De ninguno sea tocada;/porque esta empresa, buen rey,/para mí estaba guardada»). En las *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, encontramos esta variante: «Aquesta empresa, Señor,/para mí estaba guardada». Góngora los adapta fácilmente en una redondilla que reúne elementos de las dos versiones:

Doctor, si una empresa honrada
es para amigos de ley,
aquesta empresa, buen Rey,
para mí estaba guardada. (M-837-8.)

Todas estas citas, y alguna más que se podría aducir, nos demuestran la utilización predominantemente fraseológica del romancero con fines jocosos. Mas, no olvidemos que Góngora, juntamente con Cervantes, Lope, etc., dieron pujante vida al romancero nuevo y artístico. Nuestro poeta compuso más de un centenar de romances, contando con los atribuibles y alguno que figurará en las colecciones sin nombre de autor; sobre todos los temas, en versos octosílabos, hexasílabos, y muchos de ellos seccionados periódicamente por un estribillo musical, elemento lírico de entrañable vena popular ¹.

Burlas y veras

Si hubiéramos de sintetizar ahora la resultante de tan variados ejemplos, la encontraríamos en la mezcla ambiguamente barroca de lo serio y lo cómico; la audaz combinación, cuando no alternancia próxima, sin límites definidos, de burlas y veras, la contraposición tajante del

¹ Para los aspectos formales del romance gongorino consúltese la obra de TOMÁS NAVARRO. *Métrica española*. New York, Syracuse University Press, 1956, págs. 272-4.

lenguaje de cada día, convertida en unidad problemática. Si Lope de Vega titula una de sus comedias *Las burlas veras*, sigue allí la autoridad del lenguaje común, que establece una clara línea divisoria. Cuando Góngora deslinda las burlas de las veras, binomio dilecto en sus composiciones tanto graves como ligeras, no hay medio racional de señalar la divisoria.

Burlas y veras se entrecruzan intencionadamente y juguetea a lo largo de toda la trayectoria poética gongorina. Tal vez porque vio en esos quiebros anfibológicos la única forma de manifestar sus opiniones personales evasivamente (*¿Castigat ridendo mores?*). El comienzo de un romance juvenil nos hizo entrar en sospechas:

Ahora, que estoy despacio,
cantar quiero en mi bandurria
lo que en más grave instrumento
cantara, mas no me escuchan.
Arrímense ya las veras
y célebrense las burlas,
pues da el mundo en niñerías
al fin, como quien caduca... (M-50.)

Burla burlando, interfiere desenfadadas memorias personales en este poemilla, junto a políticas alusiones bastante diáfanas:

governaba de allí el mundo,
dándole a soplos ayuda
a las católicas velas
que el mar de Bretaña surcan.

(¿Habría que adelantar la fecha de este romance al año 1588, fecha de la Armada Invencible, en vez del 1582 o el 1585, señalados en la edición de Millé?). Y, pocos versos más adelante, vemos calificadas las campañas de Flandes como «guerra importuna». ¿Burlas o veras? ¹.

Saltando a unas décimas cortesananas de madurez, a propósito de unas fiestas de Valladolid en que se hallaron los Reyes (1605), leemos el socorrido móvil de la risa por no llorar:

¹ Cfr. con este otro lugar gongorino:

Apenas tenía quince años
cuando un día a mediodía
dejé mi tierra por *Flandes*
sepulcro de nuestras crismas... (M-98.)

¿Qué cantaremos ahora,
señora doña Talía,
con que todo el mundo ría
cuando todo el mundo llora?

.....

No hagamos el instrumento
púlpito de pesadumbres;
que esto de enmendar costumbres
es peligroso y violento... (M-326.)

E insiste en otra composición del mismo tono:

El más rígido Catón
brujulea a una chacona,
y Lucrecia bien perdona
al baile, pero no al son.
Cosquillas del alma son
y lisonjas del sentido
las dulces burlas que os pido
hoy en la Corte de España;
que Veras en la Montaña
tienen solar conocido... (M-330.)

En un soneto laudatorio para celebrar al marqués de Ayamonte (1607) ofrece explícitamente «consagralle la humilde Musa mía,/que cantó burlas y eterniza veras» (M-479); como si el lema gongorino hubiera de ser el difícil equilibrio de burlas y veras ¹.

Un mismo motivo, tal el caso de la ocupación de Larache (1609) por los españoles, puede inspirar composiciones distintas animadas por uno u otro signo. Pero lo específicamente gongorino es que los rasgos de humor se intercalen, abrupta o suavemente, en composiciones serias; ya nos hemos referido al romance de Angélica y Medoro ²; todavía nos

¹ Una quintilla de Gerardo, en el primer acto de la *Comedia del doctor Carlino*. parece descubrir los peligros del sistema:

Quien con amistad ingrata
las veras de burlas trata,
y del peligro hace juego,
con leña corrige el fuego
y con aceite le mata. (M-820.)

² Añádanse a los ya señalados los dos rasgos humorísticos siguientes de este romance pastoril-caballeresco:

sorprende más el encontrarlos con profusión en un romance como el de la beatificación de Santa Teresa, también mencionado, pero de inexcusable cita en este apartado por sus peculiares características; nos parece impropio el tratar un tema religioso con tan rebuscada ingeniosidad verbal, aunque tenemos que admitir que en el período barroco se prodigaron, incluso en púlpitos y devocionarios, arrequives expresivos como los que vamos a copiar, aun sin intención cómica:

Patriarca, pues, de a dos,
dividida en dos fue entera,
medio monja y medio fraile,
soror Angel, fray Teresa.
Monja ya y frailla, Beata
hoy nos la hace la Iglesia,
trina en los estados, y una,
si única no, en la esencia... (M-191.)

Por si esto fuera poco, unos versos más adelante nos sorprende con un chiste artificiosamente elaborado para reunir semánticamente el apellido ilustre de la santa carmelita con el sobrenombre de aquel obispo abulense, autor de tantos libros, que convirtió su apelativo en proverbial; la autora de *Las Moradas*

Tanto y tan bien escribió,
que podrá correr parejas
su espíritu con la pluma
del Prelado de su Iglesia,
pues abulenses los dos,
ya que no iguales en letras,
*en nombres iguales, él fue
Tostado, Ahumada* ella. (M-192.)

Luego nos topamos un juego conceptual antitético, más desconcertante todavía, dado el sujeto a que se aplica, la orden carmelitana descalza:

¡Oh religión propagada
antes que nacida, apenas
plantada ya floreciente,
fecunda sobre doncella! (M-193.)

Todo sirve a los amantes:
plumas les baten veloces,
airecillos *lisonjeros*
si no son *murmuradores*. (M-144.)

Y el mismo: final: «el cielo os guarde, *si puede*, / de las locuras del Conde».

Para terminar, pintorescamente, con una alusión a la primera gramática española, o *Arte de la Lengua castellana* de Antonio Nebrija, con sus latines de adorno, más la fecha y lugar de composición:

Todo va con regla y arte;
que, a Dios gracias, arte y regla
nos dejó Antonio. Produzca ¹
todo escuchante la oreja.
At Carmen potest produci,
como verdolaga en huerta
a cualquiera pie concede
la autoridad Nebrissensia;
como sea pie de Carmen,
calce cáñamo o vaqueta;
y así, *quod scripsit, scripsit,*
a dos de octubre, en Trasierra. (M-193-4.)

La máxima creación gongorina donde la mezcla de burlas y veras forma un conjunto inseparable es la *Fábula de Píramo y Tisbe*, contada en un largo romance que el autor estimaba como lo principal de su obra. Seguramente por hallarse potenciadas en él todas las cualidades de su poesía ambivalente: lo serio y lo cómico, lo culto y lo popular, el saber humanista y la zumba irónica, el tema clásico y los detalles más caseros y cotidianos, el atrevido neologismo y el chistoso juego verbal. En suma: es como una síntesis del exuberante estilo gongorino.

El tratamiento burlesco de la fábula mitológica, que Góngora ya había iniciado en dos romances caricaturescos en torno a la infortunada pareja de Hero y Leandro, culmina en la de Píramo y Tisbe. Ha sido bien estudiado por José María de Cossío ² y no hace falta insistir en ello, por corresponder a una tónica general de su tiempo. Basten para resumir esa tónica la *Oda a Cupido* de Baltasar del Alcázar, el romance de Quevedo *Hero y Leandro en paños menores*, o el lienzo de Velázquez en que aparece el retrato naturalista de un dios Marte, rugoso, bigotudo, desmadejado.

Más nos interesa la autocrítica estilística del propio Góngora en su repetida *Fábula de Píramo y Tisbe*: la reiteración en ciertas fórmulas de hipébaton que tendían a la fijación de nuevos esquemas lingüísticos («truncos examina huecos», «las señas repite falsas», «los siglos darán futuros», «en urna dejó decente»), o la acumulación de neologismos cultos:

¹ *Produzca* tiene aquí el sentido culto de los verbos latinos *produco* y *praeduco*: alargar, extender, manifestar, exhibir, presentar, colocar delante, etc.

² Vid. JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1952. Las fábulas burlescas de Góngora se tratan en las páginas 520-531.

Esparcidos imagina
por el fragoso arcabuco,
¿ebúrneos diré, o divinos?
divinos digo y ebúrneos,
los bellos miembros de Tisbe... (M-212)

Ingeniosa flagelación por su propio creador de un arte refinado, que cinceló la filigranas de los poemas mayores. Por ellos luchó Góngora y en inspiradas composiciones joco-serias se defendió «de los que censuraron su *Polifemo*», «de los que hablaron mal de las *Soledades*», o lanzó soneto tras soneto contra los rivales literarios Lope y Quevedo.

Sumemos, finalmente, en la cuenta de ese gongorismo burlón y escéptico— de la vida y quizá del mismo arte puro y libérrimo que instauraba— todas aquellas sátiras, ora festivas, ora violentas, entreveradas la mayoría, que apuntaban a las pretensiones cortesanas, a las murmuraciones, a los desaprensivos trepadores, a las prevaricaciones judiciales; o las tópicas, contra maridos burlados, abogados y médicos. En muchas letrillas de apariencia jovial y aire despreocupado laten problemas y abscesos sociales, de ayer y de hoy. Todo un panorama satírico de la época, por el que un poeta de nuestros días, Rafael Morales, ha calificado a Góngora de *poeta testimonial*¹.

Sin que podamos extremar el rigor en la concesión de este título, no deja de ser paradójico que un poeta «no para los muchos» resulte, a la postre, un fustigador de vicios y corruptelas sociales, testimonio de su tiempo, aunque sin la amplitud, penetración y originalidad de un Quevedo.

También es de notar una ternura, una gracia juguetona y espontánea, en los versos juveniles de Góngora, que se van transformando con perfiles agrios y aristados en la sátira y comicidad del poeta maduro, desengañado en sus pretensiones aúlicas, reflexivo y desdeñoso; como si intentase resolver sus choques con el prójimo y la sociedad mediante guiños burlescos o carcajadas nerviosas.

Por otra parte, en ese condicionado pálpito humano que presentan gran número de las composiciones humorísticas o satíricas de Góngora, encontramos lo más cercano a nosotros. Es algo todavía vivo, junto a la gélida perfección estatuaría del *Polifemo*, las *Soledades* o el *Panegírico al duque de Lerma*.

ALBERTO SÁNCHEZ.

¹ Cfr. RAFAEL MORALES, *Góngora, poeta testimonial*, en *La Estafeta Literaria*, número 220, Madrid, 1.º de julio de 1961, págs. 20-23. JUAN MARICHAL nos advierte los riesgos de atribuir a las obras literarias carácter de documentos reveladores de la totalidad vital de una época; pero él mismo nos descubre agudamente al escritor Quevedo como *espejo* de su tiempo. (Vid. J. MARICHAL, *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1957, páginas 149-162.)