

Lectura crítica de los estudios del Polifemo de Góngora en relación con los problemas teóricos de la poesía conceptista

En este trabajo me propongo comentar los principales estudios de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora (1612) bajo la problemática del « concepto » barroco¹. Encuentro interesante el estudio del concepto barroco² porque ello implica estudiar el conjunto de conceptos o concepto complejo llamado *agudeza* y, asimismo, el estilo en general de los conceptos : el conceptismo. Además, siendo el concepto considerado como el elemento literario más importante de la época barroca y a pesar de haber sido objeto frecuente de estudio, su definición y aplicación resultan en los trabajos a él consagrados controvertidas³. No debe confundirse este trabajo con un estudio del *Polifemo* de Góngora. He considerado el *Polifemo*

1 Se ha señalado a Luis de Góngora y Argote (1561-1627) como el punto más alto de la poesía barroca española y hasta europea y a la *Fábula de Polifemo y Galatea* como la cima de la poesía del poeta cordobés. El *Polifemo* de Góngora es una obra escrita en 63 octavas reales de endecasílabos en la que se recrea el mito de los amores entre Acis y Galatea, interceptados por el gigante Polifemo, quien, furioso por los desdenes de la ninfa, arroja un peñasco sobre Acis para matarlo. Acis, tal como recoge Ovidio en *Las Metamorfosis*, es transformado en río. El mito de Polifemo aparece ya en la *Odisea*, y antes de llegar a los latinos Virgilio u Ovidio, lo cultivaron poetas griegos como Filoxeno de Citera, Hermesianax de Colofón o Teócrito. Góngora se basa en la historia de Polifemo que aparece en el libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio. Además del poema de Góngora, en literatura española encontramos dedicadas a esta fábula obras de Mira de Amescua, Pérez de Montalván, Calderón, Francisco de Prado, Lope de Vega o Carrillo de Sotomayor. En literatura barroca no española hay que destacar el *Polifemo* del italiano Marino.

2 Utilizo *concepto barroco* en su sentido común de « concepto de la época barroca », y no en el restringido de otros autores que veremos.

3 Aunque parezca paradójico, no es sorprendente que un elemento primordial de un género, un estilo o un periodo literarios esté en crisis conceptual o terminológica, sino que este caso es más bien común en las ciencias humanísticas, pues, a diferencia de las naturales, modifican continuamente las leyes que rigen sus investigaciones (Almela, 1993 : 69). Son bien conocidas, por ejemplo, las discusiones básicas acerca de la definición de *autobiografía* en la ciencia literaria o la de *significado* en lingüística o la de *manierismo* en historia del arte.

en la medida en que ha sido objeto de discusión de las teorías del concepto, por lo cual este trabajo, estrictamente hablando, pertenece antes a la crítica literaria que a la literatura. Evidentemente, hay que tener en cuenta que ha habido otras obras que han sido campo de batalla de la discusión conceptista, si bien es cierto que la crítica en general reconoce que ninguna obra es tan lograda como el *Polifemo* gongorino, debido, sobre todo, a su alto grado de cohesión interna, de perfección métrica y de belleza conceptual y estética⁴.

El concepto de concepto en la época barroca es problemático seguramente en más sentidos de los que trataré en este trabajo, donde resalto las problemáticas que me han parecido más importantes tras la lectura de algunos estudios críticos sobre el *Polifemo* de Góngora. Los estudios más importantes para la elaboración de este trabajo son : *Góngora y el Polifemo* de D. Alonso (1967) y *Luis de Góngora : Polyphemus and Galatea. A study in the interpretation of a baroque poem* de Alexander A. Parker (1977). El primero de ellos es el estudio más citado en la crítica gongorina y es una reedición corregida y muy aumentada (en tres volúmenes, el último de ellos consagrado al *Polifemo*) de un libro que ya alcanzó cuatro ediciones desde 1960. El segundo estudio (que cito en la mayoría de las ocasiones por su edición en español con la datación de 1996 para distinguirlo de la edición original en inglés de 1977, que ofrece algunas partes no traducidas en el volumen español de la editorial Cátedra) es un estudio que explícitamente se propone completar la parte que parece no tratar D. Alonso :

Aunque [D. Alonso] ha explicado completamente el *culteranismo* de Góngora, no ha tocado su *conceptismo*, porque es un análisis basado sobre una estética que no estima, y por consiguiente, ignora el *Arte de ingenio* de Gracián (Parker, 1996 : 85).

El trabajo de D. Alonso resulta un estudio muy detallado del poema, aunque, a pesar de lo que dice Parker en la cita anterior, no sea exhaustivo⁵. En el tercer volumen se ofrece una *versión, comentario y notas* de cada estrofa del *Polifemo*. La versión es una paráfrasis en prosa del argumento de la estrofa, en absoluto en el estilo personal (y también muy elogiado) que A. Reyes (1954) presentara hasta la estrofa 28 ; el comentario es una explicación de carácter filológico, y las notas tratan algunos aspectos sueltos a manera de debate con otros estudios del poema y en ellas, por tanto, D. Alonso justifica posturas particulares o compartidas frente a otras opiniones particulares. No es un estudio completo por varias razones. En principio porque ningún estudio es completo salvo desde una no inusual concepción estática de las ciencias, pero

4 Para Dámaso Alonso (el estudioso de Góngora más alabado por los demás principales estudiosos de Góngora), el *Polifemo* es « la obra más representativa del barroco europeo » (1950 : 392) ; para Alexander A. Parker « por su forma y estructura, el *Polifemo* es una de las obras maestras de la literatura española, perfectamente acabada y pulida. La relación entre forma y contenido, imágenes e ideas, narración y simbolismo, es perfecta. Está completa y elaborada en sus detalles y, sin embargo, el poema como un todo da la impresión de una concisión extraordinaria ; no hay despilfarro alguno en su pródigo arte, pues todo está estrechamente unido. Por todas estas razones es ésta poesía del más alto nivel » (Parker, 1996 : 118).

5 Junto a él trabajo también con otros dos estudios del autor sobre el mismo tema : v. bibliografía D. Alonso, 1935 y 1950.

además porque la manera de este destacado miembro del grupo poético del 27 de estudiar los textos literarios fue reconocida por él mismo como *intuitiva*, dotando a *intuición* de un sentido no exactamente equiparable al que tiene en el lenguaje común y que puede aprenderse en su muy apreciado libro *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*⁶. Para muchos sería otro motivo por el que no debe considerarse completo el hecho de que se trata de un estudio que tiene más de treinta años, y lo cierto es que no han faltado quienes debatan aspectos puntuales del estudio de D. Alonso. Finalmente, tenemos las repetidas afirmaciones de Parker de que el estudio de quien considera su maestro no da cuenta del conceptismo del *Polifemo*. Intentaré comentar en este trabajo cómo entiende D. Alonso el conceptismo y cómo lo entiende Parker para ver hasta qué punto es cierta esta afirmación, o mejor, para saber cuál es el alcance de ambos estudios.

Otra bibliografía hace pensar en otros problemas relacionados con el concepto. El estudio de la obra de Zdzisław Milner *La formation des figures poétiques dans l'oeuvre cultiste de Góngora* (1929) me ha introducido en el problema de la distinción de lo cultista y lo precultista en Góngora, y en si es pertinente hablar de una etapa meramente conceptista en Góngora, línea en la cual escribe más tarde, aunque con resultados distintos y como es lógico más avanzados, D. Alonso. De hecho, creo que Milner es el primero en derribar distinciones forzadas en Góngora, defendiendo una evolución que privilegia ciertos elementos que se consideran cultistas pero que se dan en toda su obra⁷.



Al principio, Francisco Cascales consideró en Góngora dos estilos, que caracterizó con los sintagmas nominales « príncipe de la luz » y « príncipe de las tinieblas », y, en efecto, se diría que Cascales se expresaba al respecto como si la evolución de Góngora fuera la de un ángel caído :

Por realzar la poesía castellana, ha dado con las columnas en el suelo. Y si tengo que decir de una vez lo que siento, de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas ; y el que pretende con la obscuridad no ser entendido, más fácilmente lo alcanzara callando (Cascales, 1634 : 189).

6 En la parte teórica de este libro D. Alonso explica que para cada estilo hay una indagación estilística única y pretende demostrar que no hay una técnica estilística, sino que, en cambio, la principal arma del estudioso del estilo es la intuición. La intuición artística activa toda nuestra psique y, a diferencia de la intuición científica, es fantástica y afectiva. *La intuición de una obra*, dice D. Alonso, *es una imagen total, no suma de las parciales, aunque elevada sobre ellas. [...] Es también inexpresable, inefable.*

7 Realizo este trabajo, sin embargo, sin considerar el estudio en dos volúmenes *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* de A. Vilanova Andreu (1957), que recibe elogios de grandes comentaristas de Góngora, especialmente Parker, quien lo coloca al nivel de la obra de D. Alonso a la vez que resalta su utilísima erudición del mundo clásico.

Y si bien esta simple división ha sido muy criticada por haber producido, sobre todo, aversión hacia el *Polifemo*, lo cierto es que en los estudios sobre Góngora raramente no encontraremos el uso de palabras de los campos semánticos de « luz » y « oscuridad » para llevar a cabo el estudio comparativo o la evolución de su obra. Es decir, aunque en general ya no se piensa que hay dos Góngoras estrictamente diferenciados, sí se tiende a recurrir a los campos semánticos de « luz » y « oscuridad » para conceptualizar su estudio, pudiéndose considerar este aspecto como una especie de herencia de la formulación primera de Cascales. Por ejemplo, Dámaso Alonso, de quien se acepta comúnmente que fue el primero que rebatió esta división, no abandonó el uso de estas categorías de análisis y, así, pudo hablar de « oscuridad » en *Polifemo* y « claridad » en *Galatea*⁸. Desgraciadamente, la herencia de Cascales va más allá de esta aportación de calificativos, encontrándose ejemplos, incluso en el siglo XX, de autores que sólo ven oscuridad en Góngora :

Lo más característico en el lenguaje de Góngora es su condensación y una oscuridad que se manifiesta en las innumerables alusiones que van uniendo, sin razón alguna, imagen con imagen (Hauser, 1969 : 91-92).

Otra de las condenas a Góngora que a menudo se rebaten en los estudios del siglo XX es la de Menéndez Pelayo, quien, bajo una concepción semejante a la de Cascales, no apreció en absoluto la dificultad del príncipe de las tinieblas y, como es sabido, concibió la rígida distinción entre el conceptismo y el culteranismo como dos estilos bien diferenciados dentro del Barroco español, desde la base de que aquél trabaja con la elaboración de conceptos y éste con una complicación retórica general, palabras inusuales y latinismos tanto léxicos como sintácticos. Si bien Menéndez Pelayo no gusta del culteranismo, se puede encontrar a otros críticos a quienes sí les gusta, como Vicente Gaos, aunque, inexplicablemente, también lo rechacen o lo infravaloren como una especie de poesía de segundo grado :

Góngora es insuperable dentro de un determinado tipo de poesía. Es esta poesía la que, en bloque, debe ceder, como secundaria, ante las propiamente esenciales y de primer orden. Ningún poeta ha ido más allá que Góngora, por ejemplo, en la metáfora. Sólo que hay un medio de ser superior poeta sin necesidad de metáforas. La poesía no es cuestión de metáforas, no consiste en un « álgebra superior de las metáforas », por reproducir la expresión de Ortega ; y no consiste en metáforas porque ella misma es metáfora. Una poesía rica en metáforas, como la de Góngora, denuncia, en última instancia, el bajo nivel general de su sustancia poética (Gaos, 1950 : 312).

8 Como indica Pozuelo (1988 : 188), « ello tenía una motivación en el sonido, como puede verse en su famoso ejemplo de la oscuridad por empleo de vocales, en la cueva de Polifemo, donde volaba *infame turba de nocturnas aves* », entendiendo *motivación en el sonido* en sentido amplio : no sólo el aspecto fónico de las palabras, sino también la prosodia, aspectos ambos que asombran sobremanera a D. Alonso en este verso de la quinta estrofa, donde se pregunta si se deben a *inmensa cualidad feliz* o a *insuperable virtuosismo del poeta* (Alonso, 1967 : 3 : 61).

La visión negativa del culteranismo permanece aún en muchos manuales literarios, así como en diccionarios y enciclopedias. Z. Milner ya avisaba que las definiciones de « culteranismo » de su época (hasta 1930) se resumían en la de M. M. Hurtado y Palencia :

Le cultisme fut un vice littéraire qui s'attaqua à l'expression ou à la forme. Il est caractérisé par un langage maniéré, recherché et pédant, par l'enflure et l'affectation de la phrase ; par l'introduction de nombreux mots nouveaux, empruntés de préférence au latin et à l'italien ; par l'emploi abusif de l'inversion ; par les allusions mythologiques, historiques et géographiques, allusions non à des faits connus, mais aux plus ignorés ; enfin, par des métaphores incohérentes (Hurtado y Palencia, 1921-22 : 579)⁹.

En época más reciente, la conocida *Enciclopedia universal ilustrada*, en su edición de 1991, además de adelantar el *Polifemo* gongorino un siglo en el tiempo, prefiere destacar (en las líneas dedicadas a la definición del cíclope) el lado « casi ininteligible » de su complejidad antes que, por ejemplo, el lado de placer que puede resultar de una buena lectura (que es lo que resaltan, entre otros, A. Reyes, D. Alonso o A. Vilanova) : *En el siglo XVI nuestro Góngora le consagró un poema, Polifemo, el cual se hace casi ininteligible a causa de sus ideas rebuscadas, lo violento de su hipérbaton y lo alambicado de sus metáforas*¹⁰.

La oposición *conceptismo* vs. *culteranismo* ha sido tradicionalmente bien acogida, y sobre todo pedagógicamente, siendo frecuente aún encontrar en los manuales de enseñanza primaria y secundaria el uso de estas distinciones, y con el objetivo, fundamentalmente, de enfrentar a Quevedo y Góngora. No pocos hispanistas contemporáneos, desde Curtius y Dámaso Alonso, han rechazado tal oposición basándose en el hecho de que es meramente formal, y de que hacer distinciones formales sin atribuir un contenido específico a cada una es a menudo vacío y sólo lleva a incrementar el número de términos críticos, pero no de conceptos. La generación de críticos que escribe a la par que la de los nuevos lingüistas, los que apreciaron a, sobre todo, E. Coseriu, tiene en cuenta más o menos explícitamente que lo realmente importante es el conceptismo, es decir, la evolución y el particular concepto en el Barroco y que ello es de por sí suficiente para hablar tanto de formas, expresiones o significantes nuevos

9 Dice Z. Milner que esta opinión era común a Juan de Jáuregui, Pedro de Valencia, Saavedra Fajardo y Francisco Cascales (1929 : 197). A pesar de ello, lo cierto es que, como demuestra D. Alonso (1935 : 45), Góngora no inventó ni formó tantos neologismos como se pensaba, sino que las palabras poco frecuentes que usaba se encuentran ya en la literatura medieval y figuran en los diccionarios que se publican entre 1570 y 1611, de modo que Góngora más bien favorece el uso de palabras infrecuentes, ayudando así a su normalización. Fue el uso abusivo de palabras inusuales a nivel popular lo que produjo las críticas a su poesía, en la que se quiso ver el gusto de la complicación por la complicación.

10 Lo cierto es que hemos de desconfiar en general de esta enciclopedia, que no ha actualizado las grafías desde su primera publicación (apareciendo por tanto acentos en la preposición « a » o en formas verbales monosílabas, pongo por caso), lo cual hace pensar que no debe reciclar sus contenidos, o, al menos, que no lo hace sistemáticamente. También debe apreciarse las múltiples imperfecciones en las definiciones de *conceptismo* y *culteranismo* en el *Diccionario de la Real Academia Española* y en el *Robert de la langue française*, dado que su uso está muy extendido.

cuanto de significados, significaciones o contenidos nuevos. Esto no afecta en nada al que haya obras literarias formalmente más ricas que otras, lo cual es un hecho.

Además de que esta distinción sea meramente formal, tenemos, para responder a quienes sólo ven, con agrado o desagrado, un Góngora oscuro, el hecho de que Góngora no sólo cultivó obras pretendidamente cultistas, aunque la crítica ha venido asimilando demasiado simplistamente « culteranismo » a « gongorismo », hasta el punto de hacerlos sinónimos en el uso. El culteranismo, si se quiere seguir hablando de él, no puede concebirse al margen del conceptismo, no ha de considerarse sino como un complemento formal del conceptismo, dentro de él. A veces, definiciones modernas de culteranismo, como la de Parker, de quien no se puede decir que conciba el culteranismo y el conceptismo separadamente¹¹, adolecen del hecho de no estar insertadas en un marco conceptista, aunque expresen bien su caracterización formal :

El culteranismo es un ennoblecimiento intencionado del lenguaje poético por aproximación del español al latín en vocabulario y sintaxis, más allá de los límites permitidos en el estilo literario normal, y por el uso pródigo de figuras retóricas, especialmente la hipérbole (Parker, 1996 : 27-28).

Como he adelantado, Z. Milner, en la época de revalorización de Góngora por los poetas del grupo del 27, intenta derribar la rígida frontera tradicional entre conceptismo y culteranismo, y lo hace no renunciando a estos términos, sino replanteándolos fuera de una concepción opositiva para verlos entrelazados en Góngora. De modo que el estilo de Góngora participaría de elementos que tradicionalmente se atribuían al conceptismo y al culteranismo. Milner reconoce una evolución progresiva hacia el cultismo, término que no deja de utilizar para referirse a la época final de Góngora : cada vez hay más elementos de culteranismo, que para él invaden su obra plenamente desde 1604. Milner afirma en *La formation des figures poétiques dans l'oeuvre cultiste de Góngora* (1929-1933) que su propósito es demostrar por qué no tienen razón estudiosos como Menéndez Pelayo cuando desprecian el complejo arte de Góngora¹². El hispanista polaco de expresión francesa critica la aceptada creencia en ambas fases con 1609 como fecha divisoria, para explicar que hay elementos cultistas en su obra anterior a 1609. Milner localiza exactamente en qué odas y sonetos (1929 : 194)¹³ se encuentran

11 De hecho, es el propio Parker quien dice que fue Vilanova el primero en ver identidad de propósito en ambos movimientos (Vilanova, 1953 : 643).

12 J. L. Alborg (1967 : 506) tacha a Menéndez Pelayo, amante de la « serena armonía de los clásicos », de enemigo del « frenesí barroco de la poesía gongorina ». De hecho, no fue hasta la época simbolista francesa y modernista hispánica cuando Góngora comenzó a ser valorado. En especial, Alborg señala los estudios analógicos de Góngora y Mallarmé, rebatidos más tarde por Dámaso Alonso, como la fuente de la revalorización del poeta cordobés, y en especial *Promenades littéraires* de Remy de Gourmont (1912) y *Góngora et Mallarmé. La connaissance de l'absolu par les mots* de Zdzislas Milner (1920).

13 « Les jeux de mots, les métaphores comiques, les allusions myhtologiques sont les mêmes dans « Agora que estoy despacio » qui datterait de 1582 ou « Ensíllenne el asno rucio », que dans la *Fábula de Píramo y Tisbe*, composé en 1619 : simplement, ici les éléments de recherche sont plus touffus » (Milner, 1929 : 199).

éstos, del mismo modo que afirma que hay composiciones posteriores al *Polifemo* de una sobriedad equiparable a la de sus primeros romances, como la letrilla « Alegoría de la brevedad de las cosas humanas » (1621). En relación con esto, Milner critica la opinión muy extendida hasta sus propios contemporáneos de que la pretendida evolución estilística de Góngora se debió a un trastorno cerebral en 1609, por lo que esa fecha adquiere especial importancia en estudios como el de Lucien Paul Thomas, y en manuales como el citado de Hurtado y Palencia¹⁴ :

Il convient d'abord de faire justice d'une fable selon laquelle le poète, au début de septembre de cette même année, à son retour d'un voyage en Galice, aurait été atteint d'un dérangement cérébral qui devait finir par « emporter sa raison ». En conséquence, tout ce que Góngora aurait écrit après cette date serait l'œuvre d'un déséquilibré (Milner, 1929 : 198).

Milner piensa que debe de tratarse de una leyenda que vendría de lejos porque Pellicer, el primer biógrafo del poeta, explicaba que éste sólo tuvo fallos en la memoria a partir de su último año de vida, a raíz de un doble ataque de apoplejía¹⁵.

Aunque creo que no suele reconocerse, la línea de investigación de Milner fue muy importante para el propio D. Alonso, quien también demuestra (1935 : 15-16) cómo en las poesías de la primera época de Góngora, consideradas como claras, hay recursos que posteriormente se intensificarían. D. Alonso analiza para demostrar la misma tesis que Milner el romance de *Angélica y Medoro*, considerado una de las composiciones « sencillas » de Góngora, donde encuentra los mismos recursos presentes luego en el *Polifemo* o las *Soledades* (1935 : 21).

Consciente de la heterogeneidad de Góngora, D. Alonso propone una división de su obra desde el punto de vista del contenido, hablando así de un plano escéptico y un plano entusiasta, que se darían en todas sus épocas¹⁶. En vez de hablar como Milner de evolución progresiva hacia el cultismo, la única diferencia formal notable que señala D. Alonso en la evolución de Góngora es la cantidad de hipérbatos, poco frecuentes en las primeras épocas de su poesía y muy abundantes después¹⁷. Sin embargo, una vez hecho esto, es decir, una vez

14 L. P. Thomas, *Góngora et le gongorisme dans leurs rapports avec le marinisme*, Bruselas, imprenta de Hayez, 1911, pp. 24, 42 y ss., Hurtado y Palencia, *op. cit.*, p. 575. Z. Milner reprocha a este estudioso belga que no conociese, al menos, *Góngora racionero* de G. Francés (1896), que ya contenía informaciones para desmentir la idea.

15 Pellicer, *Vida y escritos de don Luis de Góngora*, incluido en la edición de Hoces (1633).

16 « A un lado las producciones en las que todo es belleza en el mundo, todo virtud, riqueza y esplendor ; al otro las gracias más chocarreras, las burlas menos piadosas y la fustigación más inexorable de todas las miserias de la vida » (D. Alonso, 1935 : 17-18).

17 J. L. Alborg sugiere que la acumulación cuantitativa puede ser de por sí motivo de diferenciación de dos etapas, aunque D. Alonso no lo viera como tal. No me parece inadecuada la postura de D. Alonso, pues la simple acumulación cuantitativa es un rasgo meramente formal.

evitada la rígida separación estilística en Góngora, resulta extraño que D. Alonso propusiera una división del Barroco literario español en su conjunto en gongorismo, « un recargamiento ornamental y sensorial, entrelazado con una complicación conceptista, y el puro *conceptismo*, una complicación conceptual obtenida en parte por procedimientos no desemejantes de los del gongorismo, pero sin el recargamiento sensorial y ornamental » (D. Alonso, 1967 : 89). La división es criticada por Parker por el hecho de la incongruencia de hablar de *conceptismo puro*, así como no se podría hablar de agudeza pura, pues el conceptismo es la base común de los estilos barrocos (Parker, 1996 : 33). Por otra parte, el término *gongorismo* con el que D. Alonso evita hablar de culteranismo puede parecer inadecuado, dado que el culteranismo no fue cultivado sólo por Góngora. Claro que puede considerarse, y se considera, como una sinécdoque del autor más conocido de un movimiento por el movimiento, pero creo conveniente evitar en lo posible los juegos metonímicos en terminología científica.

Entramos en el estudio específico del concepto barroco y de sus tipos. Las teorías del conceptismo se basan fundamentalmente en el tratado de Gracián *Agudeza y Arte de Ingenio*¹⁸, si bien Gracián no acuñó el término *agudeza*, sino que lo tomó del *Libro de la erudición poética* de Carrillo de Sotomayor (1611)¹⁹. Este libro y *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carballo (1602) son los más representativos de la tradición poética platónica que arranca en el petrarquismo y a la cual pertenece Góngora. En ambos se expresa el ideal de hermetismo poético como fuente de placer, basado en el principio de que la poesía no sólo deleita al oído, sino también a la mente, y de que a ésta se la estimula con lo difícil, lo culto, lo erudito. De modo que la poesía se hace difícil en dos vertientes : la lengua (indagando en los étimos latinos y griegos, con la misma licencia con que los autores latinos se esforzaban en tomar préstamos griegos) y el pensamiento, la materia. La definición clásica de concepto es la de Gracián : « acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos »²⁰ (entendiendo « objetos » no sólo en su dimensión material). El principal problema de la *Agudeza y Arte de ingenio* es que se trata de una obra de difícil expresión, donde las ideas no

18 Siendo la primera edición de 1642, la segunda de 1648 aparece considerablemente ampliada. Es considerada la biblia del conceptismo español (y europeo, para Parker), a pesar de ser una obra casi anárquica a nivel de la *dispositio* : su desorden estructural la hace difícil de leer (Parker, 1996 : 60). La razón y la lógica están excluidas por definición de la *Agudeza*, siguiendo los preceptos de Nicolás de Cusa (1401-1464).

19 Carrillo de Sotomayor (1582-1610) pudo ser uno de los grandes poetas españoles de no haber muerto tan tempranamente. En la línea del cultismo, fue revalorizado como consecuencia de la revalorización de Góngora (y también por Dámaso Alonso). Se encuentran en su obra, sin embargo (y como en Góngora) composiciones simples y complicadas (pero en Góngora la complicación alcanza un mayor grado). El erudito español Justo García Soriano llegó a proponer (1926 : 591-629) que Góngora había plagiado la *Fábula de Acis y Galatea* de Sotomayor, si bien el hispanista alemán W. Pabst demostró por fin (1932 : 349-387) la originalidad del *Polifemo* de Góngora en « La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea* ». Aunque J. L. Alborg asegura (1967 : 518) que Carrillo no quiso hacer un tratado doctrinal de su pensamiento literario (cuestión que raramente se plantea un poeta de 27 años), lo cierto es que *El libro de la erudición poética* encierra su doctrina y la de los poetas cultos de su tiempo : el ideal aristocratizante de poesía elevada (Alborg reconoce que el libro no está del todo ordenado).

20 Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio*, Discurso II.

están ordenadas de la mejor manera posible y donde las complicadas sintaxis y selección léxica confunden el significado que quiere expresar Gracián y que se aprehende cuando se ha leído atentamente la obra en conjunto. Resume Parker (1977) los principales elementos de la poética conceptista que Gracián define en su tratado : *entendimiento, ingenio, agudeza y concepto*, de los cuales sólo el primero se utiliza en su sentido actual, siendo además la fuente de la poesía para Gracián (y no la sensibilidad). Puede seguirse el cuadro que he realizado a continuación para relacionar estos y otros elementos con los niveles de conocimiento en Gracián.

Nivel de conocimiento	Nivel de lengua	Medio de elaboración	Modo de elaboración	Objeto de elaboración	Finalidad
Racional	Normal	Entendimiento	Agudeza de perspicacia	Idea = Concepto simple	La verdad
Intelectual	Artístico	Ingenio	Agudeza de artificio	Agudeza = Concepto agudo	La belleza

Clasificación de los elementos conceptistas más importantes en el tratado de Gracián.

Teniendo presente que Gracián distingue, además de los dos niveles de conocimiento que aparecen en el cuadro, un tercer nivel de lo « sensible » (que no es artísticamente relevante para Gracián, pues, como ya he dicho, para él la fuente de la poesía es el entendimiento), hay que tener en cuenta que el nivel intelectual trabaja sobre el nivel racional, se superpone a él en la práctica, no siendo independiente. El entendimiento y el ingenio son las actividades del intelecto que producen, respectivamente, conceptos simples o ideas y conceptos agudos o agudezas. El entendimiento produce las ideas o conceptos simples en un nivel que llama « corriente o normal » ; el ingenio opera en un nivel superior, el del arte, y es el discurso normal elevado a un plano estético, es el entendimiento funcionando imaginativa y estéticamente y es además la más sublime facultad humana para Gracián. Haciendo una transposición de niveles, es definido también como entendimiento en el nivel de la agudeza. Ésta es el resultado de la operación del ingenio con conceptos simples y es también llamada *concepto agudo* o simplemente *concepto*. Es aquí donde puede producirse la mayor confusión, pues si se utiliza *concepto* solo, sin adjetivación, el lector de hoy tenderá fácilmente a asimilarlo a concepto simple, cuando en los tratados barrocos tenía el significado de concepto agudo y el de conjunto de conceptos agudos en la totalidad de un proceso intelectual, imaginativo y artístico.

Las dificultades debidas al estilo de Gracián, además de la señalada acerca del peligro de entender *concepto* como *concepto simple*, son importantes. Veamos más ejemplos. Cuando

Gracián define *concepto* con las famosas palabras : « acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos », se está refiriendo al concepto simple, dado que se produce en el nivel básico del entendimiento y no en el del ingenio. Por tanto, la importancia de esta definición se ha quizá sobrevalorado, dado que no recubre el nivel de la agudeza, del concepto agudo, que es lo realmente importante para el conceptismo como arte. Otro problema es la dificultad de diferenciar, incluso de conceptualizar medio y modo de elaboración (que son etiquetas más). Dice Parker :

Ya que el objeto de ingenio es la belleza, no la verdad científica, su *agudeza de artificio* se distingue de la *agudeza de perspicacia* que es característica de los filósofos y científicos —la claridad de la mente que puede percibir y analizar las relaciones y diferencias que son lógicas y objetivamente verdaderas. La « perspicacia » y el « artificio », por tanto, dividen la actividad de la mente (Parker, 1996 : 65)²¹.

Si la agudeza de perspicacia y la agudeza de artificio se definen como « claridad de la mente » o se dice de ellas que « dividen la actividad de la mente », ¿se trata de medios o de modos de elaboración de conceptos? Me he decidido a considerarlos modos y reservar los medios a la dicotomía *entendimiento / ingenio*. Quizá fuese mejor considerar a ambos sinónimos : el entendimiento sería la perspicacia, la claridad de la mente para razonar, y el ingenio sería el artificio. Esta solución tampoco me parece mal. Pero un problema añadido es que Gracián habla precisamente de *agudeza de artificio* y *agudeza de perspicacia* también en el sentido de objetos de elaboración, pues dice que la agudeza de artificio se divide en *agudeza incompleja* y *agudeza compuesta*, siendo la primera equivalente a idea o concepto simple y la segunda sinónima de concepto agudo o agudeza. El término *agudeza* es, pues, ambivalente en Gracián : designa tanto la operación mental que permite ver correspondencias entre cosas aparentemente sin relación o no evidentes cuanto lo inventado por medio de ella. Además, hay otro problema terminológico en el hecho de dividir las agudezas de artificio en agudezas incomplejas y agudezas compuestas, pues lo contrario de lo incomplejo no es lo compuesto, sino lo complejo. Creo que debería hablarse entonces de agudeza compleja y no de agudeza compuesta, pues la agudeza que Gracián llama compuesta no sólo está formada por varias agudezas, sino que éstas están relacionadas entre sí. Sugiere Gracián además para ésta el término, creo que más adecuado, de *concepto orgánico*, que, aunque no aparece en mi cuadro, debe verse como una suma de conceptos agudos, por definición compleja (dentro del mismo nivel del ingenio). La categoría de *concepto orgánico* afecta, por tanto, a la obra como totalidad y considero por ello inapropiada la oposición *concepto orgánico vs. concepto ornamental*, pues es una oposición que mezcla dos niveles diferentes y dos conceptos de concepto diferentes : concepto como concepto simple (que puede ser ornamental o funcional) y concepto como

21 En este pasaje, Parker utiliza « objeto » no en el sentido de objeto propiamente, sino en el de finalidad, y en ese sentido puede verse reflejado en mi cuadro, pues el término « objeto » es mejor reservarlo para el resultado de la operación artístico-mental.

concepto agudo (que establece relaciones entre conceptos simples). Obsérvese esta usual oposición en la siguiente cita de A. Hauser, donde, además, se aprecia una inapropiada asimilación de Góngora a Marino :

Las dos mayores composiciones de Góngora, las *Soledades* y el *Polifemo* [...] no se caracterizan ni por un argumento desarrollado orgánicamente, ni por una conexión sucesiva de pensamiento, ni por una atmósfera unitaria. Lo mismo que en Marino, en ellas todo sirve de pretexto para unir imagen a imagen, metáfora a metáfora, *conchetto* a *conchetto*. Incluso los efectos emocionales, la música de la dicción, la tonalidad y el colorido de las palabras, todo es de duración momentánea y reviste una estructura atomizada. Todas sus poesías —tanto más cuanto más largas son— se componen de un mosaico de partículas apenas armonizables. Estas partículas, empero, no sólo están más cuidadosamente escogidas y más artísticamente desarrolladas que en la mayoría de los poetas contemporáneos, sino que son también, a menudo, de una intensidad espiritual y sentimental que recuerda lo mejor de la lírica moderna (Hauser, 1969 : 90).

El célebre autor de la *Historia social de la literatura y el arte* habla aquí desde esa concepción superficial de la literatura como conjunto de recursos retóricos de los que el escritor dispone en su mesa y que, simplemente, se aplican a un tema o argumento cualquiera. Subyace además en su explicación un concepto de Barroco como mera complejidad formal. Seguramente habría que haber preguntado a Hauser, quien dice conocer (1969 : 89) la obra de D. Alonso, qué entiende por « unidad ». Resulta además incoherente decir que las « partículas » están cuidadosamente escogidas si justo antes se ha dicho que el « mosaico » no resulta armonioso.

A continuación sigo comentando problemas terminológicos, esta vez entre los términos de Gracián y el uso atribuido por la crítica anglosajona, que es importante en este debate porque, si bien no ha retenido los términos *conceptismo* o *culteranismo* (salvo los hispanistas que analizan literatura española, que usan los términos por analogía), no desatiende el concepto en el Barroco, al que designa con el término de *conceit* y a través del cual se acerca mucho más a la realidad del estilo de Góngora. La crítica inglesa trató el concepto barroco aplicado a sus poetas llamados metafísicos, entre quienes destacaron John Donne (1572-1631), George Herbert (1593-1633) y Andrew Marvell (1621-1678), que utilizan conceptos con una complejidad equiparable a la de Góngora (salvando en principio, por supuesto, diferencias de estilo personal), pero restringidos a poemas de tipo *metafísico*, como quiere la crítica inglesa, es decir, poemas en los que, como ya he referido, los escritores consideran la vida como problemática y lo expresan de modo filosófico o semifilosófico. Ello implica para la crítica inglesa la distinción (definida por James Smith, 1933) entre *concepto metafísico* y *concepto barroco* : el primero mantiene unido el poema con la aclaración del problema metafísico en particular ; el segundo, una vez enunciado, se desintegra y no sirve sino como puro adorno

(Smith, 1933 : 276)²². Es decir, este *concepto barroco* inglés es el comúnmente llamado *concepto ornamental*. Góngora compartiría, al menos, el rasgo de la cohesión con los conceptistas metafísicos, si bien Parker considera el *Polifemo* un verdadero poema metafísico, y basándose en ello se atreve a equiparar la unidad orgánica de las correspondencias del *Polifemo* a las del poema de Donne « Hymn to God, my God, in my sickness » (1635), dado, aduce Parker (1996 : 50), que es más corto de explicar²³. Nosotros no debemos limitar el significado de *concepto barroco* a los conceptos que no comparten una unidad temática en el poema en que se encuentren insertados, pues predomina en el adjetivo *barroco* el sentido de una época que abarca tanto a los metafísicos cuanto a Góngora y a Marino, pongo por caso. Parker, sin embargo, habla de *concepto barroco* en un sentido diferente al de J. Smith, pues lo considera *concepto agudo*, lo cual me parece más acertado, ya que, al menos, utiliza el adjetivo *barroco* para significar el concepto más característico de la época barroca.

Al margen de Gracián, hay que señalar como problema también terminológico, pero más general y a menudo obviado, el hecho de que, como explica Parker, la agudeza, siendo la expresión del Barroco conceptista, acabó siendo desplazada por el uso generalizado de *conceptismo*, si bien Parker lo lamenta porque ello supone una reducción semántica : *conceptismo* implica una serie de conceptos y lo cierto es que la agudeza no siempre, aunque sí mayoritariamente, utiliza el tipo particular de metáfora llamado *concepto* (Parker, 1996 : 30), así como la agudeza no es algo exclusivo del siglo XVII (Gracián la localiza en Marcial o en San Agustín) : lo nuevo en el XVII son las formas peculiares de la agudeza y las teorías literarias basadas en ella.

En cuanto a problemas de aplicación del concepto, a menudo se ha señalado la falta de una distinción clara entre agudeza y concepto simple, y entre éste y metáfora. La primera dificultad desaparece si tenemos en cuenta lo dicho acerca de la agudeza de perspicacia y la agudeza de artificio. A pesar de las definiciones, hay que aceptar como inherente a esta sistematización que *agudeza* y *concepto* no se pueden definir exactamente, ya que difieren en grado. Del mismo modo que no se puede definir dónde termina la metáfora y empieza el concepto simple, no se puede determinar dónde termina éste y empieza la agudeza, como reconoce Parker. En algunos autores, como Z. Milner, A. Coster (1913 : 347) y quizá D. Alonso, la ambivalencia de la agudeza y esta falta de precisión en la definición y, por tanto, en la aplicación, provocan la desaprobación de la poética de Gracián :

22 Tomo esta breve explicación sobre James Smith de Parker (1996).

23 Y del mismo modo que Parker equipara a Góngora con Donne, lo distancia del italiano Marino, pues la agudeza de Góngora unifica y controla sus temas, mientras que la de Marino es puramente ornamental. Los conceptos en Góngora son funcionales y no decorativos, y además, señala Parker, no se puede defender que el *Polifemo* o las *Soledades* no contengan una visión « filosófica » de la vida en sentido amplio (Parker, 1996 : 42). Echo de menos que Parker no argumente un poco más en detalle este interesante juicio porque tal como lo enuncia, diciendo simplemente que el *Polifemo* es un poema metafísico en sentido amplio y sabiendo que los metafísicos expresan una problemática vital, no se puede considerar el *Polifemo* metafísico.

Gracián, en su *Agudeza y Arte de ingenio* no ve la fuente psicológica de lo que llama el concepto y que no es, en suma, sino la expresión figurada. Por ello, a pesar de una gran precisión en la clasificación de diferentes figuras, se observa en su obra una completa impotencia para explicar cómo se produce la agudeza (Milner, 1929 : 204, pie de página 1).

Creo que la mayor parte de este problema proviene del rechazo explícito de Gracián a la sistematización retórica aristotélica, lo cual provoca además no poca dificultad para estudiar su clasificación de las agudezas complejas, que son difíciles de distinguir de ciertas figuras retóricas. Gracián prefiere clasificar directamente los conceptos simples barrocos desde una sensibilidad propia del Barroco, intentando desligarse de la autoridad de la *Retórica*. Podríamos preguntarnos hasta qué punto es útil separarse de la disciplina aristotélica si se reformulan los procedimientos literarios de manera a veces muy parecida a la que tienen allí. Tanto más cuanto el ideal poético de Góngora coincide plenamente con el ideal poético de Aristóteles, quien concibe la poesía ante todo como transgresión de la norma del lenguaje cotidiano (*Poética*, 1457a). Para Aristóteles, el poeta debe escapar de la banalidad del uso común para sorprender al lector y hacer surgir la belleza²⁴, de donde viene la importancia otorgada a la metáfora en su sentido amplio de transferencia de significado. Efectivamente, en la *Poética* Aristóteles considera la metáfora no sólo como hoy la consideramos, sino también como metonimia²⁵. Tomemos, por ejemplo, el caso de la agudeza compleja llamada por Gracián *disonancia*, donde se busca una desarmonía entre los términos del concepto. Los dos ejemplos dados por Parker : la roca que *linterna es ciega y atalaya muda* (estrofa 43) y el cristal sonoro y mudo (*su boca dio, y sus ojos cuanto pudo, / al sonoro cristal, al cristal mudo*, estrofa 24), no son sino casos de desplazamiento de adjetivos relacionados semánticamente con elementos de la estrofa a términos que no les corresponden lógicamente, es decir, en lenguaje retórico son casos de hipálage (donde, de paso, también puede verse oxímoron y sinestesia). Otro ejemplo más : el concepto simple llamado por Gracián *similitud*, del que el propio Gracián dice (1648 : Discursos IX-XII) que no todo el mundo estaría de acuerdo en ver en él otra cosa distinta de la figura retórica *símil* o *comparación*. En este caso la dificultad es mayor porque otra de las agudezas complejas de Gracián, la *paridad*, denota la igualdad de dos cosas, y no el parecido, que es la base de la similitud. Sin embargo, parecería terminológicamente más adecuado asociar la igualdad a la *similitud* que a la *paridad* ; de hecho, uno de los tipos de comparación, como se sabe, es la de igualación.

24 La expresión noble y que escapa de lo banal es la que recurre a términos extraños. Por « término extraño » entiendo un nombre inusual, una metáfora, un alargamiento y todo aquello que se aleje del uso corriente (*Poética*, 1458a, 19-24). Traduzco, aquí y en la siguiente nota, de la edición francesa consultada (Magnien, 1990).

25 La metáfora es la aplicación a una cosa de un nombre que le es extraño por una transposición del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie, o bien según una relación de analogía (*Poética*, 1457b, 6-9).

En general, creo que el problema de la terminología de Gracián con relación a la que el lector tiene habitualmente en mente (la de la retórica tradicional) es que la caracterización de Gracián es sólo semántica, y en este sentido opino prácticamente lo contrario de lo citado de Milner más arriba (Milner, 1929 : 204, pie de página 1) : precisamente porque Gracián es muy consciente de la dimensión psicológica del concepto, no consigue desligar las agudezas de las tradicionales figuras, no da descripciones formales de cómo deben ser tales o cuales procedimientos, sino que habla al nivel del pensamiento, al nivel del efecto que causa en la mente la ponderación del concepto. Por eso, procedimientos reconocibles formalmente, como la metonimia, pueden dar lugar a una similitud o una paridad para Gracián. Y precisamente porque la poética de Gracián es una poética del significado, su aplicación recae en el poema como conjunto, de modo que el análisis de las agudezas de cada estrofa es incomprensible si se realiza al margen de la significación global del poema. Si para estudiar toda obra literaria es imprescindible tener en cuenta un análisis no sólo horizontal de su linealidad discursiva, sino también vertical de su coherencia e isotopías, para las obras conceptistas esta necesidad viene impuesta por sus principales elementos compositivos, de modo que si bien podemos localizar una agudeza en un par de versos, no podremos explicarla satisfactoriamente sin salir de ellos ni, si un poema está bien estructurado, sin entrar en las claves del proyecto general. Es en este sentido en el que Parker dice que el estudio de D. Alonso sobre el *Polifemo* no es conceptista, lo cual le anima a estudiar él mismo el conceptismo de la obra, aplicando para ello las teorías de Gracián : « Para reducir al mínimo la gran deuda para con don Dámaso, decidí acentuar en mi estudio del poema la única parte que quedaba sin desarrollar por completo, o sea, el conceptismo » (Parker, 1996 : 13)²⁶, pues tiene claro que « la mayoría de sus imágenes son *conceptos* y no sólo adornos poéticos » (Parker, 1996 : 13). El propósito de Parker es hermenéutico, pues estudiando a Góngora desde Gracián (Parker, 1996 : 12) pretende situar al texto en su contexto²⁷.

De este modo, Parker puede preferir ciertas opciones en el *Polifemo* según estén relacionadas o no con las isotopías que el propio texto va generando para una lectura coherente.

26 Parker debe de referirse a la quinta edición del famoso estudio de D. Alonso, edición corregida y aumentada de 1967, pues cuatro ediciones anteriores existieron desde 1960, de las cuales, a su vez, la cuarta supuso una gran ampliación de las tres primeras (Alonso, 1967 : 3 : 7-9).

27 Es útil, además, el hecho de que Góngora es el poeta en quien más se basa Gracián para ejemplificar sus teorías, pero, al margen de ello, Parker pretende justificar plenamente su postura : « There seems to be a tendency nowadays to assume that if a critic writes sympathetically of a writer of the past he is thereby voicing his own opinions on literature and life, and so doing propaganda for them. Criticism, like literature itself, must in the view of many be « committed ». Against such a view I would claim that comprehension of a writer within his historical context is the critic's main task, and that comprehension necessitates as much sympathy and approval as possible, with a 'suspension of disbelief' where this is necessary ; but I do not hold that sympathy means identification, or that approval implies extension beyond the historical context. If I try to make Gracián sound intelligent and 'true', it is not because I think his particular 'art of the mind' is necessarily valid for today. I do indeed maintain that his *Agudeza* is extremely helpful for understanding seventeenth-century poetry, but not necessarily the poetry for any other century. Góngora's greatness as a poet is independent of time, but his conception of poetry and his technique are of his age, not of ours. His age does not deserve condemnation for being so different from ours, any more than our age deserves unqualified approval for being what it is » (Parker, 1977 : vii).

Por ejemplo, Parker « corrige » a D. Alonso que no retenga en su explicación el sentido de « tropa » para la palabra *guarnición* en el principio de la estrofa quinta : *Guarnición tosca de este escollo duro / troncos robustos son, a cuya greña / menos luz debe, menos aire puro / la caverna profunda, que a la peña ; / caliginoso lecho, el seno obscuro / ser de la negra noche nos lo enseña / infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves*, dado que si se privilegian otros sentidos (como el que toma D. Alonso : « adorno ») se pierde el concepto que lo relaciona con *troncos robustos* como « toscos soldados » (Parker, 1996 : 134, nota 33).

Aun así, no considero totalmente justa la opinión de Parker de que D. Alonso no trató el conceptismo del *Polifemo*. Es posible que sea cierto que D. Alonso no apreciase la estética de Gracián, como dice Parker, pero no podemos decir que D. Alonso no haya estudiado las agudezas del *Polifemo*. Lo que ocurre es que D. Alonso presta más atención al análisis lineal del texto, a glosar lo que suele llamarse la « riqueza sensual » de la obra, a la explicación de sus dificultades morfológicas, léxicas y sintácticas, presta más atención al concepto simple que al agudo, y más a éste que al concepto orgánico, que no trata explícitamente, pues en el comentario de Góngora procede por estrofas, entre las que, aun así, establece alguna relación. La única visión vertical que Parker reconoce en el estudio de D. Alonso es la siguiente : « Alonso ve la forma del poema como un libreto con dos temas, Polifemo (oscuridad) y Galatea (luz), que alternan a lo largo del poema y reaparecen con variaciones en cada ocasión » (Parker, 1996 : 85), y así parece ser (salvo que Parker no debería hablar de « forma del poema », sino de « contenido del poema »), pero porque D. Alonso no tiene siempre presente o no valora ante todo que la agudeza es un concepto isotópico, y por tanto, no establece sistemáticamente relaciones verticales en la obra. Pero sí estudia y desentraña con solidez filológica la mayoría de los conceptos simples del *Polifemo* (y muchas agudezas, ya que a veces la frontera entre concepto simple y complejo es difícil de determinar), de la que Parker parte para sus explicaciones de la complejidad de la obra, tanto formal cuanto semántica. Ello no desmerece en nada la clara presentación de Parker de las principales isotopías estructurales de la obra, que explica en su apartado « El *Polifemo* : análisis e interpretación » (Parker, 1996 : 80-119) : el mito de la Edad de Oro bajo el reino de Saturno, la mitología en relación con la isla de Sicilia y el Etna, el original uso de elementos tradicionales, la sensualidad pastoril y erótica, imaginaria demoníaca para Polifemo y apocalíptica para Galatea, etc.

En conclusión, en este trabajo hemos profundizado en algunos de los principales problemas conceptuales y terminológicos de la literatura barroca tomando como base las opiniones vertidas a propósito del *Polifemo* de Góngora, lo cual nos ha llevado también a estudiar la crítica de *Agudeza y Arte de ingenio* de Gracián. Hemos apreciado los estudios de D. Alonso y de A. A. Parker, defendiendo que ambos han trabajado en el sentido de analizar el conceptismo de la obra, si bien Parker lo ha hecho de manera más abarcadora, pues ha tratado explícitamente las isotopías de todo el texto, y D. Alonso ha procedido por estrofas. Hemos

Jaime Céspedes

visto también cómo muchos estudios dedicados a Góngora adolecen todavía de unos puntos de vista tradicionales que consideran al autor oscuro, difícil y cultivador de una especie de subliteratura o literatura de segunda fila, debido a su complejidad formal y, como la poética aristotélica, a su afán por desviarse del lenguaje normativo de principios del siglo XVII. Hemos visto cómo el tratado de Gracián, a pesar de su difícil lectura, es una base que merece la pena analizar para entender mejor las obras conceptistas. Hemos hablado, por fin, de la dificultad inherente a la definición del concepto barroco, tanto por tener diferentes tipos no siempre con la misma significación para sus usuarios, cuanto por no poder separarse estrictamente en la práctica de sus elementos integrantes (metáforas) ni de los elementos en que está integrado (agudezas).

Jaime CÉSPEDES
Noviembre de 1999

Bibliografía

- Alborg**, J. L. (1967), *Historia de la literatura española*, tomo II (Barroco), Madrid, Gredos, 1967.
- Almela Pérez**, Ramón (1993), *Estructuras básicas de la lengua española*, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993.
- Alonso**, D. (1935), *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*, anejo XX de la *Revista de Filología Española*, Madrid, 1935.
- (1950), « Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora », *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1962.
- (1960), *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1960.
- (1967), *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 5ª ed. (corregida y aumentada, 3 vols.), 1967. I. Vida y obra de Góngora. II. Antología gongorina. III. *Fábula de Polifemo y Galatea*.
- Cascales**, Francisco (1634), *Cartas filológicas*, I, ed. de Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- Coster**, A. (1913), *Baltasar Gracián*, *Revue Hispanique*, XXIX.
- Francés**, G. (1896), *Góngora racionero*, Córdoba, 1896.
- Gaos**, V. (1950), « Góngora y la historia de la crítica », *Claves de la Literatura Española*, I, Madrid, Guadarrama, 1971.
- García Soriano**, Justo (1926), *D. Luis Carrillo de Sotomayor y los orígenes del culteranismo*, *Boletín de la RAE*, 1926, XIII, cuaderno LXV.
- Góngora** (1612), *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de A. A. Parker, Cátedra, Letras hispánicas, 1996.
- Gracián**, Baltasar (1648), *Agudeza y Arte de ingenio*, Madrid, Clásicos Castalia, 1969.
- Hauser**, Arnold (1969), *Literatura y manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Hurtado y Palencia**, M. M. (1921), *Historia de la literatura española*, Madrid, 1921-1922.
- Magnien**, Michel (1990), Introducción, traducción y notas de la *Poética* de Aristóteles, París, LGF, colección « Le livre de poche », 1990.
- Milner**, Zdzislaw (1920), *Góngora et Mallamé. La connaissance de l'absolu par les mots*, en *Esprit Nouveau*, nº 3, 1920.
- (1929), *La formation des figures poétiques dans l'oeuvre cultiste de Góngora*, en *Archivum Neophilologicum*, Tome I, Kraków, 1929-1933.
- Pabst**, W. (1932), « La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea* », *Revista de Filología Española*, XIX, 1932.
- Parker**, A. A. (1996), « Introducción » de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Cátedra, Letras hispánicas, 1996. (Traducción al español de la « Introduction » del estudio de Parker de 1977 señalado abajo.)
- (1977), *Luis de Góngora : Polyphemus and Galatea. A study in the interpretation of a baroque poem*, Edinburgh University Press, 1977.
- Pellicer** (1633), *Vida y escritos de don Luis de Góngora*, incluido en la edición de Hoces del *Polifemo*, 1633.

Jaime Céspedes

Pozuelo, J. M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.

Remy de Gourmont (1912), *Promenades littéraires*, 1912.

Reyes, Alfonso (1954), *El Polifemo sin lágrimas*, Méjico, F.C.E., 1986.

Smith, James (1933), « On metaphysical poetry », *Shakesperian and other essay*, Cambridge, 1974.

Thomas, L. T. (1911), *Góngora et le gongorisme dans leurs rapports avec le marinisme*, Bruselas, imprenta de Hayez, 1911.

Vilanova Andreu, A. (1953), « Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII », *Historia general de las literaturas hispánicas, III*, G. Díaz-Plaja, Madrid, 1953.

—(1957), *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, 2 vols., Madrid, 1957.