

SOBRE LA UNION DE TEORIA Y PRAXIS LITERARIA EN EL CONCEPTISMO: UN TOPICO DE QUEVEDO A LA LUZ DE LA TEORIA LITERARIA DE GRACIAN

La hipótesis de un divorcio entre teoría y praxis literaria en los siglos de Oro, sostenida durante mucho tiempo por la historiografía crítica¹, se viene mostrando incierta en el terreno de la literatura conceptista. En ella se observa una firme correspondencia entre los planteamientos teóricos y realizaciones artísticas. Tanto es así que determinadas parcelas de las obras de creación constituyen una fuente inagotable de principios estéticos algunas veces, y otras, como veremos aquí, la posibilidad de ejemplificar en la praxis artística tanto el sentido general de la estética literaria a la que responde, como fenómenos lingüístico-retóricos concretos.

Este estudio se propone ejemplificar y delimitar en una parcela muy concreta de la lírica amorosa de Quevedo los límites de esta síntesis entre teoría-praxis conceptista. Obviamente, la tesis general no vendrá deducida de estas breves páginas; son muchos los que vienen insistiendo en ella. Pero lo que sí es necesario es hacer operativos en el análisis los principios teóricos generales, de modo que podamos contribuir a delimitar desde la creación esa unidad estética y cultural a la que se ha convenido en llamar *conceptista* y que supone, al menos en teoría y praxis literaria, un término equivalente al de Barroco, si lo entendemos en su vertiente estilística.

Las razones de esa unidad teórico-artística en el conceptismo son, sin duda, varias. La principal creo que puede pulsarse en el paralelismo que se da en la teoría y la praxis respecto a la respuesta al contexto histórico-retórico que venía actuando como *norma*². En otro lugar he

¹ Constituyó durante mucho tiempo un tópico crítico, tanto más firme cuanto menor era la separación entre teoría literaria de estirpe aristotélico-horaciana y teoría literaria conceptista como tal. A. VILANOVA, en su espléndida panorámica «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Barcelona, 1968, pág. 569, podía afirmar todavía ese divorcio para los siglos XVI y XVII cuando en su desarrollo sí apunta repetidamente a una estética que, como la gongorina, tuvo en el *Libro de la erudición poética* un paradigma teórico. Habría que extenderlo sobre todo a la síntesis general que supone el conceptismo como estética, síntesis que abraza por igual a CARRILLO DE SOTOMAYOR y JÁUREGUI y se realiza sobre todo en GRACIÁN. Estamos de acuerdo en que el tópico del divorcio teoría-praxis es más difícil de deshacer respecto a la teoría clasicista, sobre todo a la altura tardía en que España se incorpora a la tradición aristotélico-horaciana.

² Utiliza el término en el sentido en que lo define J. MUKAROVSKY en su ensayo «Función, norma y valor estético como hechos sociales», en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Ed. de J. LLOVET, Barcelona, G. Gili, 1977.

defendido la necesidad de contextualizar históricamente el mensaje poético; sólo así podrá llegarse a una interpretación del mismo que pueda exceder, como es necesario, el plano de la especulación puramente teórica sobre la literariedad. Lo hacía en una generosa interpretación del concepto de desautomatización, tal como la Poética de la Escuela de Praga completaba primeras intuiciones de los formalistas rusos³. La hipótesis que me propongo desarrollar aquí es que se da una identidad básica entre la situación expresiva del escritor conceptista y la situación teórica del preceptista o autor retórico, referidas ambas a la herencia de la que parten y a la que deben dar respuesta.

En el terreno de la creación literaria (lo veremos en un tópico concreto, pero creo haberlo demostrado en la mayor parte de los tópicos que trata Quevedo) no se ofrece otra cosa que una reformulación estilística de materiales prestados por el mundo del Renacimiento, del que se tiene conciencia de formar parte (el Quevedo editor de Francisco de la Torre no sabía que era conceptista); materiales, eso sí, virtualmente agotados o desgastados, sobre todo los de la tradición petrarquista. Cualquier estudio de lenguaje poético del siglo XVII tiene como referencia necesaria el del XVI, y mucho más en el terreno de la lírica amorosa, donde los paradigmas macrocontextuales, semánticos (petrarquismo cortés platonizante), no se modifican y tampoco los microcontextuales, que obedecen a una tipología muy restringida⁴.

En este estudio queremos mostrar que la situación es muy parecida—paralela y casi idéntica—en el terreno de la teoría literaria conceptista, que ha de verse también como una reformulación de la retórica tradicional, asimismo agotada. Sabemos que la *constante teórica* en el conceptismo será la de la *novedad* y *maravilla*, pero ello no debe engañarnos: lo será en cuanto reformulación o modificación de una base idéntica a la de las retóricas tradicionales preconceptistas y el *corpus*

³ En mi estudio «Lingüística y poética: desautomatización y literariedad», *Anales de la Universidad de Murcia*, 1979, 1-2, 60 págs. Allí apoya la evidencia de que toda definición de la literariedad debe ser establecida con referencia a la norma estético-cultural que el mensaje poético hereda y actualiza y, por tanto, histórica y contextualmente. El punto de partida que fue en ese estudio el formalismo eslavo podría ampliarse, con mayor propiedad aún, a la obra de M. BAKHTINE o la de I. LOTMAN y la Escuela de TARTU en general. En definitiva, aquella interpretación de la desautomatización con referencia a normas contextuales nace de la desconfianza hacia las definiciones de la lengua poética con referencia a la estándar y desde un acronismo inútil cuando se trata de mensajes literarios. Esta desconfianza es desde hace algunos años casi general en los ambientes teórico-literarios. A los nombres arriba citados habría que añadir los de T. VAN DIJK en *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980 (ed. inglesa, 1977), y entre nosotros la diversa llamada de atención en este sentido de F. LÁZARO CARRETER tanto en diversos lugares de sus *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976, como en su estudio «The literal Message», *Critical Inquiry*, The Univ. of Chicago Press, volumen 3, núm. 2 (1976), págs. 315-332.

⁴ Puede verse en el cuadro tipológico trazado por A. GARCÍA BERRIO: «Lingüística del texto y tipología lírica». Apareció primeramente en *Imprevue*, 1978¹, luego en la *R. E. L.*, 9, 1, y finalmente en J. S. PETŐFI-A. GARCÍA BERRIO: *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1978, por donde citaré. Tratándose de un modelo reconocidamente taxonómico y no teórico, y por tanto inducido del análisis, cobra más valor para confirmar la comunidad contextual casi sin fisuras de GARCILASO, HERRERA, GÓNGORA y QUEVEDO en la parcela lírica en la que nos movemos.

teórico de la clasicidad. Dicho de otro modo: Gracián construye su doctrina estética consciente de que suponía una novedad, un terreno no tratado por la retórica anterior⁵. Pero al mismo tiempo ello no significa que los materiales con que construye y de los que parte vayan a ser distintos. El conceptismo, tal como lo formulará Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (coincidente en esto con Pellegini y Tesauro), será una reubicación de la retórica, una perspectiva nueva con que disponer los viejos materiales, un *complemento*, un alma para un cuerpo, una forma para una materia, un contenido para un continente.

En efecto, una de las constantes de la teoría literaria de Gracián, medula del pensamiento conceptista, es su referencia a la retórica tradicional como *base material* de la agudeza y el concepto, que es la forma. En el texto que acabo de citar, en la nota 5 ya se plantea y recorre tan sólo una parte de esta idea, que en Gracián ocuparía varias páginas. Ya sea bajo la imagen de alma-cuerpo (*Discurso IX*, pág. 115, y *Discurso X*, pág. 124), ya sea con mayor frecuencia aún bajo la fórmula «añade alguna *circunstancia especial*» o bien «añade al artificio retórico el conceptuoso» (*Discurso XIII*, pág. 145).

Esta distinción, figura retórica estudiada por la tradición vs. figura retórica con agudeza, se marca explícitamente, en textos que sería muy dilatado transcribir, a propósito del tratamiento de la semejanza conceptuosa, tanto en el *Discurso XI* como en el XII (repetida, además, en éste por dos veces la idea de un añadido que sobrevalora la base retórica, págs. 135 y 140), en el tratamiento de las desemejanzas (*Discurso XIII*), de la comparación conceptuosa (*Discurso XIV*, pág. 159), de la disparidad (*Discurso XVI*, pág. 170), de la paradoja (*Discurso XXIII*, pág. 226), de la agudeza sentenciosa (*Discurso XXIX*, volumen II, págs. 22 y 25), etc. En todas las páginas citadas se repiten unas palabras semejantes a éstas:

«Comúnmente, toda semejanza que se funda en alguna *circunstancia especial*⁶ y le da pie alguna rara contingencia es conceptuosa... Las demás que no tienen este realce son semejanzas comunes, muertas...», y más adelante: «Pero cuando a la semejanza da pie alguna circunstan-

⁵ El prólogo «Al lector» de la *Agudeza y Arte de Ingenio* comienza precisamente destacando cómo la Agudeza es una novedad en el cuerpo teórico de la Retórica. Pero de inmediato se dice: «válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos, pero contiéndense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza y, cuando más, de adornos del pensamiento» (ed. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, pág. 45). Citaré en el texto siempre por esta edición.

⁶ Subrayo «circunstancia especial» porque es sintagma constante en todas las referencias de Gracián al tema. Gracián no llega a explicar de modo claro en qué consiste, pero desde luego no son las semejanzas, correlaciones y acoplamientos retóricos como parece interpretar T. E. MAY en «A interpretation of Gracian's *Agudeza y Arte de Ingenio*», *Hispanic Review*, 1948, XVI, 257-300. En algún momento Gracián mismo alude a la dificultad de explicar lo que «dejase percibir, no definir» (pág. 51), y desde luego ha de ser explicado con referencia al conjunto total de la obra y la significación de una «extravagante jerarquía» intelectual.

cia especial del sujeto a quien se arguye, entonces es rigurosamente concepto y de *semejanza retórica* pasa a sutileza del ingenio» (*Discurso XI*, pág. 135, y *Discurso XII*, pág. 140).

A los textos aludidos y citados habría que añadir otros en que Gracián concreta todavía más su pensamiento acerca de la base material (sustancial podríamos decir) sobre la que se edifica su pensamiento literario acerca de la agudeza conceptuosa (que sería una formalización diferente de esa sustancia)⁷. He aquí uno de los muchos textos que insisten en la idea:

«Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza y lo que la retórica tiene por formalidad, ésta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio» (*Discurso XX*, pág. 204).

Ha quedado suficientemente desarrollada por la historiografía sobre el conceptismo la idea de una estrecha vinculación entre esta forma o «circunstancia especial» y el contenido didáctico o de relación con una *verdad* (así ha sido subrayado, entre otros, por E. Sarmiento, T. E. May, K. Heger, García Berrio, F. Monge, etc.). Pero tampoco han descuidado estos especialistas el hecho evidente de que no siempre la *agudeza* se construye como aportación ideológica; es más, Gracián mismo establece una separación entre la *agudeza de artificio* y la de perspicacia, que se orienta a la verdad:

«La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio, y ésta es el asunto de nuestra arte. Aquélla tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita. Esta, no cuidando tanto deso, afecta la hermosura sutil. Aquélla es más útil; ésta, deleitable» (*Discurso III*, pág. 58).

Precisamente en base a esta última idea se legitima más aún el paralelismo que aquí vengo estableciendo sobre la situación y respuesta ante la herencia anterior de la teoría literaria y de la praxis artística en el conceptismo. También el lenguaje retórico será para el escritor conceptista un material de naturaleza estético-deleitable, una sustancia de la expresión (en terminología glosemática) sobre la que construir un estilo que se edificará como formalización diferente de sustancias idén-

⁷ Este aspecto ha sido ya relevado por los principales estudiosos de Gracián. Alude a él K. HEGER en su *Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio literario sobre la actitud literaria del conceptismo*, Zaragoza, I, Fernando el Católico, 1960, págs. 199-200. También FÉLIX MONGE en «Conceptismo y culteranismo a la luz de Gracián». *Homenaje. Estudios de Filología e Historia literaria... en el III lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*, La Haya, Van Goor Zonen, 1966, especialmente págs. 371-372. Ezio Raimondi comenta idéntica posición respecto a Tesauro y la base aristotélica de su teoría de la metáfora en «Ingegno e metáfora nella Poetica del Tesauro», *Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano*, Firenze, 1961. Desde un punto de vista general la vinculación teoría retórica clasicista y retórica barroca puede verse en el estudio de GUIDO MORPURGO TAGLIABUE: «Aristotelismo e Barocco», en *Retórica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1955, especialmente págs. 135 y ss.

ticas a las del petrarquismo (me estoy refiriendo ahora a la lírica amorosa, claro está, pero se puede hacer extensible a otras parcelas de la creación artística). Y esta circunstancia, compartida por la teoría y la praxis literaria, no será en modo alguno ociosa para el resultado final; antes al contrario, una buena parte del lenguaje poético ha de ser interpretado teniendo en cuenta el material básico de la retórica heredada, puesto que su novedad no será otra que la de un alarde formal (artificio deleitable) por medio de conceptos, dilogías, metáforas violentas o, como diría Juan de Jáuregui, *alentadas*⁸. El material al que me refiero es pretendidamente idéntico en motivos, estructura y léxico al de cientos de poemas que figuraban como modelo y *norma contextual*.

La crítica literaria viene insistiendo desde hace mucho tiempo en la indiscutible base renacentista de la poesía barroca. Dámaso Alonso rompió una lanza en este sentido haciendo ver en Góngora al culminador de un proceso respecto al que sólo modifica el exponente, pero no la base (tanto en el cultismo léxico, fenómeno el más evidente, como en los recursos morfosintácticos, las formas del contenido del código mitológico, etc.)⁹. Lázaro Carreter se refería a Quevedo y Góngora como reformuladores e intensificadores de fenómenos, incluso los más conceptistas, ya dados en el ambiente literario¹⁰, y, en general, esta tesis es la sostenida para la interpretación del Barroco por E. Orozco, H. Hatfeld (para quien no se entiende el Barroco sin el clasicismo), G. Simpson, Warnke y muchos otros¹¹. Sin embargo, en el terreno de la teoría literaria, la situación ha sido algo distinta, pues el relieve de la *novedad*, la importancia de la maravilla y la dificultad docta ha primado habitualmente sobre la necesaria matización que el mismo Gracián, como hemos visto, tiene clara al distinguir materiales y formas y ubicar la novedad en el límite de esa deuda a la figura retórica básica.

Desde mi punto de vista, lo importante es que cabe interpretar ambas situaciones: la estilística concreta y la teórico-estética como un fenómeno unitario e interdependiente. Ello explica—creo—un primer sentido de esa vinculación teoría praxis literaria en el conceptismo, a la que he hecho referencia. Veremos más adelante cómo ese sentido estético general de reformulación, ya teórica, ya estilística, de la norma contextual, es un tópico teórico detectable en otras poéticas del siglo XVII, como las de Carrillo de Sotomayor y Juan de Jáuregui.

Pero hay, además, otra perspectiva desde la que puede arrojarse

⁸ Vid. JUAN DE JÁUREGUI: *Discurso poético*, Ed. M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, página 78.

⁹ Vid. D. ALONSO: *La lengua poética de Góngora*, Madrid, R. F. E., 1933.

¹⁰ FERNANDO LÁZARO CARRETER: «La dificultad conceptista», cito por su libro *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966, págs. 13 y 49.

¹¹ Vid. E. OROZCO: *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, especialmente págs. 30-49.

luz a estas consideraciones: la de los fenómenos expresivos concretos del conceptismo, que suponen un privilegiado lugar para otear la estética conceptista como reformulación de los materiales *de uso*. Hay en el lenguaje conceptista un nuevo modo de plantear las figuras retóricas, hay en ocasiones la entrada de una «manera» que básicamente se encuentra preceptuada por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, y cuyos recursos pueden recorrerse sin mucha dificultad—y en la misma dirección convergente con los presupuestos estéticos generales—en autores como Quevedo, Góngora y, por supuesto, el mismo Gracián ¹².

Si nos enfrentamos ahora a un texto concreto de Quevedo podremos deslindar las líneas maestras de esa unidad teoría-praxis en ese doble sentido (estético general y en fenómenos concretos) al que me vengo refiriendo. He elegido como ejemplo la manipulación que un soneto de Quevedo ofrece del tópico del retrato femenino, precisamente por ser quizá el tópico más esquematizado y rígido de cuantos se dan en la lírica amatoria ¹³. Sin embargo, y a pesar de que esta consciencia se daba ya en el siglo XVII, no fue evitado ni por Góngora, ni por Lope, Villamediana y, por supuesto, Quevedo, quienes lo tratan con tanta profusión como indisimulado apego al contexto retórico. Esta circunstancia indica bien que la *novedad*, *maravilla* y *extravagancia*, que son, como ha explicado bien el profesor Maravall ¹⁴, constantes en la estética del Barroco, no ha de verse nunca separada—insisto—de la base retórica o material, que era, más que un condicionamiento, una elección deliberada para mostrar, a su través, una originalidad presentada como *alarde*, una concepción de la novedad manifiestamente diferente a la

¹² La ubicación de Góngora como conceptista no precisa ya, como antaño, justificaciones, dada la unanimidad de la crítica sobre la cuestión. Vid. el artículo citado de F. MONGE: «Conceptismo y culteranismo...», y el libro de A. COLLARD: *Nueva poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967. Sobre la ejemplificación de la teoría gracianesca, RICARDO SENABRE ha visto recientemente en *El Crítico* la *summa* de la poética barroca y adelanta interesantísimas vías de análisis de esta obra a la luz de recursos previstas en la *Agudeza y Arte de Ingenio*. Cfr. su libro *Gracián y «El Crítico»*, Salamanca, Universidad, 1979, especialmente páginas 58 y ss. El análisis de Quevedo desde el punto de vista de la agudeza conceptuosa tuvo ya espléndidos puntos de partida en los estudios de A. A. PARKER: «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo» y «Labuscona piramidal, aspectos del conceptismo de Quevedo», así como el de A. TERRY: «Quevedo y el concepto metafísico», recogidos ahora en la asequible antología de GONZALO SOBEJANO: *Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978.

¹³ Tanto es así que forma parte casi obligada de nuestras referencias críticas. No es casualidad que cuando el profesor F. MONGE en su estudio «Culteranismo y conceptismo...» se refiere a las metáforas lexicalizadas como base de la poesía culta ponga como ejemplo las que intervienen en el retrato femenino: *perlas* por 'dientes'; *oro*, 'cabello', y *marfil y rosa*, 'blancura y rubor de la tez' (citado, pág. 364). Obedece esto a la conciencia que cualquier lector asiduo de la poesía petrarquista adquiere de su constante automatismo, por lo que funcionan críticamente como un ejemplo muy directo y pedagógico para explicar la lexicalización. Lo curioso es que esta conciencia alcanzaba ya a los lectores del siglo XVII. JUAN DE JÁUREGUI alude en su *Discurso poético* a las metáforas del retrato femenino como ejemplos de retórica común: la común retórica dice corales o claveles a los labios, estrellas a los ojos...» (ed. cit., pág. 92). Este testimonio contemporáneo es precioso para la tesis comúnmente sostenida del automatismo lingüístico de las metáforas petrarquistas.

¹⁴ Vid. J. A. MARAVALL: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, págs. 415-449.

que advino con el Romanticismo¹⁵ y que tiene en el tópicó mismo su lenguaje, sus motivos, su estructura, el punto de partida.

El siguiente soneto de Quevedo viene sujeto voluntariamente a esa *retórica común* de la que Gracián habla, mucho más común todavía tratándose de un tópicó enormemente retorizado. En su análisis queremos presentarlo únicamente como ejemplo de otros muchos del mismo Quevedo o Góngora, cuyas bases materiales y formas conceptistas son semejantes:

RETRATO DE LISI QUE TRAIA EN UNA SORTIJA

*En breve cárcel traigo aprisionado
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del Amor cerrado.*

*Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente;
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.*

*Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que, en un diamante, por rubíes,
pronuncian con desdén sonoro yelo,*

*y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.*

Lo primero que habrá que definir es cuál es el *contexto retórico* o base «material» del que parte Quevedo. Es común hacer una referencia global a la tradición cortés, tras las investigaciones de E. Faral sobre el tema, ampliadas luego con cantidad de detalles por R. Dragonetti¹⁶. Es más, hay quien con base al interés de E. R. Curtius por el tópicó del panegírico latino-medieval¹⁷ toma estas retóricas como punto de partida. Sin embargo, tales esquemas, muy fijos, se trasvasan a Quevedo y, en general, al petrarquismo sólo en unos pocos detalles, y sujetos más a otras versiones, como las del Petrarca y el petrarquismo platonizante,

¹⁵ No ignoro que la dilatada tradición estilística hispánica ha relevado con suficiente extensión y profundidad estos extremos en obras críticas como las de D. Alonso, J. M. Blecua, E. Orozco, Lázaro Carreter, etc.

¹⁶ Vid. E. FARAL: *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, París, Champion, 1971 (2.^a ed.), y R. DRAGONETTI: *La technique poétique des trouveres dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, 1960.

¹⁷ E. R. CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F. C. E., 1955, págs. 106-108.

que a las trovadorescas. Ello explica bien la casi exclusiva insistencia en los elementos luminosos, como el cabello y los ojos principalmente ¹⁸.

Al igual que Dámaso Alonso mostró, con ocasión del retrato de la bella en Juan Ruíz, que era inexacta la simple referencia al retrato cortes como fuente ¹⁹, nos ha interesado fijar con mayor exactitud el contexto real del que parte Quevedo, tanto global como en motivos y metáforas concretas. Para ello he hecho un análisis de los retratos presentes en Juan Ruíz, las páginas finales del *Tristán de Leonís* (donde se ofrece una rica y pormenorizada sarta de tópicos, cuya indicación debo a la amabilidad del profesor R. Senabre), los presentes en las *Rime e Trionfi* de Petrarca, el que hace Calixto de Melibea, los curiosamente escasos de Garcilaso (curiosidad explicada por R. Lapesa ^{19 bis} en función de su dependencia cancioneril y del tópico del secreto), la totalidad de los de Francisco de la Torre, no he encontrado en Aldana (cosa explicable), las varias decenas de Fernando de Herrera, los de Góngora, algunos de Lope y la totalidad de los de Villamediana y Quevedo (me refiero en todos los casos a lírica amorosa). Dadas las limitaciones de espacio no me es posible ofrecer los datos de este análisis, pero sí las conclusiones que más directamente incidan en la delimitación del contexto que Quevedo hereda. He aquí algunas:

1.^a En la evolución histórica del tópico son evidentes unas variaciones en el número de elementos, a partir, sobre todo, de Petrarca. El orden continúa siendo el mismo siempre (salvo alguna variación en Góngora), de arriba abajo, pero se suprimen desde el petrarquismo casi todas las referencias para limitarse precisamente al cabello, ojos, color de la tez, boca (dientes y labios) y muy pocas veces (alusiones aisladas en Petrarca, Herrera y Quevedo) la risa.

La enorme precisión descriptiva de los textos medievales citados y los consultados a través de Faral y Dragonetti, donde intervenía el talle, cabeza, pecho, hombros, caderas, manos, pies, etc., ha evolucionado ya en el siglo xv hacia la fría abstracción de que habla P. Le Gentil ²⁰. Ello evidencia, entre otras conclusiones posibles, que el ejercicio

¹⁸ En el capítulo I de mi libro *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979, he analizado los contextos teóricos de las poéticas del neoplatonismo, explicativos de la insistencia en esos elementos luminosos y en el especial papel de los ojos y el cabello como muebles primeros para posteriores trascendencias. No hay duda de que el principal mentor de tales tópicos es F. de Herrera, lo que explica también que sea el poeta sevillano el que mayor número de retratos, casi exclusivamente centrados en ojos y cabello, presenta.

¹⁹ Vid. D. ALONSO: «La bella de Juan Ruíz, toda problemas», en *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Gredos, 1973, págs. 399 y ss. Con todo, María Rosa Lida pudo demostrar que, efectivamente, Juan Ruíz y muchos otros escritores a los que alude mantienen las mismas comparaciones destacadas por Faral. Vid. su estudio «Notas sobre el *Libro de Buen Amor*», R. F. H., II, 1940, páginas 122-23.

^{19 bis} Vid. R. LAPESA: *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Rev. Occidente, 1968 (2.^a edición), págs. 34-35.

²⁰ Vid. P. LE GENTIL: *La poesie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*, París, 1949, pág. 104.

retórico de «escuela», que se cifraba dentro de la manipulación de un género fundamentalmente *descriptivo*²¹, pierde importancia genérica en favor de la concedida a las formas de expresión en concreto y a involuciones afectivas en muchas versiones, como la del Petrarca.

2.^a Hay importantes variaciones en la forma del contenido y de la expresión, sobre todo en el funcionamiento retórico. La pieza retórica reina en las versiones medievales estudiadas en la *descriptio* (el cabello es amarillo), unida en ocasiones a la *comparación o simil* (el cabello es amarillo, como madejas de oro). A partir de Petrarca (no de un modo tajante, claro) aumenta el lugar de la *metáfora* (el oro de tu frente) combinada con formulaciones epítéticas (dorado, luminoso).

El contexto de Quevedo es ya marcadamente metafórico e incluso con evidentes esfuerzos por la supresión total en el contexto del término base o de referencia. Veremos cómo en Quevedo este contexto explicará la necesidad de la *catacresis* o violentación de la metáfora alejando los objetos de referencia, aunque este fenómeno tiene ocurrencias anteriores, sobre todo en Herrera. Ello tendrá explicación precisamente en virtud de la tesis gracianesca de *material y forma*. El material que llega a Quevedo, la retórica «común» de la que habla Gracián, será ya el tropo y no la comparación, lo que será determinante de sus formas de expresión y de contenido.

3.^a En Góngora y Quevedo, la mayor parte de los retratos femeninos se ofrecen vinculados a poemas madrigalescos, lo que favorece una estética del ingenio y del alarde. El *texto* en el que se halla el retrato determina, por la situación minúscula de la que parte, una estética no descriptiva, antes bien, cifrada en la demostración del ingenio, donde el retrato es una palanca conceptual²².

4.^a La conclusión más importante a extraer, que actuaba como hipótesis de trabajo, es que ni la sustancia del contenido ni la mayor parte de las formas de expresión, y muy pocas formas del contenido, son originales de Quevedo (ni siquiera, como se ha admirado, la vinculación risa-relámpago, que tiene una posible base en el poema CCXCII de las *Rime y Trionfi* de Petrarca). El «material retórico» es asumido en su totalidad como solar donde construir un edificio de *formas conceptuosas*, de *agudezas* que funcionan global y particularmente como

²¹ Así lo consideran con razón E. R. CURTIUS en *Literatura europea...*, cit., págs. 106-108, y E. FARAL en *Les arts poetiques...*, págs. 75 y ss. El primero lo ve como un género dentro del panegírico y el segundo dentro de la amplificación y descripción. Ello habla de unos intereses estilísticos distintos en la Edad Media y en la poesía petrarquista para el tratamiento del tópico.

²² Sobre esta peculiar estética dentro del conceptismo, *vid.* el estudio de F. LÁZARO *La dificultad conceptista*, cit.

ejemplificación de recursos presentes en la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián. Ya hemos dicho que era clave en la estética gracianesca destacar la base retórica como sustancia misma de la expresión para el poema conceptista. Esta clave estética general y los modos de llegar a ella son deducibles también de la manipulación quevediana del tópico en este soneto. Doy a continuación algunas de las *formas de agudeza* conceptista como praxis respecto a la teoría gracianesca. En ella descansa además la estética de la maravilla que pretende el soneto.

Sin duda, el eje semántico, el foco textual del presente soneto, es la circunstancia de encontrarse el rostro encerrado en una *sortija*. Este eje unifica las distintas formas características con que Quevedo manipula los viejos materiales. ¿Cuáles son esas formas? Creo que pueden sintetizarse muy brevemente en cinco modos de agudeza, todos ellos enormemente representativos del estilo conceptista (advierto que los daré separados, pero es obvio que se interrelacionan y autoexigen unos a otros):

a) El primero es la sorprendente *trabazón interna* del discurso, característica que la circunstancia de tratarse de un breve espacio—la sortija—potencia aún más. A ningún lector de las teorías estético-literarias del conceptismo, especialmente de Gracián, escapa la importancia dada a la *coherencia del discurso* como modo de agudeza. Uno de los discursos de la *Agudeza y arte de ingenio* (el LIV) trata de la «acolutia» y trabazón de los discursos. Allí se pueden encontrar frases que convienen perfectamente a la manipulación quevediana de este tópico. Dice Gracián: «Lo más arduo y primoroso destes compuestos de ingenio falta por comprender, que es la unión entre los asuntos y conceptos parciales... en los discursos metafóricos... consiste en ir acomodando las partes, propiedades y circunstancias del término con los del sujeto traslatos...» (*Discurso LIV*, pág. 183). Pero en realidad el de la coherencia en virtud de un eje agrupador es nota que Gracián no limita al discurso LIV, informa toda la segunda parte de su obra²³.

Un análisis detenido del poema, que aquí nos es imposible traer, mostraría que lo que en la tradición del tópico eran una *serie de elementos únicamente superpuestos* y en contigüidad, aquí se han trabado de

²³ Tanto el estudio de E. SARMIENTO: «Gracian's *Agudeza y Arte de Ingenio*», en *The Modern Language Review*, XXII, Cambridge, 1932, págs. 280-292, como los citados de T. E. MAY y K. HEGER han destacado suficientemente el papel de la *agudeza* como fenómeno textual y el interés de Gracián en no limitarse a la agudeza verbal, como el mismo Gracián advierte en el Discurso XXXII de su *Agudeza y Arte de Ingenio* (ed. cit., vol. II, pág. 45). El profesor Senabre ha insistido en la importancia que en la teoría y praxis gracianesca tiene la coherencia del discurso a propósito de un texto de *El Criticón* sobre el tópico de la unión vida-río. Vid. R. SENABRE: «Análisis de la coherencia en un pasaje de *El Criticón*», en *Gracián y «El Criticón»*, cit., págs. 69-100. El hecho de tratarse de un viejo tópico revitalizado precisamente por el fenómeno de la trabazón perfecta del discurso acerca otra vez teoría y praxis conceptista.

tal forma que sólo encontramos un verbo («traigo») que es el núcleo de convergencia sucesiva de todos los elementos, en un esfuerzo, además, por suprimir cualquier otra cláusula que no sea esa principal. De este modo, la sintaxis favorece lo que ya destacamos: la convergencia radial hacia un eje (el anillo) de todas las características físicas de la amada. La relación entre las mismas no es la habitual de adición, sino la de acumulación intensificadora del contraste inicialmente marcado (el universo [rostro] en un anillo). Son, pues, como quería Gracián, partes que van explicando un mismo concepto, conceptos parciales que vienen unidos en el agudo concepto-contraste de traer un universo encerrado en un anillo.

b) Hay un segundo modo de agudeza que cruza asimismo el soneto (y que se encuentra íntimamente relacionado con la existencia de un eje sintáctico común): me refiero a la *agudeza por disparidad o contrariedad* (analizada por Gracián en los *Discursos* VIII, XIII y XVI). Este modo de agudeza explica la constante tensión que en el soneto crea la circunstancia de la pequeñez de continente (anillo, breve cárcel) y la grandeza del contenido (imperio del amor, universo, todas las Indias, auroras, etc.). Quevedo explota el ingenioso artificio en continuos contrastes, que se resuelven tanto en el plano material mismo (breve vs. grande), como en el contraste entre la materialidad del continente y la espiritualidad del contenido.

c) Ello no impide que al mismo tiempo pueda jugar—en un marco de contrariedad—con otro tipo de agudeza, precisamente su contraria: la *agudeza por semejanza* (*Discursos* IX y X). La hace evidente la relación de semejanza establecida en el seno mismo de los elementos puestos en contraste, como ocurre con anillo (circularidad)-*cercos* de luz resplandeciente (circularidad), y el carácter cerrado del anillo en juego de semejanza conceptuosa con «cárcel» y «cerrado», que al mismo tiempo aluden al tópico cortés de la cárcel de amor. Ello se completa con la circularidad del cuarteto, que comienza con «breve cárcel» y acaba con «cerrado» (circularidad que obtiene también Góngora a propósito de un anillo en «Prisión del nácar era articulado»).

d) Todos los tratadistas del conceptismo—y también sus estudiosos—han relevado la importancia de la separación de los términos puestos en relación por la metáfora y figuras en general. El «concepto» se basa en puentes intelectuales para unir orillas cuanto más separadas mejor. El concepto o «acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (*Discurso* II, pág. 55), es tanto más agudo cuanto más lejana es la correspondencia y mayor el esfuerzo

truye ahora sobre una contigüidad no natural, sino establecida sobre el código cultural mitológico que actúa presupuesto:

campo que pacen fieras altas × estrellas × ojos
B' × B × A

ayudada la mediación por el adjetivo «estrellado», separado por hipérbaton. Aquí la coincidencia Tauro-Sol en el mes de abril (mayor luminosidad) crea una metonimia para significar la mayor luminosidad de unos ojos situados en el campo estrellado de la constelación de Taurus.

Sobre los materiales de la vieja retórica—y sin salirse un punto de ellos—hay nuevas formas conceptuosas por intensificación de los desplazamientos metafóricos.

e) Otro vehículo de agudeza en el soneto quevediano es el continuo uso de dobles significaciones establecidas sobre «raras ilaciones» a conceptos contruidos sobre el juego del vocablo o la dilogía, tanto que requiere el concurso constante de González de Salas en ayuda del lector. Gracián habla de estos fenómenos en toda su *Agudeza*, pero sobre todo en los *Discursos* XXXII, XXXIII y XXXVIII.

De este modo obtenemos juegos conceptuales en los versos:

a escondidas del cielo y del Oriente
día de luz y parto mejorado

donde «a escondidas» hace referencia a su ubicación en el anillo que es cárcel, pero también conserva su significación de 'al margen de', con lo que el poeta trae (al margen del cielo y del Oriente) un día de luz y en parto mejorado con relación a los del cielo (ojos = estrellas como presuposición) y el Oriente (Sol = cabello como presuposición). Insistimos de nuevo en el fenómeno de coherencia del discurso destacado arriba.

Igual ocurre con «diamante», que para González de Salas explica 'desdenes' dado el grado de frialdad (en las metáforas petrarquistas en isotopía con desamor, opuesto al campo isotópico de calor o fuego como amor), mucho más intensa esta frialdad en el diamante, metal el de mayor congelación. Pero no puede olvidarse que *simultáneamente* (y el fenómeno de superposición simultánea de contenidos es capital para este tipo de agudeza) hay una alusión al material del anillo. Sobre la base de las metáforas petrarquistas se va continuamente de una significación a la otra, pues ambas convergen en la lectura.

Lo mismo ocurre con la risa, donde se vinculan imágenes sonoras y visuales en ese inimitable verso «relámpagos de risas carmesíes» a imá-

genes conceptuales por juego verbal con los tópicos presupuestos, como el suponer inmediatamente la equivalencia risa = auroras, pues no sólo se unen aquí la usual referencia al color blanco rosado, sino también el tópico subyacente de *reír el alba*, imagen muy común en la época ²⁴.

Un comentario más detenido descubriría nuevas formas de agudeza construidas sobre los viejos materiales de las figuras retóricas tradicionales (su valor tradicional las convierte en *norma contextual*), a las que Quevedo añade siempre esa «circunstancia especial» de que habla Gracián. Baste con los fenómenos recorridos para confirmar que la vinculación teoría-praxis se da en el conceptismo en fenómenos concretos de lenguaje previstos por Gracián y ejemplificados en Quevedo.

Esto son los árboles. Pero es más interesante aún descubrir el bosque. Todos esos fenómenos son manifestaciones de una constante en la estética literaria del conceptismo: la *novedad* como modo de maravilla y alarde conceptual construida preferentemente sobre las viejas figuras o sobre normas contextuales muy aquilatadas como tales. Arrancar oro en vetas virtualmente agotadas, de donde nace la *sorpresa* como principio estético ²⁵. He recorrido esta constante teórica del conceptismo en su formulación gracianesca y la he ejemplificado en un espléndido soneto de Quevedo que trata del más tópico y agotado tema lírico-amatorio, sin salirse además de los caminos transitados, pero con nuevas alforjas.

Queda únicamente apuntar que estos principios teóricos generales sobre la novedad conceptista (muy distinta, como se ve, al concepto de novedad actual) obtienen un tratamiento bastante generalizado en autores distintos—aunque no distantes—de Gracián. Quiero aludir concretamente a dos de ellos: Carrillo de Sotomayor y Juan de Jáuregui. Por muchas que sean las diferencias de sus obras (no tantas como se cree habitualmente) ambas (me refiero al *Libro de erudición poética* y al *Discurso poético*) pueden ser leídas como un elogio de la *dificultad docta*. Este concepto viene unido necesariamente—y aquí incide directamente en este estudio—al de la novedad en el tratamiento de las viejas figuras para que el docto (poseedor de la norma literaria contextual) pueda gozar en su desentrañamiento. Aquí se explica también el destacado didactismo de la estética literaria del conceptismo ²⁶. Juan de Jáuregui no deja de subrayar nunca la necesidad de metáforas «alenta-

²⁴ Muy del gusto de Gracián como indica R. SENABRE: *Ibidem*, pág. 112.

²⁵ Subrayo la importancia de estos términos en la estética del conceptismo. El lector interesado puede partir del extenso tratamiento doctrinal y bibliográfico que les da J. A. MARAVALL en la cuarta parte de su libro *La cultura del Barroco*, ya citado. Con referencia a su lugar en la estética de Tasso y Gracián, cfr. F. MONGE: «Conceptismo y culteranismo...», cit., págs. 360-362. E. OROZCO, en *Manierismo y Barroco*, cit., pág. 34, añade la estima por el calificativo de *monstruo* dado a Lope y otros.

²⁶ *Vid.* MOPURGO TIGLIABUE: «Aristotelismo y Barroco», ya citado.

das» y figuras «admirables»²⁷. Es más, suele unir en su discurso con significativa frecuencia los términos *conceptos ingeniosos* con *maravilla*, *extremo*, *extremado*²⁸. Carrillo de Sotomayor hace de la novedad dentro de la tradición la bandera de su libro. La imagen que mejor caracteriza todo el sentido del mismo está en unos versos que traduce así de Luciano:

*Y a las fuentes llegar y beber puras
nuevas flores coger...*²⁹.

Nuevas flores en las viejas fuentes. Este principio es capital en la estética del conceptismo; es también un principio explicativo para la crítica de poemas y textos artísticos concretos (sólo explicables realmente a esta luz), y es además un principio más en los que puede evidenciarse una *unidad* entre teoría y praxis artística en el conceptismo literario español.

JOSE MARIA POZUELO YVANCOS

Dep. Lingüística y Crítica
UNIVERSIDAD DE MURCIA

²⁷ JUAN DE JAUREGUI: *Discurso poético*, cit., pág. 78.

²⁸ *Ibidem*, págs. 98-99.

²⁹ Vid. L. CARRILLO DE SOTOMAYOR: *Libro de la erudición poética*, Ed. M. Cardenal Iracheta, Madrid, C. S. I. C., 1946, pág. 76.