EL EPITETO CONCEPTISTA

Las teorías sobre las funciones del lenguaje que se han venido sucediendo en los últimos años, especialmente las de mayor difusión, como las de Bühler y Jakobson, han fijado la llamada función expresiva o emotiva como la mejor traducción de lo que los retóricos de la Antigüedad entendían por «ornatus», en el conocido dilema «perspicuitas-ornatus» en el que al primero correspondía «grosso modo» el lenguaje significación, en tanto que al segundo el lenguaje expresión[1]. Si el uno se comportaba como un instrumento social de comunicación eminentemente conceptual-referencial entre los hablantes, el otro, el lenguaje expresión o su función emotiva tenía como objetivo primordial, que no único, la exteriorización de resortes emotivos, individuales, propios del hablante particular.

Los estudios actuales tienden a fijar la polivalencia del lenguaje poético como el discurso privilegiado que acoge una expresión conceptual, una expresión afectiva y una función imaginativa, además de la llamada por Jakobson «función poética» que convierte los signos poéticos en una tendencia al mensaje como tal (Einstellung) [2]. La perspectiva actual, al menos la que ofrece la llamada corriente estilística, ha evidenciado que el epíteto poético se comporta como un elemento fundamental en la expresión afectiva del lenguaje poético en base a su elusión de lo significativo o referencial en grado sumo para incidir directamente sobre lo volitivo.

Nos es imposible ahora, como fácilmente se comprenderá ante un trabajo como el presente, adentrarnos en el problema del epíteto poético; esta

---

[1] Cf. H. LAUSBERG: *Manual de Retórica Literaria*. 3 vol., Madrid, Gredos, 1967, especialmente vol. I, § 528-537.

[2] Cf. R. JAKOBSON: «Linguistics and Poetics», in *Style in Language*. Edited by T. A. Sebeok The M.I.T. Press, Cambridge, 1968, pág. 358. (Hay traducción española en Ed. Cátedra. Madrid, 1974.)

tarea ha sido ya abordada con éxito notable por G. Sobejano y J. Cohen, entre otros, quienes han determinado con precisión los problemas estilísticos y lingüísticos que acompañan a su consideración desde la perspectiva privilegiada que ofrece la actual consideración lingüística de los diversos fenómenos retóricos [3]. Eludo, por tanto, la problemática que despierta el epíteto, tanto en sus límites como sus funciones, y parto de los puntos de vista fijados por los autores antes citados.

El estudio hecho por Sobejano de los epítetos renacentistas y barrocos, como partes de su tesis que más directamente inciden sobre nuestro trabajo, plantea de nuevo ante la crítica literaria el problema de la representatividad de Góngora frente a lo que se ha convenido en llamar «Barroco». ¿Puede concluirse, a la sola luz de los manejados por Góngora, algo realmente representativo de lo que es el *epíteto barroco?* La magistral indagación de Sobejano apenas aporta luz sobre una cuestión hoy en candelero: el papel del conceptismo en la estética barroca. Su libro vino a confirmar, una vez más, la tesis que D. Alonso planteó en muy justos términos [4] acerca de la línea longitudinal que une a Garcilaso-Herrera-Góngora quienes, con las naturales diferencias de orden cuantitativo y cualitativo, coincidieron en el manejo del epíteto «con un sentido predominantemente estético, sujeto a un *a priori* tipificador que no revela la directa imagen, la reacción afectiva directa del propio poeta, sino la imagen o la reacción típicas, consagradas en el modelo o en el ideal estético del poeta educado en el modelo» [5].

Aunque resultan evidentes los esfuerzos innovadores de Herrera o Góngora respecto al arranque garcilasiano, son innumerables las coincidencias concretas e indiscutibles las nacidas de una idéntica o casi idéntica concepción del hecho poético, mediatizada por su filiación respecto a la sabiduría retórica y la aceptación de géneros, mitos y voces de la Antigüedad clásica. Sin duda, la fidelidad al modelo toledano, en cuanto al manejo del epíteto se refiere, es mayor en Herrera que en Góngora, quien intensifica y corona la base sensorial estética del epíteto. La poesía gongorina, entendida, pues, como la cúspide de una pirámide en cuya base cabe situar a la tradición italianizante, es sólo representativa de una de las características de nuestro Barroco, aquella que lo supone como un fenómeno ex-

---

[3] Vid G. SOBEJANO: *El epíteto en la lírica española.* Madrid, Gredos, 1968, y el capítulo que a la Determinación dedica J. COHEN en su *Estructura del lenguaje poético.* Madrid, Gredos, 1970, pp. 134-159.

[4] D. ALONSO: *La lengua poética de Góngora.* Madrid, Anejo de la R. F. E., 1935,

[5] G. SOBEJANO: *El epíteto en la lírica,* cit. pág. 193,

presivo de intensificación —violentación también— de la retórica renacentista, pero conservando sus líneas maestras y perfiles más acentuados [6].

No obstante, el Barroco esculpe sus perfiles más originales y creadores en gran parte al margen de los principios estéticos incorporados por la escuela italianizante, y lo hace al calor y en el desarrollo del *concepto* como finalidad artística y medio expresivo fundamental de nuestro siglo XVII. Es por ello por lo que se hace necesario contemplar el epíteto no ya desde el lado tradicional, sino buscando en él un síntoma del evidente cambio de signo que la estética literaria experimentó con el advenimiento del *conceptismo*. No es necesario insistir en el hecho de que hoy es insostenible la consideración del Barroco como fenómeno literario sin conceder una importancia casi diría que exclusiva al conceptismo como estética y como

---

[6] Puede estimarse como resultado concluyente de una larga polémica la consideración del Barroco como una variante estilística de los logros renacentistas (aunque no pueda reducirse a ello). La pervivencia de una tradición manierista sostenida durante la Edad Media, la existencia en el siglo XII de recursos típicamente barrocos —como el equívoco, la metáfora alambicada o el pangramatismo— no creo justifiquen las tesis de Curtis que, sin embargo, ofrecen —salvada la excesiva ambición de sus conclusiones— evidentes puntos de interés para la consideración del fenómeno *barroco*. Cf. E. R. CURTIUS: *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Ed. de A. Alatorre y M. F. Alatorre, México, F.C.E., 1955, especialmente pp. 461 y ss. Por ello, sin entrar en la polémica —todavía abierta— del significado del Barroco, podemos afirmar que el estilo barroco español —y el de nuestros conceptistas concretamente— sólo puede entenderse a la luz de los modelos estéticos que significaron los ensayos expresivos de los autores renacentistas. Esta idea, afirmada ya por D. Alonso en 1935, ha obtenido luego confirmaciones rotundas. A. VILANOVA, en su libro *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. 2 vols., Madrid, 1957, ha evidenciado que no existe en el poeta barroco asunto, concepto o giro que no tenga su precedente en la diacronía clásico-medieval-renacentista, extremo que luego Macrí confirmó al enunciar el poderoso influjo de Herrera sobre Góngora. Cf. su obra *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972. Pero a nuestro propósito todavía es más interesante considerar cómo los teorizantes y comentaristas del gongorismo defienden y explican los poemas del cordobés a la luz de la poesía culta renacentista. Quevedo mismo, editor de Fray Luis y F. de la Torre, evidenció con su amenaza de quemar como pastillas garcilasos para desengongorar su casa, el reconocimiento de modelos que luego se violentarán, pero que no serán nunca sustituidos. Este aspecto de la dialéctica tradición-innovación es siempre resuelto en un plano teórico —fijémonos en cualquier preceptista de la época— del lado de la influencia clasicista. Así lo hizo ver hace años E. OROZCO en su «Lección permanente del barroco español». Madrid, 1952, recogido en su libro *Manierismo y Barroco*. Salamanca, Anaya, 1970, pp. 33 y ss. Podría insistirse en la idea del barroco como violentación de una estética renacentista, con la comprobación, subrayada recientemente por A. García Berrio de que nuestro Barroco permanecía ligado a una corriente filológica de signo clasicista. Cf. *Introducción a la poética clasicista: Cascales*. Barcelona, Planeta, 1975, pp. 14-15.

resultado [7]. El conceptismo atrajo una gran cantidad de seguidores que inauguraron una estética radicalmente nueva; por más que tuviera los precedentes ya señalados por Curtius y otros, los teóricos y escritores conceptistas no tuvieron siempre conciencia de su filiación respecto de logros anteriores, aunque intentaran, como Gracián, defender y fundamentar su estética particular en modelos clásicos.

En efecto, si algo define la estética del conceptismo es su conciencia de novedad. La retórica del Ingenio en Gracián, máximo teorizador del conceptismo, tiene un sentido modificador respecto a las flores retóricas tradicionales. Son innumerables las ocasiones en que el aragonés establece una neta separación —diferenciadora— entre agudeza conceptual y artificios retóricos sin más. Véase el comienzo del Discurso X de la Primera Parte:

«No cualquiera semejanza (en opinión de muchos) contiene en sí sutileza ni pasa por concepto, sino aquellas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etcétera. Estas, dicen, son objeto desta arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían *más que tropos y figuras sin alma de sutileza*» [8].

A la luz de este párrafo del libro de Gracián adquiere sentido el conceptismo como un fenómeno renovador de la retórica por el que al «artificio retórico», esto es a la escritura tradicional en poesía, le es dado un género de estilo, el conceptismo, con leyes, aspiraciones y, sin duda alguna,

---

[7] Mucho más cuando la tradicional oposición entre culteranismo y conceptismo es hoy día insostenible. Ya en 1943 el profesor Muñoz Cortés deshizo su separación al ver en ambos la respuesta, por el estilo, de un poderoso estímulo desrealizador común a Góngora, Quevedo, Vélez y los escritores de su generación. Vid. M. MUÑOZ CORTÉS: «Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su Diablo Cojuelo», en R. F.E., XXVII, pp. 74-75. Años más tarde A. A. Parker defendió la superación de la referida oposición por el valor del «concepto» como fenómeno metafórico común a todo el Barroco y definidor de su aportación estilística. Cf. A. A. PARKER, «La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo», en *Estudios dedicados a D. R. Menéndez Pidal, vol.* III, 1952, pág. 347. También Lázaro Carreter habló del conceptismo de Góngora. Cf. «La dificultad conceptista», recogido en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966. Asimismo E. RIVERS: «El conceptismo del Polifemo», en *Atenea*, CXLIII, 1961, pp. 102-109. Una completa panorámica sobre esta cuestión puede verse en F. MONGE, «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián», en *Homenaje. Estudios de Filología e Historia literaria*. III Lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos, Universidad de Utrech, La Haya, 1966.

[8] Vid. BALTASAR GRACIÁN: *Agudeza y Arte de Ingenio*. Ed. de E. Correa, Madrid, Castalia, 1969, p. 124 (el subrayado es mío).

resultados propios; son éstos los que configuran la imagen del Barroco como un fenómeno expresivo no únicamente modificador o intensificador de líneas retóricas anteriores, sino forjador de una imagen nueva de la creación literaria: aquella que tiene en el «decir conceptuoso» su medio y fin [9].

Lo dicho por Gracián a propósito de las «semejanzas» es aplicable al epíteto. Me parece evidente que Gracián buscó un nuevo epíteto, un epíteto *conceptista.* Muy pocas veces habló de él, pero cuando lo hizo puso buen empeño en separar la adjetivación tradicionalmente aceptada en las Poéticas anteriores de aquella que habían de observar los escritores conceptistas. Dice en el Discurso LX de la Segunda Parte de su *Agudeza y Arte de Ingenio:*

«Los adjuntos y epítetos son gran parte del aliño del estilo, circunstancias de Agudeza y aun cifras, sola la eminencia en esta parte pudo dar crédito de ingeniosa elocuencia. Usalos con gran arte y propiedad Bartolomé Leornardo... No busca tanto los epítetos para la consonancia cuanto para la elegancia y propiedad; no han de ser continos ni comunes, sino significativos y selectos, porque en epíteto se cifra tal vez el concepto, una alusión o una crisis, y hállanse algunos tan relevantes que pasan los términos de su esfera. El estilo lacónico los tiene desterrados en primera ley de de atender a la intensión; no a la extensión; en el mesmo verso huye la redundancia» [10].

En tan pocas líneas, como suele hacerlo, ofrece Gracián una perspectiva netamente barroca, por conceptista, de la labor expresiva del epíteto. Tras el agudo análisis de T. May no es aventurado suponer que el *concepto* es una unidad estética que, por encima y más allá del tropo, proporciona a la poética gracianesca un sentido de totalidad hacia la que se encaminan todos y cada uno de los discursos, el ingenio y la agudeza. Las palabras sobre el epíteto, aunque dichas con aparente lateralidad (Gracián no dedicó a tan importante lugar retórico parte sustancial de ninguno de sus discursos) conectan muy bien con el sentido del resto de la obra tal y como lo ha visto T. May, quien pudo asegurar:

«The understanding active in poetry is the ingenio. The trope, like the simple substantive, simply brings imaginable material wich the conceit

---

[9] Ya F. Lázaro y García Berrio subrayaron como fondo del conceptismo la conciencia que se tuvo en los umbrales del siglo XVII del nacimiento de una nueva retórica, de un modo de expresión concreto y delimitado fielmente por Gracián y Tesauro. Vid. F. LÁZARO, «La dificultad conceptista», ed. cit., págs. 14-15, y GARCÍA BERRIO: *España e Italia ante el conceptismo.* Madrid, R.F.E., Anejo LXXXVII, 1968.

[10] B. GRACIÁN: *Agudeza y Arte...*, ed. cit., pág. 233.

is to inform, to fill with its meaning: "La agudeza tiene por materia y por fundamento muchas de las figuras retóricas, pero dales la forma y realce del concepto".

It is only in becoming the matter of the conceit that the trope becomes merely sensuous in itself. As a figure distinct from the conceit the trope is practiclly ignored; it is not given a particular kind of meaning of its own.» [11]

Lo que May parafrasea sobre el tropo puede actuar como el resumen de toda la reinterpretación gracianesca de la retórica tradicional que había, también en el epíteto, de servir a la elegancia conceptuosa [12]. Probablemente sea la hipotética capacidad de provocar o potenciar un concepto la palanca motriz de la reconsideración que Gracián hace del papel significativo del epíteto otorgándole un valor que la tradición retórica anterior había ignorado. No olvidemos que en la larga tradición retórica el epíteto no siempre se atrajo, por distintas razones, el aplauso de los tratadistas, muchos de ellos, como es el caso de nuestros renacentistas, influidos, sin duda, por la perspectiva oratoria apuntada por Aristóteles, quien, en su *Retórica*, entendió el epíteto en el sentido de toda atribución adherente al nombre y no gramatical, por lo que es visto como una de las causas de frialdad del estilo [13].

Nos es imposible abordar ahora siquiera una parte de los testimonios que podrían fijar la imagen tradicional del epíteto, la mayoría de ellos atraídos o citados por G. Sobejano en el segundo capítulo de su libro; pero podemos insistir en la enorme diferencia existente entre la perspectiva de la retórica tradicional y la aportada por Gracián, diferencia que —vuelvo a repetir— es la que evidencia el cambio de sensibilidad operado en nuestros tratadistas en pocos años y la que permite establecer un tipo de epíteto barroco, el que nosotros llamamos epíteto conceptista, distinto del manejado por Góngora.

A este propósito resulta interesante el punto de vista de un autor que

---

[11] Vid. T. E. MAY: «Gracian's Idea of the concept», en *Hispanic Review*, vol. XVIII, 1950, pp. 17-18.

[12] Y mucho más cuando en la tradición retórica más genuina, la de Quintiliano, el epíteto es considerado como un tropo muy ligado a la antonomasia. Cf. QUINTILIANO, *Institutio Oratoriae*, VIII, 6, 29. Gracián pone cuidado en entender el epíteto en relación con la expresión del concepto.

[13] «Una tercera causa (de la frialdad del estilo) está en los epítetos por ser largos o inoportunos o demasiado frecuentes, pues en la poesía está bien decir blanca leche, pero en el discurso unos son inadecuados, los otros, si se usan abusivamente denuncian y hacen manifiesto que es poesía; a veces es preciso servirse de ellos, porque cambian el uso ordinario y hacen la dicción extraña.» Cf. ARISTÓTELES: *Retórica*, ed. de A. Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971, págs. 185-186.

recoge el estado de opinión de los tratadistas clásicos en nuestro Renacimiento. Nos referimos a A. López Pinciano, quien, en la Epístola VI de su *Philosophia Antigua Poetica,* ofrece una variada consideración del epíteto. En la opinión del Pinciano pesa la influencia de la *Retórica* aristotélica, puesto que se muestra realmente interesado en subrayar la distinta perspectiva sobre el epíteto de la Oratoria y la Poesía. Como el Estagirita hubiera censurado el empleo del epíteto en el discurso oratorio, el Pinciano se ve obligado a fijar el centro de su atención en el epíteto poético que permite una cierta elegancia y salva al epíteto de sus afecciones comunes. Pronto cede el Pinciano a la poderosa influencia de toda la tradición retórica clásica que, con Quintiliano a la cabeza, había fijado en el *ornatus* la función primordial del epíteto (y aun el ideal literario de toda la Antigüedad hasta entrado el siglo XVIII) [14]:

«¿No veys cómo con razon se dize ornato el epítheto, por(ue) no siendo especie de los demás vocablos peregrinos, trae ornato a la oración poética? Vgo dixo ento(n)ces: No hay duda del ornato que el epítheto da a la poesía... y especialme(n)te me inclino a que sea dicho ornato por la qualidad, digo, quando se pone el substantivo declarando la condición que él tiene por propia... y si os agrada dezirla ociosa por manifiesta, sea en hora buena; como "blanca leche" de modo que el vocablo propio y apropiado viene a hazer peregrino usándole adonde se pudiera dexar por manifiesto;...»
Y en cuanto a la cantidad de epítetos dice:

«es menester, digo, una medianía, y, si son buenos y bien traydos, se puede echar a cada substantivo uno, y, alguna vez, un par...» [15].

Entendido como figura del *ornatus* el epíteto obtuvo en nuestro Renacimiento un tratamiento fundamentalmente esteticista, como hemos dejado dicho más arriba y el Pinciano ha subrayado. Esta función difiere en gran parte de la que le asigna Gracián, que, aunque cede en un principio a la tradición retórica al considerar al epíteto como «gran parte del aliño del estilo», pone cuidado en cifrar en ellos circunstancias de agudeza y aun cifras con lo que el epíteto entraba a formar parte de la estética conceptista y, alrededor siempre del concepto, transforma su significación acci-

---

[14] Cf. QUINTILIANO: *Institutio Oratoriae.* Cap. VIII, 6, 40. Vid. asimismo el resumen de las ideas clásicas sobre el epíteto que trae H. Lausberg en su citado libro, vol. II, páginas 141 y ss. En su obra G. Sobejano (pág. 25), trae las siguientes palabras de Curtius: «Der ornatus ist das grosse Anliegen und bleibt es bis in das 18», en *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelatter,* Bern, 1948, p. 78.

[15] Cf. A. LÓPEZ PINCIANO: *Philosophia Antigua Poetica,* Ed. de A. Carballo Picazo. Madrid, C. S. I. C., 1973, 3 vols. Vol. II, pp. 150-153.

dental habitual para constituirse en médula expresiva de alguna crisis y resorte de agudeza.

Dos son las principales diferencias que pueden establecerse entre la epitesis tradicional y la que hemos convenido en llamar «conceptista». La primera es de orden cuantitativo y es apreciable tanto en el terreno de la teoría retórica como en el de la praxis. Para ilustrarla en este último hemos escogido como muestra una parcela de la obra del autor conceptista por excelencia: Quevedo, y no cualquier parcela, sino la lírica amorosa. Las razones de esta elección son obvias: la poesía amorosa quevediana es la parte de su obra más cercana a los modelos expresivos italianizantes y tanto por el poderoso magisterio petrarquiano como por la misma índole de su temática y la tradición que la abona, puede esperarse de esta poesía menos diferencias con la de sus inmediatos predecesores (especialmente el triángulo Garcilaso-Herrera-Góngora). Naturalmente las diferencias expresivas encontradas en una lírica veteada de petrarquismo y de influencias italianas posteriores tendrán un poder significativo mayor respecto a la nueva estética conceptista, mucho más tratándose del epíteto, que gozó en la lírica amorosa de un tratamiento singularmente favorable. Si el epíteto amoroso quevediano muestra diferencias relevantes respecto a los situados en su misma órbita temática y expresiva, ¡cuánto más podremos asegurar la fuerza de la nueva estética en el resto de su obra!

Hemos visto cómo, en un orden cuantitativo, el Pinciano refleja bien en su epístola la existencia de una epítesis abundante y hasta exagerada en los poetas. Aunque impone restricciones, todavía ve normal el que a cada sustantivo acompañe un epíteto y alguna vez un par. Este hecho es explicable desde la consideración casi exclusivamente ornamental que acompaña al epíteto tradicional, pero bien poco acorde con la estética gracianesca, pues «el estilo lacónico los tiene desterrados en primera ley de atender a la intensión, no a la extensión» [16]. Gracián contempló siempre las figuras retóricas desde su atalaya instrumentalista de servicio al concepto, de ahí que, como ocurre con otras figuras, desprecie el número de epítetos y atienda exclusivamente a su calidad bien sentado que nunca es justificada la extensión del discurso.

Si nos trasladamos al terreno de la praxis, este cambio de punto de vista del conceptismo respecto a la teoría retórica anterior es observable en Quevedo en relación con sus antecedentes más destacados. Si en Garcilaso la epítesis es abundante, en Herrera, asegura Sobejano, es extrema: «En efecto,

---

[16] B. Gracián: *Agudeza y Arte...*, cit., pág. 233.

la peculiaridad más sobresaliente del estilo de Herrera, sin duda alguna, es lo que pudiéramos llamar proliferación de aditamentos adjetivos» [17]. Hay poemas herreianos en que es difícil no encontrar un epíteto por verso. La abundancia del epíteto es, asimismo, uno de los pilares sobre los que descansa el decorativismo, la profusa ornamentación y calidad sensorial de la poesía gongorina que enriquece extraordinariamente en calidad e intensidad a la epítesis renacentista.

El conceptismo se sitúa en órbita expresiva bien distinta al ornamentalismo seiscentista e impone una enorme restricción de elementos epitetales. Poemas enteros de Quevedo vemos desarrollarse sin la inclusión de un solo epíteto entre sus versos. Sonetos amorosos como los que Blecua numera 355, 357, 360, 371, 475 y 481 y otros muchos, o carecen de ellos o los reducen al mínimo [18]; incluso en poemas en que se ofrece una visión de la Naturaleza, en que la carga adjetival era casi obligada, ha sido eliminada sistemáticamente. Así, los poemas

«Miré la fuente donde ver solía» (350)
«Esta fuente me habla, mas no entiendo» (351)

traen sustantivos de larga tradición epitetal como «fuente», «aguas», etc., totalmente desprovistos de toda determinación. Ni un solo epíteto encuentra Quevedo que poner junto a voces como fuente, amor, llanto, pasión, dolor, lágrimas, prado, cristal, en el poema 351. En el 493, vocablos de grandes posibilidades estéticas o descriptivas como hierba, rosa, etc., son ofrecidos con desolada rigidez conceptual sin que epíteto alguno venga a ilustrar o aliñar su estilo. En el poema 499 quedan sin epíteto nubes, lluvias, tempestad, riego, surcos, fuego, todos ellos vocablos que conforman una isotopía de la Naturaleza.

La singular economía de medios que Quevedo muestra, el empeño por desnudar su lengua poética de toda carga ornamental no es atribuible sólo a su insistente manejo del soneto. Es cierto que éste impone al poeta unas enormes limitaciones originadas tanto en su corta extensión como en su peculiar estructura que obliga a condensar en el reducido espacio de catorce versos todo un pensamiento con la misma trabazón y coherencia de un discurso; pero no es menos cierto que es desde sonetos donde en Garcilaso, Herrera y Góngora nos asaltan los elementos adjetivos por doquier. Las razones de la eliminación sistemática de epítetos son más explicables desde la perspectiva privilegiada que supone conocer el ideal expresivo del mo-

[17] G. Sobejano: *El epíteto...*, cit., pág. 228.

[18] Citaré por la edición de J. M. Blecua: «Francisco de Quevedo. Obra poética», Madrid, Castalia, 1969, de la que doy el número del poema.

vimiento conceptista. «Lo bueno, si breve, dos veces bueno» es un precepto fundamentalmente estilístico y la traducción aforística de un ideal que facilitase la demostración del ingenio y la capacidad de condensar en breves fórmulas el mayor número de conceptos. Ya hemos visto como Gracián "huye la redundancia" y desde el estilo lacónico rechaza la "extensión".» Estas frases sólo pueden entenderse en función de las que les preceden, sobre todo la que dice: «porque en epíteto se cifra tal vez el concepto, una alusión o una crisis y hállanse algunos tan relevantes que pasan los términos de su esfera». No olvidemos que la esencia del concepto definido por Gracián como «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» [19], se basa en la sustitución de la posibilidad del acercamiento al objeto directamente por el acercamiento en virtud de un conjunto de relaciones con otros objetos que no siempre están explícitos en el discurso. Es labor o acto del entendimiento tender los puentes necesarios para unir unos objetos a otros. De esta sola definición se sigue un ideal de economía verbal cuyas consecuencias debe suplir con creces la capacidad asociativa del lector. Fernando Lázaro ha estudiado cómo la «agudeza verbal» en sus principales manifestaciones (dilogía, paronomasia, zeugma, etc.), reposa sobre la economía lingüística de tal forma que llegue a ser el vocablo una hidra vocal «pues a más de su propia significación, si la cortan o la trastuecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto» [20].

El modo de ser de la epítesis conceptista y, desde luego, la escasez de epítetos, vienen determinados en gran medida por esta condensación expresiva, característica primera del conceptismo y constante quevediana, como D. Alonso tuvo ocasión de mostrarnos [21]. Es la condensación expresiva elemento básico en la consideración del conceptismo como ya Gracián destacó el primero y causa-efecto del modo de comportarse el epíteto en la lírica amorosa de Quevedo donde observamos la explícita evitación de su empleo y su sustitución por representantes epitéticos no adjetivales:

«Pueblo de luz arder clavado» (292)
«ardiente el sol en su familia de oro» (301)
«eternas jerarquías de virtudes» (458)
«sombra del infierno...» (368), etc.

---

[19] B. Gracián: *Agudeza y Arte...*, Discurso II, ed. cit., pág. 55.

[20] Vid. F. Lázaro: «La dificultad conceptista», cit., pág. 28. La cita de Gracián corresponde al discurso XXXI de su *Agudeza y Arte de Ingenio.*

[21] Cf. D. Alonso: «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía Española (Ensayo sobre métodos y límites estilísticos)*, Madrid, Gredos, 1966, págs. 529-530.

Estos, aun mostrando cualidades adjetivas: luminoso, dorado, virtuosas, infernal... son independientes de los sustantivos y no muestran una atribución de cualidad no restrictiva y adherida mentalmente a ellos [22].

Otras veces la eliminación del epíteto adviene por perífrasis, sustantivaciones o desplazamientos de matiz adverbial:

«Sol que aprende en ti luz y alegría» (343)
«Anaxarte de dureza extraña» (354)
«Si grana a Tiro dan sus labios grana» (445)
«Deidades del garbo y del semblante» (457)
«en mí volví, corrido, con tristeza» (346), etc.

Todavía resulta más característica de la epítesis conceptista la sustitución de un epíteto posible por un concepto que resalta la cualidad del sustantivo mediante un giro metafórico:

«mis lágrimas el prado las corona
vase con ellas el cristal riendo» (351).

La risa recoge traslaticiamente la sonoridad del río, evitando así el posible epíteto «sonoro» a la vez que se muestra un ingenioso concepto. Otros ejemplos ofrecen idéntica traslación significativa hacia la cualidad desde un giro metafórico:

«Crespas hebras, sin ley desenlazadas
que un tiempo tuvo entre las manos Midas» (443)

por «cabellos dorados», rubios como el oro. Igual

«Rizas en ondas ricas del rey Midas» (501)

en el verso «miro este monte que envejece enero» (p. 503), para ofrecer el color «blanco» da una vuelta a la metáfora típica: «nieve por canas» ofreciéndola en sentido contrario: vejez (canas) por nieve.

Pero, sin duda, el procedimiento habitual, repetido hasta la saciedad, de sustitución de epítetos en la poesía conceptista es el constante uso de las epítesis o adjetivaciones pasivas por medio de participios que, aun teniendo un matiz adjetivo, evocan el proceso o resultado de una acción o circunstancia. Lo típico de los participios adjetivales es que soportan una cualidad del sustantivo, pero no adherida a él directamente, sino mediada la intervención del contenido léxico de un verbo. Es fácil advertir cómo este procedimiento expresivo conecta directamente con la intención de densidad expresiva que acoge el conceptismo como meta y ley. En Quevedo, semejante uso alcanza límites cuantitativos extremos y proporcionan a su estilo una densa carga significativa, puesto que un participio adjetival sos-

[22] Cf. G. Sobejano: *El epíteto...*, cit., pág. 136.

tiene simultáneamente una función calificativa y la resultante del proceso o acción de un verbo. Doy algunos ejemplos:

El río, en el poema 296, es «de vidro en las lisonjas divertido» «divertido» califica sensorialmente, por medio de una metáfora ya analizada, al cristal a la vez que realza su personificación y establece un contraste con el llanto del poeta siendo así que sus lágrimas son el caudal mismo del río. Existe, pues, a la vez que una calificación sensorial, un concepto; o mejor, aquélla es dada mediado éste, por lo que ante el lector es el concepto lo que cobra primera y especial relevancia (recordemos las palabras de Gracián).

Frecuentemente la adjetivación participial facilita el llamado concepto «prolongado u orgánico» cuya presencia es frecuente en Quevedo y constituye uno de los más universales modos de construcción lógico-conceptual del conceptismo, y una de las notas que mejor le acercan a la poesía metafísica inglesa [23].

En el poema 302 Quevedo compara su silencio amoroso al que guarda el volcán Vesubio cuya ladera, llena de flores, lo convierte en «jardín piramidal» y «fénix cultivada». Este participio apunta a una cualidad objetiva del volcán con la posesión del sema «naturaleza» pero sólo facilita la asimilación volcán-sentimiento amante por la posesión del sema «voluntad» (actuada y trabajada por el hombre, como el amante cuida su amor), por la acción de un sentimiento «constante» (de ahí fénix) y *delicado* como sema que acoge el participio. El último verso del poema, mediante el participio «florecido» cierra el concepto metafísico prolongado:

> «pues yo en el corazón y tú en las cuevas
> ¡callamos los volcanes florecidos!»

La cualidad del sentimiento «florecido» no es adherente o adjunta al sustantivo volcán (afecto), sino que forma un todo con él por lo que el concepto, como quería Gracián, habita en el epíteto.

El poema 309 organiza su estructura significativa en la sucesión de representantes epitéticos no adjetivales que aprovechan la estructura bifronte

---

[23] Para un estudio de este aspecto cf. T. S. ELIOT: «Los poetas metafísicos», en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires, 1944, vol. I, páginas 359 y sigs. Para su presencia en Quevedo es importante el estudio de PARKER: «La agudeza en algunos sonetos...» ya citado y mucho más específico el fundamental artículo de A. TERRY «Quevedo and the metaphysical conceit», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV, 1958, págs. 211-222, especialmente sus apreciaciones acerca del concepto orgánico y sus límites con el metafísico. Una visión actualizada y panorámica se da en el libro de E. N. de KELLEY: *La poesía metafísica de Quevedo*, Madrid, Guadarrama, 1973.

o dual del participio para ofrecer simultáneamente la cualidad y el proceso que la origina:

«La lumbre, que murió de convencida
con la luz de tus ojos y, apagada
por sí en el humo, se mostró enlutada
exequias de su llama ennegrecida.
Bien puro blasonar su corta vida
que la venció beldad tan alentada...»

«convencida», «apagada», «enlutada», ennegrecida» esconden una cualidad adjetival colorista a la vez que muestran el proceso de su derrota. Cuando la boca es «púrpura rompida» el participio sugiere la forma y el sustantivo el color.

En los siguientes ejemplos la sustitución de un epíteto posible por un participio adjetival evidencia el traslado de una cualidad a cotas significativas más relevantes:

«Y que luego con golpe *acelerado*» (366) por «contundente». El amante ve su «antigua libertad *encarcelada*» (375). La amada es piedra *endurecida* (462) que añade no una cualidad adherente, sino un proceso psicológico. El río Henares va «tan crecido» lo que implica añadir a un estado físico la comparación con un estado anterior y de rechazo una alusión conceptista a su causa: el llanto creciente del poeta. El poeta peregrina en el poema 363 por la cumbre de un monte *levantado*. Los epítetos «alto» «enorme» evocan cualidades físicas atemporales; el participio escogido añade la significación de un proceso en un tiempo y con un actante de donde se sigue no tanto una cualidad como una acción y su resultado. La carga conceptual depositada sobre vehículos adjetivales (sean o no adjetivos, cumplen una función adjetival) llega a ser, a menudo, el principal elemento a considerar en un análisis semántico de algún poema. Como el 485:

«Bebe el ardor, hidrópica mi vida
que ya ceniza amante y macilenta
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida»

La metáfora ígnea origina una fluctuación anímica recogida en los distintos grados de calificación de la ceniza; es, pues, sobre participios adjetivales o epítetos simplemente sobre los que recae la imagen de una lucha:

	CENIZA	AMANTE	MACILENTA
		«positivo»	«negativo»
LLAMA		«rebelión»	«sumisión»

	CADAVER	HERMOSO-OSTENTA	HUMO Y NOCHE
AMOR	del	«positivo»	FALLECIDA
	INCENDIO	«rebelión»	«negativo»
			«sumisión definitiva»

Las parejas epitetales «Amante-hermoso» y «macilenta-fallecida» recogen toda la carga conceptual del poema asumiendo simultáneamente la función referencial denotativa y las connotaciones poéticas a extraer de la acción contextual y las múltiples referencias a códigos topológicos como el petrarquismo.

El análisis de sólo una pequeña parte de los muchos ejemplos que habrían podido allegarse ha evidenciado en la praxis literaria el alcance de las perspectivas retóricas apuntadas por Gracián y que sólo adquieren su pleno sentido al calor de una poesía conceptista que elimina sistemáticamente el epíteto poético tradicional, de valor fundamentalmente estético, colorista o de adherencias emotivas, para reducir su número al mínimo mediante perífrasis, giros nominales, sustantivaciones, giros metafóricos y el empleo sistemático de la enorme potencialidad significativa del participio adjetival.

La exploración de los resultados obtenidos al profundizar en las consecuencias de la parquedad epitetal del conceptismo nos ha llevado, poco a poco, a los aspectos cualitativos. Lo típico del epíteto conceptista no es únicamente ser mucho más raro que el de épocas anteriores, sino también —y quizá determinado por ese ideal de economía verbal— sustancialmente distinto al *epitetus ornans* y a las variedades epitetales del Renacimiento. Tal como estos se comportaban —en la zona lírica amorosa con mayor vehemencia— podrían ser calificados como fundamentalmente expresivos por lo que en un plano meramente representativo «no es necesario para la significación de la frase» [24]. El uso del epíteto con una finalidad estética y una poderosa influencia de los modelos retóricos de la Antigüedad especificó en el lenguaje poético amoroso el llamado por J. Cohen *epíteto redundante* que responde a esta fórmula:

$$A \times B = A$$ [25]

en el que el epíteto redunda semánticamente sobre semas ya contenidos en

---

[24] Así define el llamado «epitetus ornans» LÁZARO CARRETER, en su *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 1971. El que Sobejano caracteriza como epíteto típico del estilo renacentista conviene más al epitetus ornans que al adjetivo calificativo, bien entendido que el tratamiento literario del epíteto impide su calificación de superfluo, pues pocas veces lo es y nunca a la función emotiva.

[25] Cf. J. COHEN: *Estructura del lenguaje poético*, ed. cit., págs. 137.

el componente sémico del lexema base, por lo que se origina una redundancia que sólo afecta, así lo entendemos nosotros, al plano referencial, pero no al plano emotivo o expresivo en el que no podría hablarse de redundancia en el momento en que el epíteto añade una intencionalidad en el hablante que transforma los términos en co-significativos sin que pueda llegar a hablarse de redundancia del uno respecto al otro.

Nosotros venimos sosteniendo la importancia que tiene la aparición de un nuevo modo de epítesis cuantitativa y cualitativamente distinto al de la línea italianizante y que tiene en la retórica del conceptismo su explicación y sentido; importancia sintomática de un cambio de rumbo en la expresión poética española al filo de una preocupación estilística netamente barroca. Gracián subrayó este cambio al exigir del epíteto una carga significativa, una selección, un poderoso potencial conceptual que aparece indiscutible en las siguientes recomendaciones:

«No busca tanto los epítetos para la consonancia cuanto para la elegancia y propiedad; no han de ser continos ni comunes, sino significativos y selectos, porque en epíteto se cifra tal vez el concepto, una alusión o una crisi, y hállanse algunos tan relevantes que pasan los términos de su esfera.» [26]

En este pequeño párrafo se encuentran encerradas las claves de una portentosa renovación poética. Todo el sentido del epíteto se esclarece en la oposición de parejas conceptuales:

A			B	
PLANO TRADICIONAL			ESFERA DEL CONCEPTO	
a	consonancia	vs	a'	propiedad
b	continos	vs	b'	significativos
c	comunes	vs	c'	selectos

Los componentes de la zona A están caracterizados por la posesión de un rasgo común, el de «relatividad» o relación con un sustantivo o eje presupuesto que otorga sentido al epíteto como tal. El papel del epíteto es «redundante-subordinado» a la función de un sustantivo con el que debe encontrar: a) una consonancia; b) una continuidad, y c) la aceptación de una larga tradición retórica fijada en la mímesis de los modelos: «comunes».

La zona B o esfera del concepto contempla en el plano a' un elemento de ligazón con la tradición retórica, el cordón umbilical de la «propiedad» como rasgo formante de la elegancia, el epíteto debe concordar con el sus-

[26] B. Gracián: *Agudeza y Arte...*, cit., pág. 233.

tantivo al que determina. El que mejor define el sentido cualitativo del uso conceptista del epíteto es el plano b', puesto que enfrenta la continuidad del epíteto respecto al nombre (A × B = A) y, por tanto, al epíteto redundante con su discontinuidad que supone la verdadera determinación como vehículo informador de la «extensión» y «comprensión» de su significado. La fórmula epitetal A × B = C es la abogada por Gracián, quien es bien explícito al solicitar una potencialidad significativa al epíteto, esto es, una influencia determinadora sobre el sustantivo y, por tanto, pertinente en el plano referencial y emotivo. Pero con ello no quedan del todo fijados los límites del epíteto conceptista, puesto que su característica esencial es su carácter selectivo (plano c'), opuesto al epíteto común que apuntaba una escasa creatividad en favor de la fidelidad al modelo. Naturalmente esta creatividad está íntimamente ligada al *concepto* como matriz generadora de todos los rasgos citados. El epíteto conceptista lo es en función de la creación de un concepto o de su apoyo a uno ya creado; el concepto como puente de relación entre objetos distantes, como ideal estético que exprime el laconismo. En el epíteto puede cifrarse, para la estética del conceptismo, todo el significado de un poema e incluso de una crisi. De este modo el conceptismo rescata por *deslexicalización* el sentido de determinación del adjetivo poético que la larga tradición del *ornatus* había reducido a una función casi exclusivamente ornamental.

Pero apenas tendría sentido el epíteto conceptista reducido a una simple observación gracianesca. El epíteto que mejor define el estilo de Quevedo es aquel que se asocia a un sustantivo para aportarle una significación referencial con la expresión de contenidos mediante signos reconocidos convencionalmente por los lectores enterados de una determinada esfera cultural. El epíteto quevediano no es un plus adherido discrecionalmente al sustantivo en beneficio de su riqueza ornamental, expresiva o afectiva, sino un elemento conceptual clave en la organización del concepto prolongado, sea metafísico, sea orgánico [27]. Por tanto, el discurso poético quevediano se articula en ocasiones por la acción relacionante del epíteto que genera el concepto. Podemos asegurar, pues, que teoría y praxis literaria, en el epiteto al menos, lograron darse la mano en el conceptismo [28].

---

[27] Para el concepto orgánico vid. el artículo de J. SMITH: «On metaphysical Poetry», en *Scrutiny*, II, Diciembre 1933, págs. 222-239.

[28] A lo dicho por Vilanova (y suscrito como hemos visto por García Berrio) de que «Con Cascales se inicia el profundo divorcio espiritual que separa la autoridad dogmática del legislador poético enfrascado en sus teorías preceptivas y la potente originalidad del escritor español del Barroco» (Cf. «Preceptistas de los siglos XVI y XVIII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, vol. III, pág. 633) habría que oponer algu-

Veamos algunos ejemplos del epíteto conceptista en la lírica amorosa de Quevedo. El primer poema amoroso en la edición de J. M. Blecua comienza:

«Fuego a quien tanto mar ha respetado,
y que, en desprecio de las ondas frías
pasó abrigado las entrañas mías
después de haber mis ojos navegado»

El segundo verso contiene un adjetivo calificativo «frías» que referido a «ondas» restringe su extensión y aumenta su comprensión. No se trata, pues, de un epíteto redundante. Con todo su calificación alcanza al sentido entero del poema puesto que el fuego del amor ha sufrido no las ondas, sino su frialdad, es decir, el conjunto de peligros (he aquí el concepto) que el lector asocia al frío como campo semántico opuesto al amor (calor, ardor, llama) según el código topológico sostenido por largos siglos de poesía. «Frías» como epíteto poético llega a soportar la carga referencial de todo el poema, mucho más incluso que «ondas». Igual puede decirse del verso del famoso poema «Cerrar podrá...»

«nadar sobe mi llama l'agua fría»

«Fría» opuesto a «llama» bien referido a la laguna Estigia como quiere Amado Alonso [29] bien como simple repetición de un tópico expresivo por el que *fría* y *agua* apelan a los elementos negativos o de disolución de la sustancialidad del amor entendido como *fuego* y elemento positivo, así lo creemos nosotros, es un epíteto en el que apoya Quevedo un poderoso concepto preliminar a la rebelión mostrada en los famosos tercetos. «Ondas frías», «agua fría» son partes inseparables como elementos de un sintagma (de ahí que califique los adjetivos más como epítetos conceptuales que como simples calificativos) so pena de negar al discurso parte de su poder referencial a objetos o realidades subjetivas en su origen, pero aceptadas convencionalmente y convertidas por ello en esencialmente significativas. Esta será la constante quevediana en lo que a adjetivación se refiere. Gran parte de su apretada densidad y su increíble condensación expresiva se debe al manejo del adjetivo como base portadora de realidades específicas para las

---

na restricción, sobre todo en el terreno de la literatura conceptista. Incluso fuera de ella se dieron casos de evidente vinculación entre teoría-praxis, como ha demostrado recientemente el profesor A. Roldán a propósito del Quijote y las exigencias de la retórica clásica. Vid. su libro *Don Quijote: Del triunfalismo a la Dialéctica.* Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1974. Recogido ahora en *Anales de la Univ. de Murcia,* vol. XXXIII. Curso 1974-75. Ed. 1977.

[29] Vid. AMADO ALONSO: «Sentimiento e intuición en la lírica», en *Materia y forma en poesía,* Madrid, Gredos, 1969, pág. 117.

cuales se hace necesaria esa calificación; sin ella se aludiría a realidades distintas.

En el poema 293 compara con el Etna las propiedades de su amor y concluyen los tercetos:

«Si yo no fuera a tanto mal nacido,
no tuvieras, oh Etna semejante:
fueras hermoso monstro sin segundo.
Mas como en alta nieve ardo encendido
soy Encelado vivo y Etna amante,
y ardiente imitación de ti en el mundo.»

Tres adjetivos de carácter epitetal: hermoso, alta y ardiente, y tres conceptos ofrecidos a su través. Los epítetos contribuyen a la cohesión del concepto prolongado hasta tal punto que es su poder referencial y significativo el que lo facilita. En otro poema, el 328, también se alude al Etna «que ardientes nieves atesora» y en el 350 a la «alta esclavitud» que es en el poema 486 «alta belleza». En todos estos casos se repiten los epítetos como soportes del contenido referencial a conceptos amorosos explicables precisamente a través de ellos, como formas co-significativas respecto del sustantivo que sin ellos vería mermada su significación. Así ocurre con los siguientes ejemplos, entresacados de los poemas de corte platónico [30] en que el epíteto posee tan fuerte carga significativa que sin ellos no podría hablarse de neoplatonismo:

«Alta espléndida jornada» (332)
«paterna actividad obra clemente» (el Amor) (332)
«terreno velo» (448)
«alto cenit del firmamento» (488)
«sagrada región donde mi fe tiene su asiento» (488)

Aún se muestra más evidente la tendencia a la conceptualización de los adjetivos (vinculados a un sustantivo en sintagmas no desglosables en el discurso poético) en la larga serie de poemas madrigalescos típicos de una literatura conceptista puesto que ellos la Agudeza es principio y meta. En ellos es frecuentísima la evocación colorista desde un adjetivo mediado un concepto (así lo había señalado Gracián). En el poema 339, por ejemplo, presenta a Floris con unos claveles entre el cabello rubio, luego se los llega a la boca:

---

[30] Así lo he considerado en mi artículo «Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo», en *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Murcia, 1976, vol. II, pp. 547-568.

«Mas con tus labios quedan vergonzosos
que no compiten flores a rubíes
y pálidos, después, de temerosos,
y cuando con relámpagos te ríes
de púrpura, cobardes, si ambiciosos
marchitan sus blasones carmesíes.»

Los epítetos que acompañan a claveles «vergonzosos», «pálidos», «temerosos» y «cobardes» apuntan cada uno a un concepto. Los claveles tienen vergüenza (concepto que remite a un color rojo «rubor de las mejillas») al ver el rojo más intenso de los labios de Floris. Del mismo modo actúan «temerosos» y «cobardes» en la esfera del colorido pálido. También en función de un concepto cabe contemplar los epítetos del poema 454. Allí el amante, náufrago, se debate con las olas:

«De la orilla amenaza los indultos
que, blanda, le prescribe cárcel dura,
la luz del sol, titubeando obscura,
recela temerosa sus insultos.»

La cárcel del agua es «blanda» por su calidad física y «dura» porque así la percibe el náufrago; del mismo modo la luz del sol es «obscura» en su mismo titubear; esto es, anticipa el poeta el final de su fluctuante (el náufrago fluctúa en las olas) luminosidad. Es «temerosa» y «pálida» (colores ofrecidos a través de conceptos con base epitetal) asustada por los gritos del náufrago.

Todos estos epítetos y otros que sin dificultad podrían allegarse, tienen una característica común: han sido construidos como ejes sobre los que articular un concepto, que los hace *significativos*, *selectos* y *discontinuos* y traspasan así, como quería Gracián, su propia esfera.

José María Pozuelo Yvancos