

Fernando Lázaro Carreter

# ESTILO BARROCO Y PERSONALIDAD CREADORA

Fernando  
Lázaro  
Carreter

ESTILO BARROCO Y  
PERSONALIDAD CREADORA

860.9  
L431e

UNIVERSIDAD DE CHILE



3560 1004450239

CATEDRA

CATEDRA

## Sobre la dificultad conceptista

Don Ramón Menéndez Pidal, en su breve y sustancioso ensayo *Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas*<sup>1</sup>, ha señalado cómo, frente a la oscuridad gongorina, se alzó, en el siglo xvii, la noción de dificultad. He aquí sus palabras: «Fuera del gongorismo, la oscuridad perdió su estimación ante el concepto análogo de la dificultad que Jáuregui le ponía enfrente; oscuridad, lo tocante a la expresión, vicio condenable; dificultad, lo referente al asunto y pensamientos, modalidad defendible y aun apreciada. Quevedo combatió la oscuridad, satirizó despiadadamente a Góngora, al culterano umbrático y a su turbia inundación de jergonzas. El no quería ser oscuro, sino ingenioso; no se propondrá de continuo la expresión encubierta, como Góngora; aunque tampoco defenderá, como defendía Lope, la constante llaneza e inteligibilidad del lenguaje; y así, cuando la ocasión se ofrezca, él dispondrá también aquel deleite indagatorio que Góngora se propone estimular en el lector; pero lo dispondrá, no mediante la oscuridad formal, sino en la dificultad, sutileza o complicación del concepto.» Las líneas que siguen tratan de precisar estas afirmaciones. Quizá no haya más fiel y devoto homenaje al maestro que el ahondamiento en los surcos abiertos por su perenne curiosidad.

La crítica viene ensayando, con éxito más o menos esquivo, una clara discriminación entre las nociones de conceptismo y culteranismo. Ante tales intentos —tan meritorios, en muchos casos— nos ha asaltado innumerables veces el temor de que acaso se esté procediendo con una equivocada táctica. Varias cuestiones de principio pueden suscitarse. En primer lugar, la de si el conceptismo posee una nitidez tal de perfiles, en nuestro

<sup>1</sup> Publicado en *Romanische Forschungen*, 56, 1942 (homenaje a K. Vossler), y reproducido en el volumen *Castilla. La tradición. El idioma*, Buenos Aires, Austral, 1945, págs. 221-232.

estado de conocimientos, que permita acometer el trazado de una frontera. En segundo lugar, si culteranismo y conceptismo se pueden concebir como nociones independientes, contrarias, y, por tanto, enfrentables. Si así no fuera, si ambas escuelas literarias poseyesen serias concomitancias, la crítica se habría conducido con un grave error de método, al carear dos entidades consideradas *a priori* como opuestas, siendo así que poseían zonas importantes de contacto<sup>2</sup>.

Se precisa, pues, que trabajemos en el subsuelo cronológico del culteranismo. Porque —y esto es tan sabido, como frecuentemente olvidado— antes de que Góngora cree su estilo personal, y mientras éste nace, una serie de poetas se llaman a sí mismo artífices de conceptos, y un verdadero conceptismo impregna gran parte de nuestras letras. Bastaría este hecho, bastaría tomar conciencia de la cronología relativa de ambos movimientos, para que surgiera la desconfianza en la licitud de enfrentar sus frutos más sazonados antes de cotejar sus raíces. Porque, ¿será Góngora un poeta desplacitado, huérfano de precedentes y circunstancias ambientales, entregado a una desenfrenada y genial labor creadora? O bien, lo que entendemos por gongorismo, ¿no será, en gran parte, una peculiar elaboración de elementos ya existentes, y un conjunto de soluciones originales a problemas estéticos que su tiempo le planteaba? Si, como presumimos, es cierta esta última suposición, parece necesario investigar escalonadamente: *a)* los problemas expresivos que la estética vigente planteaba; *b)* soluciones que Góngora acepta de su tiempo, y *c)* sus originales soluciones. Tal programa, cosa curiosa, posee ya espléndidas respuestas en su parte final. Será preciso buscarlas en toda su extensión antes de llegar a la síntesis.

Una cosa es esbozar un programa y otra cumplirlo. Este breve y modesto trabajo no aspira a tanto: se mueve en concretos y limitados horizontes. Aspira tan sólo a desentrañar algo de lo que fue el conceptismo, en el principal dominio concedido a la Estilística, es decir, en el dominio de la forma, de la expresión. Queremos averiguar si hubo algo en Góngora que, con rigor, podamos llamar conceptista. Naturalmente que no ofrecemos un trabajo exhaustivo, sino tan sólo algunos parciales

<sup>2</sup> Entiéndase bien que hablamos de un contacto previo a las mutuas influencias que pueden reconocerse entre culteranos y conceptistas.

escarceos analíticos. Ello impide que aquí podamos emitir juicios de valor sobre los procedimientos que intentamos sacar de ese turbio sustrato hundido bajo los límites de las dos centurias áureas. Ahorraremos también toda hipótesis genética. Son éstas cuestiones que deben silenciarse, en tanto las pesquisas, propias y ajenas, sobre el conceptismo alcanzan su debida sazón.

### *El concepto*

*Initium doctrinae sit consideratio nominis.* Primer paso para comprender la esencia de un fenómeno llamado *conceptismo* ha de ser forzosamente conocer el significado de esta palabra. ¿Qué es el *concepto*? Poco más que vaguedades ha dicho la crítica sobre este punto fundamental. El fondo de la cuestión ha sido, en general, eludido, sin percibir que, oscura o reflexivamente, el vocablo *concepto* significaba algo concreto para los escritores *sescentistas*. Hemos de llegar a Baltasar Gracián, observador excepcional de los recursos formales de su siglo, para obtener una respuesta categórica. La definición de Gracián, contenida en el discurso II de la *Agudeza y arte de ingenio*, ha sido múltiples veces aducida, pero su misma transparencia ha disimulado y ocultado su densidad, su exacto sentido. Recordémosla: «De suerte que se puede definir el concepto: es un acto de entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.» Tan concisa explicación anuncia todo un método de encararse con el objeto poético. Anticipemos que puede haber otro. Puede el artista, en efecto, asediar su objeto, cercarlo y aislarlo, para su más perfecta aprehensión. Todo se ordena así en torno al tema cantado, concéntricamente, como las ondas alrededor del punto en que el agua fue herida. Tal hicieron, desde el Fray Luis de las odas e himnos, hasta el Cetina de los madrigales, los grandes maestros del quinientos. Pero el método que Gracián enuncia es muy distinto. El artista, lejos de aislar y recluirl su objeto, ha de hacerlo entrar en relación con otro u otros objetos. Con un esfuerzo acrobático, ha de ir tejiendo una red de conexiones. La jerarquía tradicional, integrada por un centro poético circuido de una serie de elementos subordinados, que contribuyen a darnos un conocimiento directo del mismo, se

Concept

rompe en la estética expuesta por Gracián. Se trata ahora de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido. El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. La visión directa ha quedado sustituida por una visión refleja. Situado el lector en una especie de caverna platónica, ve desfilar unas cuantas sombras que le dan testimonio de cuanto el poeta quiere comunicarle. En esta capacidad del escritor para crear relaciones y establecer correspondencias, para engendrar conceptos, consiste la verdadera agudeza codificada por Gracián<sup>3</sup>.

#### Procedimientos conceptuales

Cuando tal actitud poética es definida por el autor del *Criticón*, lleva largos años instaurada en la literatura española. No es difícil hallar en las épocas más variadas rastros de la técnica, que, con rigor, podemos llamar conceptista. Pero esos rastros pasan a primer plano y se acumulan en los umbrales del siglo xvii. Efectivamente, un ansia febril, casi demoníaca, de confundirlo todo, de urdir y tramar las cosas más heterogéneas, parece invadir a cuantas mentes discurren por esa época. Tratemos de fijar con claridad nuestro pensamiento.

El procedimiento cronológica e ideológicamente más primitivo de relacionar dos objetos es la comparación. La retórica medieval le confiere una alta dignidad. La prosa y el verso de los siglos medios están repletos de tal recurso. Abramos, al azar, a Berceo. Las palomas le parecen «más blancas que las nieves que non son coçeadas»; Santa Cecilia «non quiso otra suegra sy non la Gloriosa / que fue más bella que nin lilio nin rosa...» Pero no insistamos en cosa tan trivial: la comparación, integrada en la *amplificatio* como procedimiento embellecedor, inició una larga vida literaria que, con diversas fórmulas, llega hasta nosotros. Quiere ello decir que no perte-

<sup>3</sup> Cfr. «Si toda arte, si toda ciencia que atiende a perfeccionar actos del entendimiento es noble, la que aspira a realzar el más remontado y sutil bien merecerá el nombre de sol de la inteligencia, consorte del ingenio, progenitora del concepto y agudeza», Gracián, *Agudeza*, Disc. LXIII.

nece a una época dada, que no es recurso típico capaz de singularizar a una época.

Algo distinto ocurre con otro importante método de relación: la alegoría. Esta figura sí que puede referirse a los siglos anteriores al Renacimiento. Su índice de densidad es tan elevado antes de esa época, que por fuerza debemos considerarla como un procedimiento típicamente medieval<sup>4</sup>.

¿En qué consiste la alegoría? Ya hemos dicho que es, antes que nada, un método de relación. Parte siempre de una comparación. Sin salir de Berceo, en su Introducción a los *Milagros* encontramos un sencillo y claro ejemplo: *Semeia esti prado equal de Paraíso*. He aquí el inicio de la alegoría: el Paraíso (miembro A) puede compararse a un prado (miembro B), es decir, *A es como B*. Pero A y B, independientemente, se prolongan, son analizados en sus componentes. En el prado (B) hay fuentes ( $b_1$ ), flores ( $b_2$ ), aves ( $b_3$ )... Al Paraíso (A) pertenecen, a su vez, los Evangelios ( $a_1$ ), los nombres de María ( $a_2$ ), los Santos cantores ( $a_3$ )... Berceo nos dirá:

Las cuatro fuentes claras que del prado manaban los cuatro evangelios, esso significaban

.....  
[Las flores] son los nomnes que li da el dictado a la Virgo María

.....  
Las aves que organan entre esos fructales, estos son Agustín, Gregorio, otros tales.

El esquema de la alegoría puede, por tanto, establecerse así:

A	es	B
$a_1$	es	$b_1$
$a_2$	es	$b_2$
$a_3$	es	$b_3$
$a_n$	es	$b_n$

En este caso de alegoría perfecta, la correspondencia está bien clara. Pero si observamos con cuidado, podemos notar que

<sup>4</sup> La alegoría penetra, claro es, en el siglo xvi, pero limitada casi exclusivamente al tema amoroso y en autores que recuerdan la inmediata tradición del xv, siglo en que esta figura alcanzó su apogeo. Cfr. Ch. R. Post, *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge, 1915, especialmente pág. 273 y ss. Sobre la estructura de la alegoría, vid. Dámaso Alonso, *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, pág. 47.

en el esquema hay dos tipos de relaciones: por un lado, *A es como B*; por otro, *a<sub>1</sub> es b<sub>1</sub>*. La primera es la fórmula más simple de la comparación; la segunda, el esquema más sencillo de la metáfora. No quiere esto decir que en la alegoría haya metáforas, sino tan sólo que en ella participa la fórmula gramatical de la metáfora. No hay verdaderas metáforas porque el poeta no salta, en un libre ejercicio de relaciones, directamente de *a<sub>1</sub> a b<sub>1</sub>*, de *a<sub>2</sub> a b<sub>2</sub>*, de *a<sub>3</sub> a b<sub>3</sub>*..., sino que ha de pasar por el puente que encabeza ambas series paralelas, *A es como B*. Las flores *son* los nombres de María, siempre y cuando tengamos en cuenta que el Paraíso es como un prado.

Un tipo complejo de la alegoría es el enigma o adivinanza. Se produce cuando eliminamos, total o parcialmente, el miembro *A*, es decir, el miembro cuyos elementos van a ser objeto de correspondencias. Pero el procedimiento más difícil y, cronológicamente, más moderno, dentro de la literatura española, es la metáfora. Ya hemos señalado que su esquema más sencillo constituye la formulación de una identidad: *A es B*. La imaginación se ve obligada a saltar espacios, a veces inmensos, para abarcar los dos extremos de esta identidad, latente, a veces, bajo fórmulas muy complicadas: aposición (*A:B*), genitivo aposicional (*B de A*), sustitución (*B en lugar de A*)... En cualquiera de ellas los dos objetos enfrentados se encuentran unidos indisolublemente.

Henos, pues, ante tres —o cuatro— procedimientos que permiten de modo perfecto la constitución y el nacimiento de conceptos, en el literal sentido que a esta palabra da Gracián. Cada uno de ellos puede mostrarse en formas muy distintas. Dentro de la comparación, por ejemplo, cabe integrar, como variedades suyas, la antítesis y el contraste; y los tipos posibles de metáforas son muy numerosos. Todos éstos recursos de relación existieron antes del siglo xvii. Pero, según se ha dicho, es característica de este siglo, desde los años finales del xvi, una densificación de su uso, una aplicación tan denodada de tales fórmulas que suscita en el lector las mayores perplejidades.

#### *Algunos ejemplos*

No podemos detenernos mucho a la hora de ejemplificar. Nos bastarán algunos casos sencillos y significativos. Y uno de

ellos es la abundancia de la literatura enigmática y problemática, en torno a 1600. Señalemos sólo algunos títulos: los anónimos *Cuarenta enigmas españoles* (h. 1611); Diego de Rojas, *Problemas en Filosofía moral* (1612); Cristóbal Pérez de Herrera, *Problemas morales* (1618); Jerónimo de Huerta, *Problemas filosóficos* (1628)...<sup>5</sup>. Enigmas y problemas responden a una semejante estructura conceptual. Recordemos a Gracián: «Toda dificultad solícita es discurso, y es agradable paso de ingenio; con la proposición suspende y con la ingeniosa salida satisface; pero, entre todos, los problemas morales y panegíricos suelen ser muy agradables y plausibles... Consiste su artificio en una pregunta curiosa, esto es, recóndita, moral o panegírica; empéñase en ella el discurso, y después de bien ponderada la dificultad, dásele la gustosa solución.» Y, más adelante: «Son muy semejantes a los problemas los enigmas»<sup>6</sup>. La «ingeniosa salida» consiste ordinariamente en una artificiosa relación entre dos cosas, apoyada, a menudo, en una comparación (en cualquiera de sus formas) o en una alegoría. La estructura del problema se repite en los apotegmas, las facecias, los cuentecillos, tan intensamente cultivados en aquel momento. La floración de tal tipo de literatura es correlativa de una demanda popular. El pueblo se recreaba en aquellas relaciones tan ingeniosamente trabadas. Observemos cómo monta Juan Rufo (1596) un apotegma sobre una sencilla comparación:

Entró en la Corte un gran señor a pretensiones de importancia, donde estuvo más de dos años, y, tras no haber conseguido cosa de las que deseó, le fue mandado salir de Madrid, por ocasión nacida de un negocio bien insustancial, y así, dijo que había entrado y salido en la Corte como por embudo. Preguntado cómo, respondió: «Entró por lo ancho y salió por lo estrecho.»

<sup>5</sup> Vid. la descripción de tales obras en la edición de *Los seiscientos apotegmas*, de J. Rufo, hecha por don Agustín González Amezáa (Bibliófilos Españoles, Madrid, 1923). Dice razonablemente este autor: «En el siglo xvii [se ahíla] el ingenio, tejiéndole en las formas bizarras y caprichosas del enigma, de la adivinanza, del jeroglífico o del acróstico, caseros y familiares pasatiempos en que se habían convertido, con la mudanza y prosaísmo de los siglos, aquellos torneos literarios, aquellas escuelas de damas y galanes que Castiglione y Milán recogieron en las páginas arcaicas y ya olvidadas de sus Cortesanos» (página xlii).

<sup>6</sup> *Agudeza*, Disc. XXXIX y XL.

O bien, cómo prolonga la comparación en una serie alegórica:

Llegó la hora en que se le notificó que no tuviese juego en su casa a cierto pobre hidalgo, que, mediante el tenelle, vivía como rico, aunque no sin escándalo. Sabido lo cual, dijo que aquel mandato parecía mandamiento de iglesia. Preguntado por qué, respondió: «Porque es justo y santo y obliga a ayunar»<sup>7</sup>.

La literatura problemática y apotegmática no se nutre sólo de la comparación y la alegoría, según hemos de ver. Inversamente, tampoco ambos recursos son exclusivos de tal literatura. La comparación no requiere ejemplos. Sí sorprenderá, en cambio, ver rehabilitada la alegoría, traída a primer plano por un famosísimo poeta sescentista, Alonso de Ledesma (1562-1623). Hoy es inimaginable la fama de este escritor, a quien sus contemporáneos dieron el dictado de divino. Ledesma concibe siempre de manera alegórica. Asombra su capacidad para descubrir insospechados paralelos entre las cosas. Casi siempre, su alegoría es diáfana y las correspondencias resaltan sin esfuerzo. Observemos algún ejemplo. En la *Tercera parte de conceptos espirituales* (fijémonos en el título), publicada en 1612, podemos leer un poema titulado «La vida de Cristo desde su encarnación hasta que vuelva a juzgar a los hombres. (En metáfora de un reformador de una Universidad)». A él pertenecen los versos siguientes

El reformador de escuelas  
entró víspera de Pascua,  
a fin de poner en orden  
la Universidad humana.  
.....

En la Gramática halló  
una mala concordancia,  
que es acusar a quien hizo  
cielo, tierra, cuerpo y alma.

Las partes de la oración  
que los preceptores llaman  
nombre, verbo, participio,  
con distinción les declara.

<sup>7</sup> J. Rufo, *op. cit.*, págs. 178 y 179, respectivamente.

El nombre es el Padre Eterno,  
el verbo, el Hijo que encarna,  
el participio, su amor,  
pues de entrambos a dos mana<sup>8</sup>.

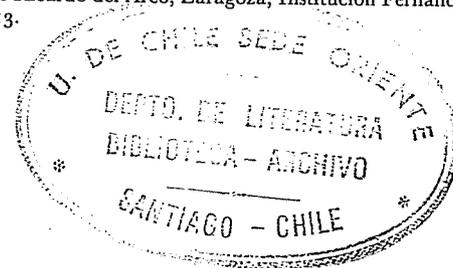
Pero, en otros casos, no queda todo tan transparente, y su alegoría, por escasez de puntos de referencia a los términos del miembro alegorizado, se hace enigmática. Ledesma, entonces, no duda en poner, al margen de los versos, la solución de sus adivinanzas. Así, escribiendo «A S. Ioan Evangelista ante portam latinam. En metáfora de freír peces»:

A pescar se puso Dios en el mar de Galilea, y cuantos peces desea los saca de dos en dos.	Apóstoles.
Uno grande fuisteis vos y dijo Pedro esta vez: ¿qué se ha de hacer deste pez que me parece el mayor?	<i>Sic volo eum manere.</i>
Respondióle el pescador: quiérollo para guardar, y pues tanto ha de durar, frito quedará mejor.	Excelencias del Evangelista.
	Martirio <sup>9</sup> .

De tal modo escribe este contemporáneo de Góngora, que, como es natural, contó con la admiración rendida de Gracián. Pero todavía habremos de referirnos a otras importantes habilidades del divino Ledesma, que creó una verdadera y casi desconocida escuela alegorista, a la que pertenecen el poeta Alonso de Bonilla y el predicador Jerónimo de Florencia, entre otros.

<sup>8</sup> Recogido en el *Romancero y cancionero sagrados*, BAE, 1855, pág. 75. Parece Ledesma aquel asombroso predicador de quien cuenta Erasmo cómo, para explicar la Trinidad, «nova prorsus ingressus est via, nimirum a litteris syllabis et oratione, tum a concordia nominis et verbi, adjectivi nominis et substantivi... Tandem huc rem deduxit, ut in Grammaticorum rudimentis sic expressum ostenderet totius Triadis simulacrum, ut nemo Mathematicorum in pulvere posset evidentiùs depingere». *Stultitiae Laus*, en «Opera omnia», ed. de Leyden, IV, 475.

<sup>9</sup> Ejemplo aducido por A. Coster, en su libro *Baltasar Gracián*. Cito por la trad. de Ricardo del Arco, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1947, página 213.



El último y más complejo artificio de relación, la metáfora, tampoco exige una gran ejemplificación, ya que su abundantísimo cultivo da carácter fundamental a nuestra lírica barroca. Debemos, sí, señalar cómo esta riqueza metafórica es correlativa del gusto por la comparación y la alegoría, como técnicas de relación, como recursos conceptuales. Oigamos una vez más a Gracián: «La semejanza o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de la acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto, suele ser ordinaria oficina de los discursos»<sup>10</sup>. No siempre había sublimación en la transmutación metafórica de un objeto; antes bien, la poesía burlesca extrajo efectos muy cómicos de la metáfora degradante. Pero, en cualquier caso, las palabras del jesuita nos dan fe de la desmedida afición por este tropo. Ninguna otra figura más apta para expresar libres relaciones, para definir un objeto mediante arbitrarias e intuitivas correspondencias. Por eso sirvió especialmente en el arte de las definiciones, tan acepto en la época. Obsérvenos, a vía de ejemplo, la técnica metafórica del olvidado poeta canario Bartolomé Cairasco de Figueroa (n. 1540) en sus prolijas *Definiciones poéticas, morales y cristianas*. Este escritor se plantea un tema poético y nos propone una ecuación adoptando la estructura de la más sencilla metáfora (*A* es *B*). Ordinariamente, el objeto definido es de naturaleza abstracta, y el término de la relación intuitivo y concreto. He aquí dos de sus definiciones:

- Es la predicación el sacro bando  
para seguir la militar enseña  
de la eterna cruzada y su conquista.
- Nobleza es un castillo levantado,  
que cuanto más sitiado y combatido  
del tiempo, y ofendido, está más fuerte<sup>11</sup>.

En estos casos, la relación es binaria: un término se transmuta en otro, y produce el concepto. Poca cosa para una mente barroca, lanzada al vértigo de las correspondencias. De ahí que se llegara a un tipo de metafóricación acumulativa, que puede verse en el presente ejemplo, de Pedro Liñán (m. 1607):

<sup>10</sup> *Agudeza*, Disc. LIII.

<sup>11</sup> *Romancero* cit., pág. 477.

Es la amistad un empinado atlante,  
en cuyos hombros se sustenta el cielo;  
Nilo, por no regar su patrio suelo,  
sale de madre repartido ante.  
Cristal que hace el rostro semejante,  
voluntad que en dos almas vino a pelo,  
arnés a prueba, temple sin recelo,  
iris divina de la fe triunfante<sup>12</sup>.

El poeta entabla aquí relaciones radiales entre un centro poético (la amistad) y una serie de elementos dispares y no comunicados entre sí: atlante, Nilo, cristal, voluntad, arnés, iris. El artificio conceptista del escritor ha llegado a su colmo: se ha ejercitado hasta la saciedad en aquel «acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos».

Todos estos ejemplos de actividades conceptistas han sido espigados aquí y allá, sin demasiado orden. No representan, además, todas las posibilidades del conceptismo. Pero son suficientes, puesto que son típicos, para comprender el esencial cambio de «forma interior» que se ha operado en la manera de afrontar sus temas el escritor sescentista. Lo estamos viendo buscar ansiosamente conexiones, extrañas muchas veces, entre los objetos. De ello nace una evidente dificultad. Ninguno de estos autores podría alardear de sencillo. Pero, ¿tan sólo en esto consistía la dificultad conceptista? ¿Se limitaba a tales relaciones conceptuales, sin atender a la forma?

#### *La agudeza verbal*

La aproximación conceptual de los más diversos objetos puede seguir un camino más corto y obvio, a través de los vocablos. Y, en efecto, junto a la agudeza, algunos de cuyos arquetipos fundamentales acabamos de enunciar, estudia Gracián la agudeza verbal. Ésta, nos dice, «consiste más en la palabra, de tal modo que, si aquella se quita, no queda alma, ni se pueden ésas traducir en otra lengua»<sup>13</sup>.

He aquí otra actividad de la mente, distinta de la que engendra el concepto. Si en éste el entendimiento bucea en el

<sup>12</sup> *Romancero* cit., pág. 504.

<sup>13</sup> *Agudeza*, Disc. III.

\* plano de los objetos para hallar o inventar mutuas ligazones, la agudeza verbal no va tras el objeto, sino tras su imagen lingüística. Y es en la palabra, en cualquiera de sus dos caras —significante o significado— o en las dos a la vez, en donde el poeta ejecuta sus ingeniosos volatines.

Los escritores españoles acumularon, junto a los más variados juegos conceptuales, los más refinados efectos de agudeza verbal. También, entre ellos, podemos reconocer varios moldes de larga vida anterior, pero que se agolpan en torno a 1600, proliferando a veces monstruosamente. Unos son meras ingeniosidades superficiales, ejercitadas tan sólo en la piel de las palabras. Así, la paronomasia (*tálamo-túmulo*) y la inversión de letras (*Roma-amor*). Otras, más complicadas, atraviesan el significante, para buscar sorprendentes efectos de sentido. Es lo que ocurre en el juego de palabras (*El galán que me quisiere, | siempre me regalará, | porque de él se me dará | lo mismo que se me diere.*—Horozco), en el calambur (*Que las faltas de sus obras.*—Quevedo), en la disociación (*Di, Ana, eres Diana.*—J. Rufo), etc. El vocablo se convierte así, piensa Gracián, en una hidra vocal, «pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto» (*Agudeza*, Disc. XXXI). Ante estas afirmaciones no cabe dudar de que la agudeza verbal es una táctica legítima para producir el concepto. Puede el entendimiento acudir directamente a los objetos, según ya vimos, para entablar relaciones, pero puede también detenerse en las voces que los designan, por donde vendrá a producirse la mezcla y comunicación deseadas.

En el ápice del ingenio aparece el recurso verbal que podemos designar con los nombres de *silepsis*, *dilogía* o *disemia*. Consiste en el empleo de una palabra en doble sentido. Tal recurso es a menudo fundamento del chiste, y se halla abundantemente representado en nuestras letras. Observemos este apotegma de Juan Rufo, en el cual se juega equívocamente con dos sentidos del vocablo *cuarto*: 'cuarto de hora' y 'moneda':

Estando tratando de alquilar casa, sonó un reloj que daba cuartos cerca de allí; y como dejase la materia de que se hablaba, y el huésped le preguntase por qué no concluían lo co-

menzado, respondió: «No quiero vivir cerca deste reloj, que da la vida en ruin moneda»<sup>14</sup>.

Calambur, juego de palabras, disociación y dilogía, constituyen los principales representantes del equívoco, que es, según Gracián, «un significar a dos luces»<sup>15</sup>. Y todos ellos se produjeron en nuestra literatura en los albores del siglo barroco, con mayor intensidad aún que en la Edad Media. No se limitaron a la literatura chistosa, sino que penetraron en todos los campos, en la poesía religiosa incluso. Alonso de Ledesma y Jerónimo de Cáncer (m. 1655) abusaron de ellos, sin detenerse ante la irreverencia. Así lograban producir, por igual, el entusiasmo de las gentes y de ciertos doctos. Gracián dictaminaba: «Son las obras del divino Ledesma un equívoco continuado; fue plausible en este genio, y quiso más ser el primero en él que segundo en otros»<sup>16</sup>. Y refiriéndose a Cáncer, escribió en el *Criticón*: «Oyeron una mui gustosa çampoña, mas por tener Cáncer la musa que la tocava, a cada contento se le equivocaban las voces»<sup>17</sup>. Y de él aseguraba Nicolás Antonio que no tuvo par en el empleo de los equívocos<sup>18</sup>.

Observemos dos ejemplos «religiosos» de ambos autores. Así cantó Ledesma, *A las obras de virtud*, en sus «Juegos de Nochebuena a lo divino» (1605):

.....  
Si por lo que el mundo diga,  
obras de virtud no hacéis,  
haced vos lo que debéis,  
y dad al mundo una higa.

<sup>14</sup> J. Rufo, *op. cit.*, pág. 183.

<sup>15</sup> Ordinariamente, todos estos procedimientos se designan con el término común de *juegos de palabras*. Hemos intentado evitar la vaguedad que de ello resulta, distinguiéndolos con nombres especiales. Reservamos el término *calambur* para la constitución o sugerencia de una palabra por elementos contextuales. En este sentido lo emplea Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, 1944, 286, si bien acoge, dentro del término *calambur*, lo que nosotros, para mayor claridad, llamamos *disociación*. Este mismo autor (*ibid.*, 281) reúne con la expresión *juego de palabras* lo que en este trabajo designamos por *juego de palabras*, propiamente dicho, y *dilogía* o *disemia*. Todos estos procedimientos —y algunos otros no aludidos— constituyen el equívoco.

<sup>16</sup> Gracián, *Agudeza*, Disc. XXXIII.

<sup>17</sup> *Criticón*, ed. Romera Navarro, II, pág. 138.

<sup>18</sup> Cfr. Coster, *op. cit.*, pág. 223, n. 7.

Vestid al pobre, por Dios,  
que si lo venís a dar  
por vuestro particular,  
una higa para vos<sup>19</sup>.

Y con no menor descaro, de esta manera se enfrentó Jerónimo de Cáncer con la figura venerable de Santo Domingo de Guzmán:

Diéronle con gran cuidado  
el bautismo consagrado,  
donde la gracia se fragua,  
y al irle a *pasar por agua*,  
vieron que *estaba estrellado*.

.....  
Siempre en oración estaba,  
y en continua penitencia,  
y, cuando se maltrataba,  
un *domingo quebrantaba*  
muy sin cargo de conciencia<sup>20</sup>.

El lector puede comprender, fijándose en las palabras destacadas, su valor dilógico.

Fue Ledesma, según se ha dicho, el escritor más pródigo y admirado en su técnica equivoquista. Esta alcanza su plenitud al publicar, en 1615, una obrilla absurda, el *Monstruo imaginado*. En ella, una palabra es inmediatamente asociada con otra; en la asociación, la primera palabra cambia muchas veces de sentido, produciéndose —al menos, en la intención del autor— un efecto cómico. Sirva este ejemplo:

Este librito de tripera (ocioso lector de artes) te saco a luz de linterna; cuenta sus hojas de espada, mira sus capítulos de provincia, lee sus escritos de melón, nota sus cotas de malla, pasa tu tabla de manteles, y acata este don de la Cartuja<sup>21</sup>.

A tal gusto en los poetas, correspondía indudablemente una especial aptitud de los lectores para estimarlos y comprenderlos. Y no hemos de pensar que tales recursos eran cultivados en cenáculos literarios. Por el contrario, los lectores constituían una masa tal que las ediciones se agotaban rápida-

<sup>19</sup> Recogido en el *Romancero* cit., pág. 153.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. LXXI.

<sup>21</sup> Cito por la ed. *Romancero y monstruo imaginado*, Lérida, 1616.

mente. Los versos de Ledesma fueron impresos multitud de veces durante el siglo xvii. El equívoco saltó también al teatro. Hoy nos resulta difícil imaginar la especial sensibilidad que el público español tenía para captar tanto enrevesamiento formal, tanto doble sentido oculto juguetonamente entre los versos. Y, sin embargo, tal aptitud existía; más aún, había demanda, por parte del público, de tales procedimientos. Recordemos la sentencia de Lope de Vega, en el *Arte nuevo*:

Siempre el habla equívoca ha tenido  
y aquella incertidumbre anfibológica,  
gran lugar en el vulgo, porque piensa,  
que él sólo entiende lo que el otro dice<sup>22</sup>.

Esta afición parece una constante del gusto nacional; hallaremos sus rastros en todos los escritores popularistas, desde Juan Ruiz, pasando por el Romancero, el Lazarillo, la Celestina, Juan del Encina...<sup>23</sup>. Hay, sobre todo, un aspecto particular de la dilogía, el zeugma, cuya frecuencia en la literatura del xvii fue denunciada por el poeta alemán Franz Grillparzer, y posteriormente comentada por K. Vossler. El zeugma sirve, gramaticalmente, para una economía de vocablos. Se produce cuando no repetimos una palabra que está lógicamente presente en varias oraciones: unos desean la libertad, otros la justicia, otros el bienestar... He aquí el zeugma, tal como se produce normalmente en el habla. Pero, durante el xvii, la palabra no repetida (o reproducida mediante anáfora) fue muchas veces dilógica, es decir, significaba una cosa distinta en cada frase. Oigamos a Dorotea, en el *Quijote* (I; XXVIII):

<sup>22</sup> Versos 322-325.

<sup>23</sup> María Rosa Lida (*RFH*, II, págs. 126 y ss.) ha señalado el origen medieval de tales juegos, y ha precisado su empleo en Juan Ruiz. Vid. también H. Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, trad. M. C[ardenal], Madrid, 1949, que dice: «No menos original se muestra el humor de Cervantes en juegos de palabras, de los cuales hay —de los contenidos en el *Quijote*— una lista completa en el trabajo de Ames Haven Corley, "Word-play in the *Quijote*" (*Rev. Hisp.*, 1917, 543-591). Cervantes coincide con Shakespeare muchas veces en la concepción medieval de "juegos de palabras a toda costa", y a ellos sacrifica la caracterización y la verosimilitud de las situaciones» (página 233); M. Muñoz Cortés, «Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su *Diablo cojuelo*», *RFE*, XXVII, 1943, págs. 48-77; y E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, 1955, I, págs. 384 y ss.

«[Fernando] apretóme más entre sus brazos, de los cuales jamás me había dejado, y con esto, y con volverse a salir del aposento mi *doncella*, yo dejé de serlo.» A este tipo de conceptos se refiere Vossler cuando habla de la abundancia de zeugmas en nuestras letras sescentistas. Preferiríamos llamarles zeugmas dilógicos, ya que están, con respecto al zeugma, definido más arriba, en la relación de especie a género. Comenta el maestro alemán: «Los ejemplos pululan con inconcebible variedad y frecuencia. Es muy del genio castellano de entonces omitir todo lo que puede sobrentenderse, y el no repetir la misma palabra... ¡Qué largo debe de haber sido el ejercicio y qué ágil la prontitud de los oyentes y lectores para encontrarse y entenderse a medio camino, a media voz, con sus cantores, poetas, predicadores y escritores, y en suplir y penetrar activamente lo que éstos dejaban de expresar, fuese por falta de gana y paciencia, fuera por vergüenza, bizarría o capricho; o por familiaridad, prisa o descuido, o bien por demasía de entusiasmo y pasión!» Y añade, con razón: «Una de las mayores dificultades que hoy nos ocurren en la lectura de ciertos textos del Siglo de Oro consiste precisamente en nuestra rigidez y desmaña frente a los *zeugmas*. Hemos perdido la espontaneidad y fluidez del acuerdo con las vibraciones y vuelos del espíritu barroco»<sup>24</sup>.

Junto a estas exactas reflexiones de Vossler creo que tiene cabida una distinta interpretación causal del zeugma dilógico. Este recurso muestra su coherencia en el sistema de recursos conceptistas a que estamos aludiendo, y no es necesario apelar a otro tipo de motivación. Mejor que la desgana o impaciencia de los autores, mejor que su bizarría o capricho, puede darnos la clave de tal procedimiento el verlo encuadrado dentro de la poderosa corriente del concepto como artificio de relación, que venimos examinando. Esta figura se inserta perfectamente en ella, y sirve con gran eficacia al ideal estilístico vigente.

#### *La dificultad conceptista*

No puede haber duda de que todos estos arbitrios conspiran contra la claridad. Por eso, ya en 1604, se alza la voz de

<sup>24</sup> K. Vossler, *Introducción a la Literatura española del Siglo de Oro*, traducción de J. F. Montesinos, Cruz y raya, 1934, pág. 39.

Bartolomé Ximénez Patón, que, en su *Elocuencia española*, clama contra ellos: «La segunda virtud es hablar con claridad, y los del vicio aquí notado van contra esta virtud, y todos los que procuran hablar de modo que no les entiendan, y lo que en latín reprobamos de palabras de dos sentidos o sentencias, en nuestros poetas castellanos está recibido por ornamento.» Las últimas palabras del famoso preceptista no dejan lugar a dudas sobre los gustos de su época. Pero ¿realmente el equívoco, tal como era practicado por Ledesma, Cáncer, Bonilla, Paravicino, atentaba contra la perspicuidad? ¿Cómo eran tolerados en el teatro el zeugma dilógico o todas las formas del equívoco, y no sólo tolerados, sino aplaudidos, según el testimonio de Lope? Henos aquí ante un tipo especial de dificultad que, paradójicamente, es fácil.

Existe, en efecto, un tipo de dificultad, ilustre y culta, que nada tiene que ver con la dificultad conceptista. Es la que postula don Luis Carrillo, en su *Libro de la erudición poética* (1607), cuando alude a «Ovidio, el fácil, el llano, ajeno de cualquier dificultad en sus escritos, y aun por eso menos estimados»<sup>25</sup>. El joven cuatrabo afirma sin rodeos: «Efectos son del buen hablar dificultar algo las cosas.» Y cita a Erasmo: «No me indigno si me ponen delante lo que no entiendo, pero huélgome se me ofrezca cosa que aprenda»<sup>26</sup>. Esta noble dificultad no debe ser oscura. Decididamente condena Carrillo la oscuridad: «No pretendo yo, por cierto, ni nunca cupo en mi imaginación lugar a aprobar la oscuridad por buena... Sé cuán abominable sea, y cuánto más a los más agudos entendimientos, a los más acertados oídos»<sup>27</sup>. Para Carrillo no es lícito abusar de los barbarismos ni de las metáforas: los enigmas serán absolutamente reprobables. En cambio, podrá el poeta aludir a Licia, al Janto, a Apolo y a Delo con toda libertad. Si por ello resulta incomprensible, ninguna culpa cabrá achacarle, sino al indocto lector. También son lícitos, en el sentir del malogrado lírico, todos aquellos recursos formales del arte afirmados en la poesía por una sólida tradición, aunque no sean comprensibles por el vulgo: «¡Cuánto más derecho camino

<sup>25</sup> Cito por la ed. de M. Cardenal, Madrid, C. S. I. C., 1946, pág. 80, modernizando la ortografía del autor, que el editor, siguiendo una norma de la serie (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos), mantiene.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 93.

<sup>27</sup> *Ibid.*, págs. 93-94.

—exclama— será olvide el ignorante su ignorancia, que el poeta que lo fuere aquella suerte de hablar que ha ocupado oídos tan discretos, en que se han esmerado tan diestras manos!» Sin embargo, oigamos a éste —tan injustamente— supuesto precursor del gongorismo, recomendar, aun en lo admitido por todos, una conveniente prudencia: «No me huye a mí la moderación que se ha de guardar en esto, y la templanza; los vicios que engendra, o ya la demasía de las figuras, o ya el demasiado cuidado de las palabras, o confusión de ellas. Los epítetos, ¿quién niega ser elegantes?; y ¿quién no, juntamente viciosa su demasiada copia?»<sup>28</sup>. Carrillo destierra, pues, del juicio poético a los ignorantes, y se acoge a la templanza aristotélica y al ideal artístico preceptuado por Quintiliano, es decir, a «la costumbre del hablar con sentimiento de los doctos».

Ante esta exposición, atendida fielmente al *Libro de la erudición poética*, nadie podrá dudar de que no era ésta la dificultad conceptista. Punto a punto pueden enfrentarse con ella los ideales de un Ledesma y de un Carrillo. Porque Ledesma —y con él los poetas y dramaturgos que emplean los referidos procedimientos conceptistas— van hacia el vulgo, a él se dirigen, chocarriamente a veces. Ellos colocan la dificultad, no como un muro frente a la comprensión del lector — ¡cuán lejos las alusiones mitológicas, geográficas e históricas tan gratas a Carrillo! — sino como un leve obstáculo, como una piedrecilla en su camino, que le haga detenerse un instante, para continuar en seguida, regocijado, orgulloso del pequeño triunfo de su ingenio. El poeta, deliberadamente, trenza dificultades con elementos accesibles al lector o espectador, hasta el punto de que las evitaría si no reconociese en él sobrada aptitud para vencerlas. Necesita, pues, su complicidad para dar forma a sus chistes, a sus malicias, a sus ingeniosidades. Los conceptistas no son oscuros. Hasta el mismo Quevedo, complicadísimo en sus juegos conceptuales, se sentía más que claro, clarísimo: «Y Lope de Vega —decía— a los clarísimos nos tenga de su verso»<sup>29</sup>.

¿Qué tipo de dificultad es la que Jáuregui alza contra la oscuridad gongorina? Nada tiene que ver, a nuestro juicio, con la dificultad conceptista. El gran poeta sevillano odia por

<sup>28</sup> *Ibid.*, págs. 97-98.

<sup>29</sup> Quevedo, *Aguja de navegar cultos*, en *Obras completas*, prosa, ed. Astrana, Madrid, Aguilar, 1945, pág. 785.

igual a Quevedo y a Góngora. Contra el primero escribe una diatriba, *El retraído*, en el que rechaza algunos de los rasgos más claros del conceptivismo quevedesco (el calambur, la transitivación de verbos neutros, las reflexiones etimológicas sobre los vocablos, etc.). Y en su *Discurso poético* expresa ideas que atentan por igual contra Góngora y contra Quevedo. Refiriéndose a los cultos, dice: «En vez de sacar del idioma el licor que buenamente puede exprimirse, le hacen verter heces y amargura como a la naranja; no ha de ser tanto el aprieto»<sup>30</sup>. Más adelante, nos expone sus ideas sobre la oscuridad: «Sea el primer supuesto que no es ni debe llamarse oscuridad en los versos el no dejarse entender de todos, y a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad. Que se manifieste el sentido, no tan inmediato, sino con ciertos resplandores no penetrables a primera vista, a esto llamo perspicuo y a lo otro claro.» Todavía precisa más: «Hay en los autores dos suertes de oscuridad diversísimas: la una consiste en las palabras, esto es, en el orden y modo de la locución y en el estilo del lenguaje sólo; la otra, en las sentencias, esto es, en la materia y argumento mismo y en los conceptos y pensamientos de él. Esta segunda oscuridad, o bien la llamemos dificultad, es la más veces loable... Mas la otra, que sólo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable»<sup>31</sup>. Bien claro está, pues, que la dificultad alzada por Jáuregui frente a don Luis nada tiene que ver con la dificultad conceptista. Es ésta una dificultad clara —según la propia opinión de los escritores— opuesta a la docta dificultad perspicua, que resulta ser, en definitiva, hermana de la que Carrillo postulaba en los albores del gongorismo. Con ella se quiso combatir a los cultos y su prestigio se hizo omnímodo<sup>32</sup>.

Dificultad, en los conceptos o en las voces, vencible por cualquiera: tal fue el ideal de una gran masa de ingenios,

<sup>30</sup> Cito por la ed. incluida por J. Jordán de Urries en su *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899, pág. 245.

<sup>31</sup> *Ibid.*, págs. 252 y 257.

<sup>32</sup> Un ejemplo eminente: S. Jacinto Polo de Medina se introduce en sus *Academias del Jardín* (1630), recitando un largo poema ultragongorino; tras su lectura, se entabla el siguiente diálogo: «—Confieso lo bien visto y trabajado, replicó don Álvaro; pero me parece que se vician en cultos aquellos versos en que se encarecen los amores destes amantes. // —No me infaméis con tan odioso nombre, respondió Jacinto, que no lo merecen mis versos, que si hacen alguna

Jáuregui  
crítica  
AMBAS  
oscuridad

hacia 1600. Como algo distinto a ella, se irguió la desdeñosa dificultad ilustre, originada por eruditas alusiones y profundas sentencias, solamente superable por los doctos. Moviéndose entre ambos módulos estéticos, y enriqueciéndolos, dos grandes artistas iban a hacerse señora y originalmente difíciles.

### La dificultad de Quevedo

\* Acostumbrados a oponer, tópicamente, los estilos de Góngora y Quevedo, exaltando la suntuosidad ornamental de uno frente a la parquedad, ascética casi, del otro, se ha llegado a crear la falsa imagen de un Quevedo escasamente preocupado por problemas formales. Falsa, decimos, porque tales problemas constituyeron para él una obsesión. Sólo así se explican sus circunstancias censuradas a los cultos. Bien es verdad que, entre tanta burla, pocas reflexiones positivas dejó. Hay que adivinar, hay que inducir casi todos sus postulados estilísticos.

\* Ante todo, sorprende en este ingenio escéptico su absoluto respeto a la lengua como código infranqueable. Le irrita la libertad con que Góngora se mueve por los aledaños del lenguaje, acarreando nuevos materiales sin más razón que su albedrío. Él, por el contrario, no quiere rebasar los linderos del idioma. En una apostilla, puesta al margen de su ejemplar de Herrera, comenta así un lugar en que el sevillano había escrito *alma belleza*: «No se debe hablar en este sentido latino, porque la propia voz dice otra cosa en la propia lengua; como no se puede decir *redimió* la cabeza, por «coronarlar», ni *impedir la cabeza con mirto*, por «coronarlar», como dijo Horacio»<sup>33</sup>. Quevedo, pues, frente a Góngora, se encierra deliberadamente en el español de su tiempo y se reduce las posibilidades de expresión a los elementos que el caudal idiomático vigente le

resistencia al entendimiento nace de lo misterioso y retirado del concepto, no de lo forastero de las voces y marañada colocación de los términos; y cuando no nace de esto la oscuridad, no culpéis al poeta de oscuro, pues él no tiene más obligación que decir su concepto en palabras que ni por humildes las desprecien, ni por desviadas las extrañen. Reparad segunda vez y veréis que no os estorban las voces ni el mal asiento que tienen en la oración, al conocer la viveza del pensamiento; si bien éste no es tan vulgar que se consienta a todos.» Cito por la ed. *Obras escogidas de S. J. P. de M.*, realizada por José M.<sup>a</sup> de Cossío, en *Los clásicos olvidados*, Madrid, 1931, pág. 262.

<sup>33</sup> Quevedo, ed. cit., pág. 1522.

suministra<sup>34</sup>. No precisa más; y aun a veces se ve arrollado por ese caudal, a fuerza de remover sus más ocultas potencias. Porque, a pesar de su voluntaria circunscripción, aun rehuyendo todo exotismo, Quevedo es un escritor difícil. ¿En qué consiste su dificultad?

Para dar salida a su complejo cosmos literario, formado, fundamentalmente, por extrañas relaciones y asociaciones caprichosas, el gran maestro hubo de aprovechar hasta el máximo la capacidad expresiva del idioma. El conceptismo ambiente le deparaba medios excepcionales para expresar y aun estrujar los valores potenciales de las voces. En efecto, cualquiera podrá observar en su obra los más triviales recursos de la agudeza conceptual o verbal: paronomasias, calambures, equívocos...; muchos de sus sonetos amorosos están estructurados sobre el que hemos calificado de más elemental entre los esquemas de relación: la antítesis. Es cierto que no todo lo recibió, y a los anhelados estudios estilísticos sobre Quevedo les espera la ingente tarea de señalar su personal aportación. Pero no podrá negarse que gran parte de los esquemas conceptistas del gran escritor poseían ya en su tiempo una próspera vida. Ello hace que Quevedo, salvando las casi insalvables fronteras del genio, pueda emparentarse con los mediocres y «divinos» poetas coetáneos. Sin embargo, comparado con todos ellos, el autor del *Buscón* nos aparece como un escritor, en gran medida, difícil. Nace su dificultad de múltiples causas; la primera de ellas la abigarrada riqueza y complejidad de sus temas y criaturas. Pero, limitándonos al plano expresivo, el motivo inmediato de su dificultad resulta ser la acumulación e intensificación de recursos formales del conceptismo ambiente. El espacio nos veda una demostración prolija, que dejamos para otro lugar. Vamos, tan sólo, a examinar la intensificación ejercida sobre dos procedimientos conceptistas de los ya examinados, precisamente los más complejos: la acumulación metafórica y la dilogía. El primero, recordémoslo, pertenece al plano de los objetos, y consiste en un asedio del centro poético, mediante continuadas y superpuestas metáforas. El segundo reside en el plano de la

<sup>34</sup> Conocida es su aversión, por un lado, a los arcaísmos y vulgarismos, abiertamente declarada en el *Cuento de cuentos*, y, por otro, a los cultismos y neologismos en boga. Su poderosa capacidad para forjar vocablos la reservó, casi íntegramente, para las obras humorísticas y satíricas.

\* palabra, la cual sirve de yugo que ata dos diferentes y contrastados extremos.

Hemos ejemplificado anteriormente la acumulación metafórica con unos versos de Liñán de Riaza. En la mente de todos hay una serie de sonetos quevedescos, que realizan perfectamente el mismo arquetipo. Así, los titulados: *A una nariz*, *Mujer puntiaguda con enaguas*, *Encarece los años de una vieja niña*, *Al mosquito de la trompetilla*, etc. Reproduzcamos el primero de ellos, para la mejor comprensión de nuestra idea:

Érase un hombre a una nariz pegado,  
érase una nariz superlativa,  
érase una nariz sayón y escriba,  
érase un peje espada muy barbado;

era un reloj de sol mal encarado,  
érase una alquitara pensativa,  
érase un elefante boca arriba,  
era Ovidio Nasón más narizado;

érase el espolón de una galera,  
érase una pirámide de Egipto,  
las doce tribus de narices era;

érase un naricísimo infinito,  
muchísimo nariz, nariz tan fiera  
que en la cara de Anás fuera delito.

Hemos elegido este soneto por varias razones; la primera, porque va a servirnos más tarde para explicar la complejidad de la dilogía quevedesca; después, porque realiza de modo perfecto el tipo de relaciones a que queremos aludir. Observemos, en efecto, cómo cada verso es una unidad esticomítica, independiente de la que le precede o le sigue (excepto los versos 13-14). En cada unidad métrica, el poeta instala un objeto distinto (o varios, en otros sonetos), que hace entrar en relación con el objeto central, mediante una identidad metafórica. El poema adopta así una estructura radial; cada verso es un radio que nos conduce al lugar común de todas las metáforas, es decir, en este caso, a la nariz. El arte del concepto como relación alcanza aquí su máximo exponente, al producirse con toda la intensidad posible. Toda la obra de Quevedo está como en clave en este soneto, escrito a borbotones, desordenado, con-

tinuamente renovado, cambiante como una rueda de arteificio, como los *Sueños* o como el *Buscón*. El poeta parece entregado a una casi patológica creación de metáforas —tan intensamente como, en otras obras, crea tipos, personajes y circunstancias—, que luego avienta, sobrado y pródigo. El tema tratado se somete a extrañas, rápidas y múltiples transustanciaciones. Y el soneto —que hemos tomado como arquetipo de otros muchos— parece producirse por el estallido de un cohete, preñado de radiantes fantasías.

Esta técnica, tan distinta a la de Góngora<sup>35</sup>, produce en el plano de la comprensibilidad, la imagen de un Quevedo fácil y transparente, a que luego aludiremos. Anticipemos que se trata de una imagen falsa. Porque, como vamos a ver, el gran escritor, empleando y acumulando recursos conceptistas, fue extremadamente difícil. Comprobémoslo sin salir del soneto *A una nariz*, bajo cuya aparente sencillez, yacen ocultas sorpresas. En efecto, buena parte del soneto está montado sobre dos armazones, y su faz es distinta según se mire a una u otra luz. Versos enteros giran sobre el gozne sutil de una palabra o una expresión disémicas. La *nariz sayón* del tercer verso nos ofrece el primer caso de vario sentido; la nariz se convierte en una saya grande; y, por tanto, en un objeto de gran tamaño que baja acampanadamente hacia el suelo; alude, además, al mundo judaico; y un tercer sentido se acumula a los dos anteriores: el de feroz y rebelde («pues tiene de sayón la rebeldía», había escrito en un soneto contra Góngora). El segundo sustantivo opuesto, *escriba*, comporta otras dos notas alusivas: la primera, al evocar la actitud inclinada del que escribe, reitera el carácter descendente de la nariz (como en el verso sexto: «érase una alquitara pensativa»); la segunda, apunta al judaísmo (como en los versos once y catorce). Todas estas insinuaciones han cabido en un verso, en dos palabras mejor, sobre las que Quevedo ha acumulado todo su formidable sentido del idioma. El cuarto verso nos ofrece un primer equívoco con

<sup>35</sup> Puede observarse, en efecto, una notable diferencia constructiva entre los sonetos de ambos ingenios. Frente a Quevedo, que multiplica enormemente el número de las metáforas, aisladas e inconexas entre sí; Góngora traba ideológicamente todos los elementos del poema, y llega, incluso, a la alegoría, que es un punto límite en la arquitectura del soneto. Quevedo crea relaciones y las abandona recién creadas; Góngora aprovecha y consume todas las posibilidades de una bien trabada relación.

*peje*, que juega sus dos sentidos: 'pez' y 'hombre astuto'. El verso puede correr, pues, por dos caminos. El sentido inmediato es el siguiente: 'aquel peje, de barba y espada al cinto, poseía una gigantesca nariz que le hacía asemejarse a un pez espada'; pero la intención de Quevedo era que entrásemos por una segunda vía: 'aquella nariz era como un pez espada dotado de grandes aletas anteriores o barbas', en suma, 'una larga nariz, por cuyos orificios salen abundantes mechones de pelo'. El efecto cómico gira, pues, sobre la dilogía de barbado, que se dice, a la vez, de 'quien tiene barbas en el rostro' y del 'pez dotado de las aletas o cartílagos llamados barbas'<sup>36</sup>. El quinto verso está también lleno de sugerencias. La alusión al reloj de sol evoca en seguida un largo gnomon, es decir, la nariz hiperbólica; y *mal encarado*, alude a la vez a dos, o quizá tres significados: a) 'mal orientado, es decir con el gnomon desviado'; b) 'no enfrentado al sol, y, por tanto, en sombra, sombrío', y c) 'de mala cara'. Aquel individuo, pues, parecía un reloj de sol, cuya aguja (= larga nariz) seguía una dirección anómala, y era, a la vez, sombrío y de mala catadura. El verso séptimo, bajo su transparencia, oculta otra doble alusión: «un elefante boca arriba» sugiere inmediatamente la imagen de algo descomunal, informe, indomeñable. Aquella nariz daría la impresión de una tremenda y descompuesta masa. El poder hiperbólico de Quevedo quedaría suficientemente demostrado; no la sutileza conceptual, ya que tal hipérbole resulta poco ajustada. Pero el ajuste se realiza cuando arrancamos a *boca arriba* su segundo sentido: no sólo significa 'con las patas por alto', sino 'arriba, por encima de la boca'. Ya está, pues, claro este problemático verso que, Jano de dos caras, significa a la vez: 'la nariz era tan monstruosa como un elefante boca arriba' y 'aquel individuo, por encima de la boca, era un elefante, porque su nariz era tan grande como una trompa'. Fijémonos, por fin, en el último verso: *que en la cara de Anás fuera delito*. Aquella nariz hubiera sido extremada hasta en el rostro de Anás, es decir, de un judío; pero un judío muy peculiar, cuyo nombre puede explicarse por una caprichosa etimología (A-nás), y sig-

<sup>36</sup> No registra esta acepción el Diccionario de la Real Academia Española, bajo el término *barba*, sino bajo el de *barbilla*. Puede ilustrar este pasaje el siguiente comentario de Salcedo Coronel a un verso de Góngora: «El barbo es pez conocido; dijose así por ciertas colillas al modo de barbas o mostachos, que tiene en el labio inferior...» (II, I, 605).

nifica 'sin nariz'<sup>37</sup>. Es decir —nuevo sentido—, tan descomunal era el apéndice, que hubiera resultado excesivo, delictivo, hasta en el rostro de un riguroso chato.

Henos, pues, ante un soneto que pocos españoles crearán no entender, porque se han regocijado con él, y que aparece, sin embargo, plagado de graves dificultades. Palabras y frases ofrecen continuadas sorpresas. No hallará el precepto gracianesco más inmediata obediencia: «Preñado ha de ser el verbo, no hinchado; que signifique, no que resuene; verbos con fondo, donde se engolfe la atención, donde tenga en qué cebarse la comprensión»<sup>38</sup>. Mucho tiene la atención en qué engolfarse y aun en qué naufragar con este soneto. Hay en él, según hemos visto, una dificultad conceptual, producida por la rápida acumulación de metáforas; y una dificultad verbal, que da origen a una serie de conceptos basados en el equívoco. El arte de escribir había empleado ya ambos recursos antes de Quevedo, al servicio de la fácil dificultad. El gran escritor madrileño se vela conscientemente, y llega a hacerse sombrío, casi oscuro, a fuerza de acumular equívocos, y de producirlos en los rincones más refinados e inaccesibles de su mente. Gracian denunciaba en Quevedo sus «muchos equívocos continuados» y aseguraba que «fue el primero en este modo de composición»<sup>39</sup>. Comprendámoslo bien: el primero en la abundancia y en la calidad, no en el tiempo.

La diferencia que separa a Quevedo del conceptismo ambiente —de lo que tiene de común con él, se entiende— es, pues, una diferencia de grado. Y también una diferencia de genialidad y de fines. Estos nos interesan especialmente en este momento. Quevedo no practica la dificultad con fines esotéricos como Góngora, no la considera imprescindible fuente de belleza. Tampoco es fácil, tampoco va, a ultranza, al encuentro del público. Quevedo escribe al margen de esta cuestión; su meta no está sólo en el consentimiento del lector, sino en su propia satisfacción. Escribe, principalmente, al servicio de su estética, y en ésta no entraban ni el intrincamiento culto ni la llaneza vulgar. De ahí que toda su obra esté salpicada de rasgos de luz y rasgos de sombra, que no obedecen más que a un

<sup>37</sup> Así ha interpretado ya este verso A. Valbuena Prat, *Historia de la Literatura española*, 2.<sup>a</sup> ed., I, 985, si bien con algunas reservas.

<sup>38</sup> *Agudeza*, Disc. LX.

<sup>39</sup> *Ibid.*, Disc. XXXIII.

particular designio: su vocación de artista. Quevedo no rehúye la claridad, pero tampoco la persigue. Equidista, en cuanto a transparencia, de Ledesma y de Góngora. De éste le separa su aversión a la oscuridad; de aquél, su refinamiento espiritual. Entre estos dos polos hila su musa un arte a ratos sencillo, a ratos complejo. Y el efecto total —cosa curiosa— es de nitidez. Ello se debe a que la comprensión del lector no queda desasistida por mucho tiempo; las dificultades, las incertidumbres, están salpicadas a lo largo de un camino llano. Pero el no ser continuadas, el dejar en medio trechos diáfanos, provoca esa errónea idea de claridad, que es, muchas veces, tan sólo ingenuidad nuestra.

El estilo, la dificultad de Quevedo se explican, pues, perfectamente en función de su tiempo. Entre otros personales, empleó y combinó los recursos mostrencos de sus contemporáneos. Hay en él, claro es, el genio, que imprimió a todo singulares derroteros. ¿Ocurrirá algo semejante con el arte de Góngora?

#### *Góngora, conceptista*

A. Coster, en su libro sobre Gracián, hizo notar cómo el jesuita establece siempre, en la *Agudeza*, una distinción tajante entre escritores conceptistas y culteranos: «Quevedo, Lope de Vega —dice—, nunca son llamados sino *conceptuosos* o *ingeniosos*; Carrillo, Góngora, Paravicino, son siempre calificados de *bizarros* o *cultos*»<sup>40</sup>. Si esto es cierto, también lo es que, en no pocas ocasiones, Gracián alude al poder conceptual de Góngora: «águila en los conceptos», lo denomina una vez, y tampoco le regateó el dictado de *ingenioso*<sup>41</sup>.

No es nueva la idea de que existe un Góngora conceptista: una lectura atenta promueve en el lector tales barruntos. Pero es a la luz de nuestra interpretación del conceptismo como arte de relaciones y metamorfosis, cuando puede cobrar precisión científica aquella intuición. El arte de Góngora supone un colosal esfuerzo conceptista de transformismo y mutación. Su empleo exasperado de la metáfora es suficiente prueba. Pero

<sup>40</sup> A. Coster, *op. cit.*, pág. 247.

<sup>41</sup> Cfr. *Agudeza*, Disc. V y VI.

hay más. Tan importante como ello es que buena porción del arte gongorino radica en el equívoco. Entendámoslo bien, en el equívoco al modo de Ledesma, Cáncer o Quevedo. Los mismos elogios que Nicolás Antonio o Gracián tributaron a tales ingenios pudieron servir para el cordobés. De hecho, otros muy semejantes le fueron rendidos. Escribe Salcedo Coronel, al frente de su comento de las *Soledades* (1636): «La oscuridad procede de la ambigüedad de las voces, figura que llaman *homonimia*; o la que nace de la construcción, a que dicen *anfibolia*... Y aunque estas figuras las ponen los gramáticos entre los vicios de la oración, como opuestas a la perspicuidad de ella, no siempre son viciosas, antes usadas cuerdamente la ilustran y hermocean, y así las usurparon los mejores autores de la antigüedad, y no menos felizmente que ellos nuestro poeta... La primera figura, que llaman homonimia, y nace de la ambigüedad de las voces, no sólo la usurparon culpablemente los pasados escritores, pero fue luz que hermoceó su sentencia.» Inserta a continuación Salcedo varios equívocos dilógicos, espigados en Macrobio, Plauto, Marcial y Fray Diego de Mardones, para autorizar las audacias de don Luis. Otro testimonio de su agudeza verbal nos proporciona Saavedra Fajardo, en el siguiente pasaje de su *República Literaria*: «En nuestro tiempo renació un Marcial cordobés en don Luis de Góngora, requiebro de las musas y corifeo de las gracias, gran artífice de la lengua castellana y quien mejor supo jugar con ella y descubrir los donaires de sus equívocos con incomparable agudeza»<sup>42</sup>. Efectivamente, una búsqueda somera en la poesía gongorina permite recoger una opípara cosecha de agudezas verbales, que van de la paronomasia al equívoco.

Hemos de referirnos principalmente a este último procedimiento estilístico, que consideramos como una de las claves fundamentales del conceptismo. Dentro del equívoco, Góngora, como Quevedo, tuvo una marcada preferencia por la dilogía, que en las *Soledades* hubo de ser recriminada por Pedro de Valencia. Escuchemos sus palabras: «[Hable...] alta y grandemente, con sencillez y claridad, con breves períodos y los vocablos en sus lugares...; y no me diga que *la camuesa pierde el color amarillo en tomando el acero del cuchillo*, ni *por absolverle escrupulos al vaso*, ni que *el arroyo revoca los mismos autos de sus*

<sup>42</sup> Cito por la ed. Clás. Cast., Madrid, 1922, págs. 112-113.

*crisales*, ni que *las islas son paréntesis frondosos al período de su corriente*; por más y más que estos dichos y sus semejantes sean los recibidos con mayor aplauso..., y siendo tan lindo y 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»<sup>43</sup>. Fijémonos en los pasajes rechazados y, posteriormente, eliminados por Góngora, dócil al consejo del humanista. Todos ellos se apoyan en una dilogía: *tomar el acero, absolver escrúpulos, revocar autos, paréntesis al período* son expresiones que atienden a dos significados<sup>44</sup>. He espaciado, para resaltarlo, el pasaje en que Pedro de Valencia alude al éxito que tales juegos obtenían en aquel momento. Y también el que se refiere a la persistencia de ellos en la obra de Góngora anterior a las *Soledades*.

Deseamos ahorrar al lector un prolijo casuismo, pero no nos resistimos a hacer alguna incursión en la poesía burlesca de Góngora, como antes lo hicimos en la de Quevedo. Recuérdese, por ejemplo, su sátira del rico anciano, que consigue por dinero un amor que se niega a un corazón joven y enamorado:

¿Quién, pues, se maravilla de este hecho,  
sabiendo que halla ya paso más llano  
la bolsa abierta al rico pelicano  
que el pelicano pobre abierto el pecho?<sup>45</sup>

*Pelicano*, en el tercer verso, es decir, *pelicano*. Helo, describiendo el interés, seguidamente:

Interés, ojos de oro como gato,  
y gato de doblones, no amor ciego.

El *gato* del primer verso se ha metamorfoseado en el segundo en un 'bolsillo' para guardar dinero.

Valladolid, la Corte, sufrió más de una vez las iras de don Luis. La llamó

<sup>43</sup> Cito por la ed. incluida por los hermanos Millé en las *Obras completas* de Góngora, Madrid, Aguilar, s. a., pág. 1143. Este importante pasaje de la carta de Pedro de Valencia fue estudiado magistralmente por Dámaso Alonso, «Temas gongorinos», *RFE*, XIV, 1927, págs. 347 y ss.

<sup>44</sup> Vid. ahora el agudo comentario de Dámaso Alonso al primero de estos pasajes, en su libro *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1952, págs. 371 y ss.

<sup>45</sup> Góngora, *Obras*, ed. cit., 295.

valle de Josafat, sin que en vos hora  
cuanto más día de juicio se halle<sup>46</sup>.

*Juicio* alude a la vez, al 'juicio final' y a la 'cordura'. En la Corte

No encuentro al de Buendía en todo el año;  
al de Chinchón sí ahora, y el invierno,  
al de Niebla, al de Nieva, al de Lodosa.

Es decir, jamás tuvo Góngora en Valladolid un 'buen día' y sí abundantes 'chinchas' en verano, y 'nieblas', 'nieves' y 'lodos' en invierno. Los títulos condales han quedado así tan humildemente transustanciados.

En otro soneto al mismo tema, juega con *dietas* ('junta' y 'hambre'), *Platón* ('Platón' y 'plato grande'), y concluye:

Todo se halla en esta Babilonia,  
como en botica grandes alambiques,  
y más en ella títulos que botes<sup>47</sup>.

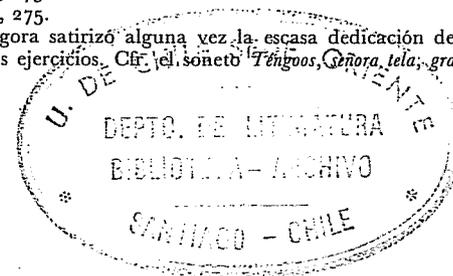
*Todo se halla en la Corte, como en botica*. ¿Tomaremos literalmente la comparación? Encontraremos, pues, alambiques grandes y más cartelillos que vasijas. Pero don Luis nos hizo entrar por este camino para regocijarnos con otro paisaje. Ahí están esos grandes, esos nobles retorcidos y alambicados, ahí está esa Corte, con títulos ociosos, más atentos a la intriga que a los *botes* de sus armas<sup>48</sup>. Cualquier lector podrá multiplicar los ejemplos, si se siente con fuerzas para leer maliciosamente, abandonando con deliberación toda buena fe. Porque, en cualquier rincón de Góngora — como antes veíamos en Quevedo — le acecha la sorpresa, la cabriola audaz, apoyada, en una palabra, en un calambur. Versos en apariencia inocentes se hinchan repentinamente de sentido. En un soneto contra Quevedo escribió:

que ya que vuestros pies son de elegía...

<sup>46</sup> *Ibid.*, 279.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 275.

<sup>48</sup> Góngora satirizó alguna vez la escasa dedicación de los nobles a sus caballerescos ejercicios. Cf. el soneto *Ténigos, Señora, tela; gran manilla*.



Es fácil resbalar por este verso, sin atender al calambur *pies de elegía* — *pies de lejía*, con el que notaba a su rival, según comenta Salcedo Coronel, «de poca dulzura en sus versos, a que llamaba pies, como en otras partes, y también de que cojeaba, mirando a los versos de la elegía, que se compone de distícos y, cada uno, de un verso hexámetro y de un pentámetro».

En presencia de tales hechos, no cabe dudar de que Góngora se liga por una importante vena al organismo total del arte coetáneo. Naturalmente que no es la única. Podemos observar otras vinculaciones de rasgos estilísticos típicamente gongorinos. Así, su profusión metafórica, característica de los procesos conceptistas, según dijimos. O las adversiones y contraposiciones expresadas por las fórmulas *A, sino B; A, sí B; no B, sí A; no B, A; no B, sino A*, rigurosamente estudiadas por Dámaso Alonso<sup>49</sup>, que bien podemos considerar como solución personal a un problema típico de su momento: la antítesis o correspondencia enfrentada de dos objetos poéticos. O bien, la elusión, y su contrapartida la alusión (según terminología del citado maestro) que consisten, sustancialmente, en extraer del seno del objeto un punto de referencia más o menos remoto, para establecer con él una relación («al de Beloforonte» — Pegaso; «el garzón de Ida» = Ganimedes; «el mentido robador de Europa» = Tauro) o sus continuadas y enigmáticas alegorías. Otros rasgos gongorinos admiten también nuestra interpretación; así el acusativo griego y el ablativo absoluto. Ambos son manifestaciones de una misma tendencia conceptista, no aludida en el presente trabajo, a la potenciación de la palabra. Queda esto apenas insinuado para otra ocasión.

Góngora adoptó, pues, en gran medida, el módulo conceptual que su siglo le brindaba. Se ejercitó en todas las modalidades del concepto y supo hallar caminos nuevos para su expresión. Bien sabido es, después de los estudios de Dámaso Alonso, por dónde dirigió sus pasos. En punto a claridad, Góngora entendió, como es notorio, una aventura hacia lo recóndito. «Honra me ha causado, escribía, hacerme oscuro a los ignorantes»<sup>50</sup>. Llegamos con él al ápice de la dificultad. Hasta los hombres doctos se confiesan impotentes para comprenderle. Su

<sup>49</sup> En *La lengua poética de Góngora*. Vid., en la 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, C. S. I. C., 1950, págs. 138 y ss.

<sup>50</sup> Góngora, ed. cit., pág. 956.

buen amigo, el ilustre Pedro de Valencia, le declaraba humildemente: «apenas yo le alcanzo a entender en muchas partes»<sup>51</sup>. Góngora se cela consciente y desdenosamente. Nada más distinto a la dificultad perspicua de Jáuregui o a la alternante dificultad del autor del *Buscón*. Pero ello no impide que podamos reconocer en Góngora y en Quevedo amplias zonas de contacto, y considerar sus respectivos estilos, siquiera en gran parte, como soluciones, geniales y personales, a problemas expresivos de su época. Problemas y soluciones que podemos acoger bajo la amplia rúbrica de conceptismo.

### Final

Creemos haber puesto en claro el trascendental cambio de enfoque que el objeto experimenta, hacia 1600, al ser enfrentado por el poeta, y cómo, a la visión jerarquizada y unitaria del escritor renacentista, su sucesor, el escritor barroco opone una contemplación dispersa, cuando no caótica, llegando, en cierto modo, a emparentar con el artista medieval. Hemos señalado, ateniéndonos literalmente a la definición de Gracián, que el concepto fue un rótulo puesto a todo acto que consistiese en trabar relaciones entre los diversos objetos. El hecho de que a veces dicho nombre excediese los límites de esta actividad no invalida nuestro razonamiento, ya que dicha actividad existió y fue reconocida — admirada o vituperada — por los comentaristas literarios. Se ha visto también cómo la dificultad conceptista en nada se pareció a la culta dificultad de los preceptistas. Y cómo Quevedo edificó gran parte de su estilo sobre el concepto, aunque sin aceptar enteramente, antes bien, contrariándolo con frecuencia, el postulado popularista de la facilidad a ultranza. Y, por fin, se ha señalado cómo Góngora tiene una base conceptista, que debe ser profundizada si queremos medir exactamente la magnitud de su originalidad. La dificultad conceptista se exacerbó en él al mezclarse con la culta dificultad postulada por Carrillo y, después, por Jáuregui, al salpicar sus escritos de recónditas alusiones, de palabras y giros foráneos, al hacerse desdeñoso con el lector. Así se hizo oscuro. El culteranismo aparece, pues, como un movimiento radicado en una base conceptista. Nuestro trabajo, muy parcial, ha intentado defender con razonables argumentos esta idea.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pág. 1129.