BLANCA PERIÑAN

Ciencia de la poesía y conceptismo

Técnicas de la sorpresa en Alonso de Ledesma

(estratto da **Miscellanea di studi ispanici**
a cura dell'Istituto di Lingua e Letteratura
Spagnola dell' Università di Pisa - 1974)

CIENCIA DE LA POESIA Y CONCEPTISMO

Técnicas de la sorpresa en Alonso de Ledesma

SUMARIO.

Por qué Alonso de Ledesma.

I.
1. La poesía "lírica": tentativas de definición de un género. 2. Las reflexiones de Pinciano y una idea de Carballo. 3. Ledesma, el género "lírico" y la escritura sentenciosa.

II.
1. El concepto como sentencia. 2. Función estética del concepto sentencioso. 3. El concepto como forma de conocimiento. 4. Del concepto al poema. 5. Tema religioso y autonomía de la invención poética.

III.
1. El *equívoco*: una figura de lo persuasivo sorprendente y sus técnicas. 2. El *equívoco*, las "sorpresas" del lenguaje y la poética de la "casualidad".

Por qué Alonso de Ledesma.

La envidiable fortuna de que gozó en su momento la obra de Alonso de Ledesma, en particular la trilogía inicial o serie de *Conceptos espirituales y morales* — « cinquenta mil cuerpos » llevaba impresos en 1611, según el mismo autor declara en la dedicatoria de sus *Juegos* aparecidos en ese mismo año [1], veintiséis ediciones entre

[1] La *Primera Parte de los Conceptos Espirituales* apareció en Madrid en 1600, la *Segunda Parte de los Conceptos Espirituales y Morales* en Madrid en 1606 y la *Tercera Parte de los Conceptos Espirituales* en Madrid en 1612. Existe una muy lamentable edición moderna, Madrid 1969, en 3 vols., por E. Juliá Martínez, en la «Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos», vols. XXVII-XXIX, sobre la cual cfr. la reseña de B. PERIÑAN en «Prohemio», Madrid, III, 3, 1972, pags. 519-521.

Iuegos de / noche buena / moralizados a / la vida de Christo, martirio de / Santos, y reformacion de / costumbres. // Con vnas Enigmas he/chas para honesta recreacion, Madrid 1611.

1600 y 1660 — estimula la curiosidad del investigador hasta empeñarlo en buscar algunas de las causas internas del éxito de obra tan eclipsada y denigrada en épocas posteriores, según la órbita descendente de la apreciación de lo barroco[2]. Aumenta el interés el haber sido considerado Ledesma iniciador del conceptismo, aunque más con apreciación intuitiva y genérica que con un análisis concreto. Sin embargo, la abrumadora cantidad de juicios negativos no impidió llamadas de atención a la obra del segoviano, de la que se quería salvar una fecunda vena de inspiración tradicional y popularizante. López Sedano, por ejemplo, a pesar del rechazo más radical de la poesía del siglo anterior, incluyó en su antología seis textos de Ledesma, perdonando al autor radicales vicios gracias a « su noble y castizo lenguaje »[3]. En efecto, de seguidillas, zéjeles, villancicos, letrillas están llenos sus libros; todo un *Romancero* compuso en 1615 recogiendo buena parte de los textos ya incluidos en sus obras precedentes[4]; a él acude Menéndez Pidal para ilustrar las divinizaciones del romancero[5]; a él se debe una obra tan rica de interés como los *Juegos de Noche Buena moralizados*, donde reúne sistemáticamente los juegos más populares de toda España para utilizarlos como materiales verbales y contrahacerlos a argumentos religiosos o morales, según una operación sostenida por un magistral dominio del idioma y por las inmensas posibilidades combinatorias que le consiente el uso metafórico-analógico.

---

[2] El resumen más reciente de las valoraciones del conceptismo — y del culteranismo — dentro y fuera de España, se debe a A. COLLARD, *Nueva poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española*, Madrid 1971, III[a] ed., donde aparece Ledesma citado por Baillet, Ticknor, Bouterwek, etc. V. además L. P. THOMAS, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Paris-Halle, 1909, en particular las págs. 6 y 59-60 sobre Ledesma.

[3] *Parnaso Español*. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, vol. V, Madrid 1771, pág. XXXI.

[4] *Romancero y Monstro imaginado*, Madrid 1615. Anuncia reimpresión de esta obra la Editorial Castalia en su «Colección de Romanceros de los Siglos de Oro» que dirigía A. Rodríguez-Moñino.

[5] R. MENENDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid 1953, vol. II, pág. 345, donde señala también una "vuelta" de un famoso texto de Lope efectuada por Ledesma, cuya versión ha pervivido en variantes hasta hoy.

Lo mismo que la de Ledesma, podría formar objeto de investigación la obra de Bonilla, López de Ubeda, Claramonte o de cualquier otro autor de entre los comúnmente llamados conceptistas menores, todos de igual manera interesantes como documento de una clase de literatura de consumo dirigida a un amplio público y que, bajo la apariencia de propaganda oficial religiosa, acababa siendo pura evasión; el adoctrinamiento enmascarado y la persuasión quedaban sobrepasados por la búsqueda de un deleite — maravilla y sorpresa — suscitado por chispas de juegos intelectuales que se extinguían al finalizar la lectura, dejando en el ávido lector la satisfacción de haberse medido felizmente en una operación ingeniosa y de haber colaborado en cierta medida en el acto creativo. Si temas, formas y objetivos son comunes a medio siglo de poesía "religiosa", lo que Ledesma presenta como nota personalizadora es una concentración sistemática de los recursos técnicos, con predilecciones que distinguen cuantitativa y cualitativamente su escritura; lo separan de los demás autores la muy alabada (en los prólogos) erudición eclesiástico-religiosa popular y sobre todo el formidable dominio del patrimonio literario folklórico y culto de la época, más apreciable cuanto más nos adentramos en los meandros de su obra y nos aproximamos a las raíces mismas de la operación poética barroco-conceptista.

La producción de Ledesma abarca el cuarto de siglo cubierto despóticamente por los fulgores de las cuatro grandes personalidades de Cervantes, Lope, Góngora y Quevedo, desde 1600 (*Primera Parte de los Conceptos*) hasta 1629 (*Epitome de la Vida de Christo en discursos metaforicos*). Breves retratos literarios de él nos han dejado Cervantes en su *Viaje del Parnaso*[6], Lope en el *Laurel de Apolo*[7] y

[6] «Al pie sentado de una antigua encina / vi a Alonso de Ledesma componiendo / una canción angélica y divina. / Conocíle y a él me fui corriendo / con los brazos abiertos como amigo / pero no se movió con el estruendo. / ¿No ves — me dixo Apolo — que consigo / no está Ledesma ahora? ¿No ves claro / que está fuera de sí y está conmigo?», *Viaje del Parnaso*, ed. V. Gaos, Madrid 1973, págs. 98-99, vv. 397-405.

[7] «¡Oh tú, que entre peñascos, blando Eresma, / parece que te agobia / el peso de la puente de Segovia! / Celebra el claro nombre de Ledesma, / pues corres satisfecho, / que no fue tu cristal más que su pecho.», *Laurel de Apolo*, ed. B.A.E. vol. XXXVIII, Madrid 1950, pág. 200b.

en la recopilación de las *Justas* organizadas en Madrid en 1608[8]; censuras y aprobaciones elogiosas del mismo Lope y de Paravicino a *Epigramas y hieroglificos* y al *Romancero* evocan una dignidad y un prestigio reconocidos por todos. *Divino* es apelado continuamente, dotado — según idea de la época — de ese respetadísimo furor propio de quien, por especial disposición natural, es dado a especular sutil y delicadamente sobre las altas verdades en favor de la general utilidad. Empujado por el éxito de sus primeras tentativas, se repite de modo ingenioso en puro arte combinatorio, en ejercicio virtuosístico, dando vida a una especie de gigantesco caleidoscopio en que temas motivos y formas se disponen, con infinita variación pero con resultado artístico unitario, alrededor de núcleos argumentales religiosos o morales; dispone sus textos en haces siguiendo el clásico orden de una "vita Christi" o en grupos dedicados a santos mártires o a enseñanza moral en sentido lato, con alabanza de virtudes y vituperio de vicios; perfila ejemplos paradigmáticos de arrepentimiento y reúne versos de ocasión a velos de religiosas, a celebraciones canónicas, sobre todo a la beatificación del fundador de la Compañía de Jesús, bajo cuyo patrocinio puso algún libro[9]; no desdeñó las sátiras solapadas o explícitas del común tono de la época, con los tópicos del médico ignorante, del jurista venal, del soldado miedoso, de la mujer voluble, interesado más que por la búsqueda de temas originales por el uso de motivos como signos combinatorios barajables al igual que segmentos de lenguaje. Todo se reúne o en manojos de formas heterogéneas (las tres series de *Conceptos*) o en libros construidos de manera sistemática, como las *Epigramas y hieroglificos*, en donde en cada página un argumento es tratado como décima-epigrama pri-

---

[8] *Ivsta poetica / y Alabanzas Ivstas* / Que hizo la Ilustre Villa de Madrid al bienauen / turado San Isidro en las Fiestas de su Beati / ficacion, recopiladas por Lope de / Vega Carpio. / Dirigido ala misma / Insigne Villa / Año 1620 / En Madrid por la viuda de Alonso Martin, fol. 130v: «De Segouia armado en blanco / viene Alonso de Ledesma / porque la puente y su fama / compitan en ser eternas. / Los montes de la Fuencisla / por su Apolo se celebran / y su diuina Serrana / por su Bernardo le precia».

[9] La *Tercera Parte de los Conceptos*, que contiene una serie de textos al Santo premiados en las Justas de Salamanca y Segovia (págs. 302-352).

mero y como terceto-jeroglífico después; o como las *Cien enigmas*, que forman la segunda sección de los *Juegos*, impresas también por separado. En un segundo momento de la producción ledesmiana aumenta la presencia de textos profanos como ocupaciones inocentes y divertidas contra la ociosidad, mezcla de juegos con veras según el tópico epocal, hasta concluir ensayando un extremo experimento en prosa, el *Monstro imaginado*[10], en el que lleva a exacerbación paroxística su especial técnica equivoquista, especie de carnavalada de la que solamente sacaría buen partido el lexicógrafo por las dilogías continuadas que la tejen.

Este atomismo variado y homogéneo al mismo tiempo es marca definitoria voluntaria y tiene sus gemelos en las *Rimas sacras* de Lope, con las sucesivas *Rimas humanas y divinas* de Tomé de Burguillos, todas con títulos ilustradores de su parcelada estructura, como prescribían las preceptivas.

I

1. *La poesía "lírica": tentativas de definición de un género.*

Un primer desbroce de los múltiples problemas a tocar debe empezar precisamente por la definición de este "posible literario", de una producción poética que se presenta como un puro aglomerado y que de manera sumaria calificamos de pseudo-literatura catequística. Mirando más de cerca y a la luz de las codificaciones preceptísticas contemporáneas es posible encontrarle leyes, coherencia y rígido decoro, dentro de un perfil de "género". Por mucho trabajo que cueste admitirlo, de poesía lírica se trata, si eliminamos como operación previa la connotación de subjetividad emotiva que acompaña normalmente a esta etiqueta en el uso actual. Poesía lírica en oposición a poesía heroica.

---

[10] Incluido en el *Romancero* de 1615.

Sólo en tiempos recientes se ha puesto de relieve la falta de verdadera comprensión de la específica naturaleza del fenómeno lírico en el siglo de oro, enjuiciado por lo común de manera intuitiva. El hueco de las poéticas de la época respecto a este género resalta en contraposición a la mayor o exclusiva atención que se le dedicó al poema heroico o a la poesía dramática; inhibición general en los tratadistas que seguían servilmente las huellas de Aristóteles, sin lograr ir más allá del camino hollado por el maestro. Atkinson acometió la tarea de rastrear metódicamente las preceptivas bajo este punto de vista, desde Santillana hasta los seiscentistas, constatando la timidez de las tentativas y la inconsistencia de las aportaciones hasta dar en Herrera: sólo en los comentarios a la obra particular de un clásico moderno es posible encontrar, si no un coherente y sistemático cuerpo de doctrina, un código de técnicas y de principios sacados deductivamente y que se acercan a una teoría de la lírica[11]. Todo lo que antecede a Herrera se reduce al emparejamiento (o refutación del mismo) "poesía lírica = discurso versificado" — análogo a la moderna formulación de M. Cohen del discurso poético como ruptura del orden lógico del discurso común —, donde el desinterés por los contenidos y la identificación de lenguaje poético con lenguaje versificado se traduce en el gran espacio concedido por las poéticas (de toda la época, desde la de Sánchez de Lima a las de Juan de la Cueva, Pinciano, Carballo) al arte de la versificación y a sus reglas internas. Se encuentra también la conocida equiparación Poesía (lírica) = Elocuencia o la exaltación de la dignidad de la poesía por la universalidad de su contenido, con la inclusión implícita en el discurso heroico.

Por un lado Atkinson da el justo realce a la postura herreriana resumiendo sus puntos fundamentales: definitiva superación de los modelos clásicos y suma dignificación de la poesía moderna, reflexión respecto a lo que llamaríamos "forma interior" o peculiar naturaleza de cada literatura nacional y en particular de la española, definición

---

[11] W. C. Atkinson, *On Aristotle and the concept of lyric poetry in early spanish criticism*, en «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», Madrid 1956, VI, págs. 189-213.

de la esencia del lenguaje poético en cuanto alejamiento de la norma o simplicidad vulgar. Por otro lado el crítico nota lo poco concreto de los juicios del sevillano respecto a la naturaleza de la lírica, definida por acumulación de fórmulas abstractas como « blandura », « nobleza », « hermosura que arrebata », « suavidad », etc., demasiado genéricas para construir sobre ellas una delimitación de género.

Sin embargo, en algunos tratados como la *Philosophia antigua poetica* y, en medida mucho menor, el *Cisne de Apolo* es posible recoger numerosas apuntaciones que, organizadas e interpretadas, pueden constituir una base concreta para definir el discurso lírico *lato sensu* en términos de poética seiscentista.

2. *Las reflexiones de Pinciano y una idea de Carballo.*

A la tratación del género lírico está dedicada la Epístola X de la *Philosophia*, pero no escasean las alusiones en otros lugares, cuando se intenta una definición de la esencia del discurso poético en general o cuando se elige como punto de contraste para determinar los rasgos característicos de los otros dos géneros poéticos, el heroico y el dramático. La precisión de los contornos a veces se elude mientras siempre aparece subrayada la dificultad de puntualizar sobre tal argumento, al mismo tiempo que se comenta la novedad del acometido casi previniéndose contra acusaciones de excesiva osadía. Postura análoga a las más tardías de Tesauro y de Gracián al repetir que en los antiguos faltó la tratación específica de la agudeza, entendiéndose unánimemente por agudeza el discurso poético en su especie lírica.

Según la canónica equiparación aristotélica, desde el principio del tratado de Pinciano poema lírico equivale a género ditirámbico, hasta que en la Ep. X no quede bien definida la distinción entre el género antiguo y sus descendientes directos en las literaturas románicas. Paralelamente a los otros dos géneros de discurso poético, en cuanto a la *forma* la poesía lírica queda definida como *imitación en lenguaje*; la doctrina y el deleite son su doble fin, en una postura de compromiso que prefiere no jerarquizarlos aunque en varios lu-

gares apunte tímidamente a una preminencia de la primera[12]. Su *materia* o *causa subjetiva* es todo cuanto cabe bajo imitación, y de ahí su universalidad. Su *objeto* es lo verosímil y su *causa eficiente* el *ingenio* por encima de la *erudición*.

Poco interesante es la primera distinción comparativa que se da del poema lírico, en la Ep. IV, vol. I, p. 241 (« de las diferencias de poemas »), donde se presenta al ditirámbico como « poema breue a do juntamente se canta, tañe y danza ». La *brevedad* es la única nota realmente distintiva, ya que de los otros dos atributos, música y danza, en la Ep. X se dará una definición muy restrictiva. En las epístolas sucesivas, conforme los tres interlocutores van exponiendo dialécticamente sus puntos de vista aclaratorios de los presupuestos generales, va tomando cuerpo una visión más articulada y concreta del discurso lírico. En este sentido merece un análisis detenido la distinción — resaltada por Atkinson en toda su importancia como único acierto de Pinciano — entre poesía *imitante* y *no-imitante* por tocar muy de cerca al discurso lírico. Es al comienzo de la Ep. II donde se da la perspicaz clasificación para justificar la condena de la poesía por parte de Platón, que iría dirigida a la poesía *imitante* que consiste en fábula (esto es imitación de acciones, afectos, costumbres humanos), mientras salvaba a la *no imitante* que consiste en metro y está formada por « hymnos, ca[n]ciones y cosas desta manera » (vol. I, p. 182), y cuyos contenidos y destinatarios son, ya elevados — como en la tragedia —, ya bajos como en la comedia. El tratamiento de los temas, para que los textos no carezcan « del mouer o admiración la qual es vna parte importantíssima para uno de los fines de la poética, digo para el deleyte » (Ep. IV, vol. I, p. 249), debe privilegiar la hipérbole, exaltativa o denigrante según la finalidad persuasiva o disuasiva, laudatoria o satírica, con una negación implícita del grado cero que pudiéramos llamar realista y una especial concepción de la hipotiposis.

---

[12] A. Lopez Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid 1953, vol. I, Epístola III passim y en la respuesta de D. Gabriel a la misma (pág. 232).

Una perspectiva más sobre la poesía lírica se abre al considerar Pinciano el punto de vista del autor. Frente al discurso en tercera o segunda persona, cuando el autor habla por boca de personajes introducidos en su fábula, propio del poema *activo* o dramático, se sitúa el discurso en primera persona del poema ditirámbico, donde el poeta imita sin delegar a otros la voz: es el poema *enarrativo* « porque el poeta se lo dize todo como narrando » (ivi, p. 250) o *enunciativo*; mezcla de los dos tipos es el poema *común*, generalmente el épico. La ejemplificación del poema *enarrativo* no encuentra concordes, obviamente, a los interlocutores del tratado, rechazando uno de ellos la obra de Lucrecio o las *Geórgicas* como carentes de fábula y de imitación, e igualmente los *líricos poemas*, y proponiendo como perfectos poemas enarrativos « todas las descripciones largas que no fueron ni son ciertas y verdaderas » por la simple razón que « tienen la ánima, que es la imitación de aquella que no es ni fue mas es verisímil que fuesse » (ibi p. 252). La observancia de la verosimilitud como mediación entre la realidad y su expresión artística, la cual « no esta en dezir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verisímil y llegada a la razón », recupera la *descripción* para el campo de la poesía aunque no imite acciones, afectos y costumbres humanas.

La gemela distinción tripartita en el tratado de Carballo (poesía *representativa, exegemática* y *mixta*) va precedida de una interesante distinción de los modos o formas de la escritura poética: *narración*, que es contar « sinceramente » y « por llana via » un suceso, frente a *concepto* que es « discurrir y discantar cosas subtiles » sobre un pensamiento (« sobre la cosa que es ya conocida »), ambas formas siempre alternándose entre sí. La *descripción*, por otro lado, es materia de un breve capítulo que concluye las minuciosas aclaraciones sobre el objeto de alabanza en las personas (de las dotes físicas a los bienes de la fortuna) y en las cosas; *descripción* es « dezir y contar vna cosa parte por parte sin dexar nada », siendo su materia todo, seres inanimados, lugares, tiempos, figuras físicas o fingidas, éstas descriptibles según sus efectos, « como describir el tiempo en figura de vn viejo coxo y con vna hacha encendida por ser más que todas

las cosas viejo tardo y descubridor de todo lo oculto »[13]. Se recupera así toda aquella zona de actividad poética cuyo objeto es lo inanimado y lo abstracto, gracias a las traslaciones metafóricas y analógicas.

Volviendo al tratado del Pinciano, una subdivisión ulterior es relativa a las especies de los tres géneros de imitación establecidos: activo, enarrativo y común. El segundo, el que nos interesa, se divide en dos especies, una con imitación que abarca las descripciones y la poesía ditirámbica, otra sin imitación que abraza un tipo de poesía sentenciosa (*angéltica*), didascálica e histórica. La inclusión de la poesía ditirámbica en la especie *imitante* parece contradecir su definición como *no imitante* dada en páginas atrás. En realidad aquí Pinciano habla de poesía ditirámbica en sentido muy general, mientras en los lugares anteriores había empleado el término *lírico poema* restrictivamente, reservándolo a la poesía que « particularmente fue llamada lírica » y que será definida en la Ep. X. De todas formas, son evidentes la postura de compromiso y el difícil equilibrio que intenta mantener Pinciano, cuya justificación es la novedad del camino que le toca abrir, repetidamente afirmada por el interlocutor que es su portavoz, Ugo, contra las continuas observaciones y dudas de Fadrique. Cuando éste critica las subdivisiones y ejemplificaciones de Ugo porque, entre otras razones, no contemplan ni el género de las epístolas ni el lírico, satírico o pastoral, Ugo con ingeniosa salida se refugia en una distinción más, pero previa a cualquier otra, la que separa los poemas *regulares*, esto es bien centrados en géneros y especies, de los *irregulares* o *extravagantes* como son « los líricos, de los quales los más están debaxo del enarratiuo, a do todo lo habla el poeta, y algunos debaxo del comun, y aun yo los he visto alguna vez debaxo del actiuo » (Ep. IV, vol. I, p. 283). La conclusión unánime es que los poemas *no imitantes* se circunscriben al modo enarrativo mientras los imitantes serán los extravagantes, que se pueden presentar bajo uno cualquiera de los tres modos (ibi, p. 285).

---

[13] L. A. Carballo, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Madrid 1958, vol. II, diálogo II y XIII, págs. 9-13 y 70-75.

La Ep. X es el lugar donde se discute de manera amplia todo lo tocante al género lírico, separado del antiguo ditirambo exaltador de Baco, o de su prosecución moderna — la sarabanda, enaltecedora de Venus, precisamente porque « dexa a los dioses y trata de cosas acá menos leuantadas » (vol. III, p. 97), de « cosas varias humanas, las cuales son su materia, ansí como amores, rencillas, combites, contiendas, votos, exhortaciones, alabanças de la templança y de hechos dignos, canciones, pretensiones, negocios y cosas desta manera; y esto con menos ruydo de vocablos compuestos y mas sentencias que la dithirámbica, la qual requiere vn lenguaje lleno de vocablos compuestos, hinchado y inconstante » (ibi, p. 98), y requiere además la danza, condición innecesaria a la poesía lírica. El canto y la música, en fin, Pinciano tiende a interpretarlos reductivamente como designaciones metafóricas de la versificación (ibi, p. 101). El estilo de la poesía « que particularmente es dicha lírica » suele ser « mediano mas que se avezina a la gra[n]deza trágica; demanda frequencia de sente[n]cias; el metro varió mucho... » (ibi, pp. 118-119); y para el metro se especifica más adelante que « en los poemas castellanos los menores metros son mejores para la lírica, y avn en los italianos, si sus metros menores anduuieran sueltos de los mayores » (ibi, p. 125). En conclusión, un « estilo figurado y florido y variado con diuersas sentencias » (ibi, p. 138).

Para una definición de estilo *mediano* hay que acudir a la Ep. VI, « Del poético lenguaje ». Aquí se distingue un estilo *alto*, imitador de personas elevadas (reyes, príncipes y grandes señores), con su contrario, el *baxo*, imitador de personas de baja condición, y con un nivel intermedio, el estilo *mediano*. Cada estilo supone la presencia de figuras adecuadas: el *alto* requiere grandeza en las palabras peregrinas y conceptos graves; el *baxo* exige palabras propias y comunes, figuras tomadas de una realidad humilde y baja; el *mediano* « tiene por essencial el ser voluble y redo[n]do, porque, como es mezclado [...] viénese a hazer redondo y fácil para rodar [...] se acomoda a todas figuras [...] y assí en él cabe más ornato q[ue] no en los demás estilos, porque el alto no co[n]siente sino figuras altas, y el baxo, baxas; y él recibe a las vnas y a las otras, y, en suma, puede florecer

más y más vezes. De lo qual nace el ornato mayor y mayor deleyte, quanto a la oración y lenguaje toca » (vol. II, pp. 198-199), con la aclaración que « No es otra cosa florecer la oración que ensancharla con palabras no necessarias a la essencia y sustancia de lo q[ue] se trata por dar deleyte y gusto al oyente » (ibi, p. 199), objetivo este último común a los tres estilos « pero más anexo al mediano » (ibi, p. 200). En cuanto a los conceptos propios de cada estilo, los del *alto* serán *graves*, como cumple a personas que se expresan « co[n] grauedad y simplicidad alta »; serán *agudos* y filosóficos los demás, ya que es admirable « la gente menor quán aguda es en sus conceptos y dichos » (ibi, p. 208). El poeta, en conclusión, « assí como en las palabras, sea en los co[n]ceptos imitador de todo género de persona ». La consideración que « como el metro no parece mal a todo género de gentes aunque contradiga a la buena imitación, assí el concepto agudo en qualquier estado o estilo parece bien, y da mucho deleyte y gusto » (ibi, p. 216) nos presenta la pura equiparación seiscentista del lenguaje poético con el lenguaje agudo.

Resumiendo esquemáticamente los rasgos distintivos hasta aquí comentados, poesía lírica es la formada por cualquier poema *breve*, en metro propio para el canto, *imitante* o *no imitante*, *enunciativo* — descriptivo — o *activo*, con abundancia de *sentencias* y *conceptos*, en estilo *mediano, figurado* y *florido*. El contenido, a pesar de ser el elemento básico diferenciador en subgéneros, resulta tan variado que acaba pasando a segundo término, mientras se encuentra resaltada la emancipación del lenguaje en su función poética proyectada hacia una artisticidad dentro de la esfera de la lengua de tipo medio, ni alta ni peregrina.

3. *Ledesma, el género "lírico" y la escritura sentenciosa.*

Habiendo cerrado el párrafo anterior con un resumen conclusivo, puede resultar útil colocar aquí una recapitulación introductiva. La producción de Ledesma, toda en textos breves, raramente se sale de las formas métricas propicias al canto: villancicos y romances predominan, junto a redondillas, ensaladas, quintillas, zéjeles, décimas;

es poesía que narra o describe aunque trate de ideas abstractas, ya que las reduce por translación analógica a personas u objetos concretos, vueltos de "metafísicos" o "físicos" en "materiales", según la terminología de época[14], con finalidad demostrativa y persuasiva; el estilo figurado se apoya en la constante metaforización y en antítesis, oxímoros y otras formas de ingeniosidades; es un espeso tejido de conceptos agudos; el lenguaje es simple y castizo, como requiere la mímesis de temas, formas de vida y de pensamiento de la realidad mediana, y fermentado cuidadosamente para sacarle su máximo rendimiento funcional.

Esta opción, monótona por su reiterada coherencia y ejemplar por fidelidad programática a una poética, Ledesma la defiende de posibles — o efectivas — críticas de facilonería en el Prólogo a los *Juegos* de 1611: « Bien se — le dice al amigo lector — que muchos que rebientan de Poetas, entre curiosos y prolijos, repararan ser todos Romances y Redondillas, y no verso heroyco, pareciendoles que las coplas castellanas es punto menos de Poesia, pero respondeles tu por mi, que fuera de que en este genero de verso luze mas qualquier concepto, no es menos dificultoso sino mucho mas ceñirle en cuatro pies de una redondilla que dilatarle en ocho de una octava, quanto mas que la Poesia, respeto de la sentencia una es hoja y otra fruta, una plato y otra vianda, y en razon desto tu que eres mi combidado prueba la sazon del manjar echandole tu la sal que le falta: y si gustas del, no repares si te sirvo a la mesa con baxilla de plata o de talavera, pues cada qual da lo que puede en lo que tiene »[15]. Emerge de este aviso la adhesión a un tipo de poesía que se distingue por la concisión sentenciosa, que favorece como objeto la materia adoctrinadora, que insiste sobre la brevedad de la forma epigramática,

---

[14] Cfr. L. A. CARBALLO, *Cisne*, diál. VI, vol. I, pág. 82, el cual, hablando de las ficciones, dice: «A las otras [ha tratado antes de las visibles o corporeas] podemos llamar intelectuales, ò Metaphisicas, como quando se finge la persona del amor, soberuia, humildad, ò de otra virtud, vicio, ò affecto...». V. también E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico* (I[a] ed. Torino 1654), Bologna 1675, VII ed., pág. 361: «ancor delle cose fisiche & inanimate con certa analogia possiam fauellare, come delle cose humane».

[15] *Ivegos*, fol. 8.

haciéndola coincidir con los moldes del metro tradicional, popularizante y proverbial de los cuatro versos. Revolviendo las armas contra quien las apunta, Ledesma hace recaer precisamente sobre el metro heroico la acusación de mayor facilidad, por su carácter dilatado y discursivo (que permite « seguir el concepto » — como dicen los preceptistas — con libertad de número y consonancia propia para la dilatación del argumento)[16], lo que supone menor grado de artística condensación y menor carga significativa; como género, sus contenidos clásico-paganizantes o profanos en general ofrecen menor utilidad. Como alternativa se propone, en linea de continuidad con la postura de Castillejo y Boscán, una poesía más "lírica" y castiza, superior en cuanto a las formas por ser más cercanas al canto y por el contenido grave, aportador de « sentencias provechosas a la vida humana »[17] y a las costumbres de los hombres. Que después la cobertura exterior, la doradura de la píldora, la búsqueda del deleite se sobrepongan al mensaje, que la función poética del lenguaje predomine de modo tajante sobre la función comunicativa, esto es tácitamente obvio.

Loar y *vituperar*, repiten los preceptistas[18], es lo propio del poeta para alcanzar el fin del aprovechamiento; *himno* y *sátira* son las correspondientes plasmaciones canónicas, o *panegiris* y *crisis* si preferimos la terminología graciana. Este género demostrativo, solo o mezclado con el deliberativo y el judicial, impone como vehículo expresivo más apropiado el epigrama, una escritura de tipo sentencioso-argumentativo articulada según los resortes de la oratoria, con miras a una persuasión no afectiva de tono patético sino racional o con apariencia de tal: la que sólo el *concepto* proporciona.

---

[16] «Verso suelto, sin consonancia», se le define en PINCIANO, *Philosophia*, vol. II, pág. 270; «verso suelto, por ir libres de numero y consonancia, prosiguiendo la materia», en CARBALLO, *Cisne*, vol. II, pág. 232.

[17] PINCIANO, *Philosophia*, vol. III, pág. 110; otra expresión semejante en vol. I, pág. 194.

[18] CARBALLO, *Cisne*, vol. II, diál. II, pág. 9 y diál. IX, pág. 58.

II

1. *El concepto como sentencia.*

Uno de los significados, si no el principal o primigenio, de *concepto* fue el de *sententia* moral en el sentido clásico de principio de validez universal [19]; a éste se fueron sobreponiendo como incrustaciones otros matices generados por el abundante uso a lo largo de sus transformaciones estilísticas en su itinerario hacia la ingeniosidad y la condensación ideal. De ahí la vaguedad de algunas definiciones y el surgir de especificaciones — *concepto formado, c. poético, c. imaginado, c. representable, c. predicable.*

Ya la obra que con razón le pareció a Curtius [20] la primera entre las que definían el *concepto*, los *Concetti* de Hieronimo Garimberto [21], minusvalorada por García Berrio [22], reunía una serie de sentencias clásicas y modernas y algunas del mismo autor, proponiéndolas como modelo de escritura suasoria mediante conmoción de los afectos o *con razones probables y aparentes*. Dos modos de persuasión que quedarán definitivamente jerarquizados en favor del segundo. Emanuele Tesauro en el *Cannocchiale* [23] es explícito cuando propone como sola manera realmente ingeniosa de convencer la « argutezza ratio-

---

[19] Cfr. F. DE HERRERA, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Granada 1960, pág. 367: «su verdadero significado es lo que sentencia cerca de Tulio». A A. COLLARD, *Nueva poesía*, cit., págs. 23-42, se debe la tentativa más concreta de aclarar la ambigua idea de "concepto"; su objetivo es perseguir el doble sentido de "pensamiento profundo" y de "metáfora", que la autora define "concepto sustancial" y "concepto adjetival" respectivamente, pero sin que estas clasificaciones logren una real aclaración de la materia. A. GARCIA BERRIO, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid 1968 tiene como preocupación principal y costante la de encontrarle prioridad cronológica al metaforismo conceptista hispánico, del que considera iniciadores a Góngora y Quevedo antes y por encima del influjo de Marino.

[20] E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México 1955, vol. I, pág. 413, n. 78.

[21] He podido manejar la ed. de Roma de 1551, titulada *Concetti* di Hieronimo GARIMBERTO, et piv avtori raccolti da lvi, y no *Concetti diuinissimi* como la de 1562 citada por Curtius.

[22] A. GARCIA BERRIO, ob. cit., págs. 20 y 52.

[23] E. TESAURO, *Il cannocchiale*, cit., págs. 359-60.

nale » que, despojada de figuras patéticas y aun sin necesidad de contenido universal, se apoya en una razón « vera o verisimile », esta última suficiente ya por sí sola para la persuasión "popular". Componente esencial de lo que para él es el *concepto* « vero » (la precisación indica que el término se había ampliado hasta significar todo tipo de lenguaje ingenioso), definido como « entimema metaforico », es su apariencia argumentativa que imite en su forma el aspecto de las verdades sin necesidad de reducirse a su esfera; sofismas, en fin de cuentas, que no convienen a la dialéctica pero sí a la persuasión retórica, para hacerla más agradable al lector, cuyos únicos límites son la honestidad del objeto de la persuasión y la verosimilitud [24].

De las sentencias graves, prudenciales, sustanciales (todas denominaciones gracianas) a las no extraordinarias [25], a las filosóficas y agudas [26], corre el denominador común de la sola forma exterior que hace de ellas unidades sueltas fácilmente inscrutables, de gran disponibilidad analógica y predicabilidad, de cómoda aducción como prueba, vehículo estilístico expresivo cuya marca definitoria no fue sólo el laconismo.

Mejor que otros muchos documentos ilumina a este respecto una observación de Agostino Mascardi cuando lamenta el engaño en que caen los escritores y el gusto de la época que, creyendo fabricar sentencias, « da una falsa sembianza ingannati [escriben] infinite cose... che non hanno nè l'essenza nè l'utile della sentenza benchè n'abbiano il suono » [27]; en el afán por lo conceptuoso sólo se tendía a que las cosas fueran « meravigliose per l'acutezza e pellegrine per i concetti, così richiedendo il genio del secolo corrente » [28]. En cuanto historiador Mascardi no puede dejar de poner bien en claro que « il pronunziar sentenze che vuol dire insegnare è pasto dell'uomo serio e maturo, il trovar concetti, cioè a dir lo scherzare è mestiere dell' in-

---

[24] Ibi, cap. IX, «De' veri concetti et degli argomenti metaforici», págs. 323-32.
[25] PINCIANO, *Philosophia*, cit., vol. III, págs. 69 y ss.
[26] Ibi, Ep. VI, vol. II, pág. 207.
[27] Agostino MASCARDI, *Dell'Arte istorica*, Firenze 1859, pág. 457, (Iª ed. Roma 1636).
[28] Ibi, pág. 436.

gegnoso e acuto », propio de quien mira « non ad altro che a ferir con l'apparenza dell' ingegno le menti semplici dei giovani o degli uomini d' intendimento volgare »[29]. Idolatría del solo nombre de concepto dondequiera que se sospeche su existencia, decía del estilo moderno otro literato[30], proponiendo su eliminación de los asuntos serios aunque habían sido su punto de partida; instalados de lleno en el campo de la poesía, se han hecho vehículo de las mentiras de los poetas. Sin embargo, para el poeta contemporáneo de Mascardi, cuanto más un dicho tenga de apariencia y menos de sustancia será tanto más admirable, una vez admitido que norte de la poesía es no la verdad sino la belleza, o mejor lo inesperado de la belleza sorprendentemente descubierta en el modo de expresión: no es del « senso strettamente vibrato » de donde nace la agudeza y su efecto estético sino de la trabazón de los términos significantes, es el « legamento artificioso » que genera « artificiosa corrispondenza »[31].

2. *Función estética del concepto sentencioso.*

La funcionalidad incisiva del concepto[32] supone como componentes esenciales, junto a la "brevedad" o laconismo, una base metafórica y un breve razonamiento confirmativo, según el modelo de sentencia de grado secundario que el mismo Mascardi ilustra: la que por tender hacia lo paradójico necesita especificar su razón, en oposición a la de primer grado, o sentencia entimemática, que lleva implícita la fuerza de la razón[33].

---

[29] Ibi, pág. 464.

[30] Daniello BARTOLI, *L'Uomo di lettere, difeso, ed emendato*, Firenze 1835, pág. 229 (Iª ed. 1645).

[31] Matteo PEREGRINI, *Delle acutezze*, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano, Genova 1639, págs. 4 y 19.

[32] Un claro esquema de la estructura del concepto según las definiciones gracianas ofrece L. ANCESCHI en el párrafo que dedica al barroco español en su estudio *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, en *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano 1959, págs. 503 ss.

[33] A. MASCARDI, ob. cit., pág. 457-58.

La "brevedad" o concisión, genérico auxilio a la mordacidad y acritud en las "reprensiones" — su sede habitual en el uso clásico — suscita nuevas valoraciones en la época de lo maravilloso y sorprendente. Es garantía de fijación mnemónica, es también la perfecta plasmación del ideal postulado aristotélico del « aprender mucho en poco volumen », donde se concilia la pereza natural del hombre y su sed de conocimiento[34]; es elemento que solicita la activa participación del lector en la descifración del mensaje y por lo tanto es también lo que confiere a éste más eficacia porque « nei detti troppo chiari l'arguzia perde il suo lume »[35], y lo diluido — observa Sforza Pallavicino — hace que poco a poco el que escucha vaya descubriendo el pensamiento del escritor y disponiéndose a creerlo, con menoscabo de sorpresa y novedad[36]. Como norma de gusto, y en forma todavía un poco vaga, ya Herrera asentaba que « mas propio es y mejor decir ahora en lugar de las fábulas sentencias dulces, y que tengan luz y viveza, no floxas y desmayadas »[37]. Es la misma manera de solicitar la atención que exigía la pintura de borrón[38].

El segundo elemento de la funcionalidad del concepto, el razonamiento comprobador de la breve ecuación metafórica, persigue efectos convincentes aún más directos a través de la maravilla y deleite, y por encima de la verdad y del juicio[39]. La falacia argu-

---

[34] E. Tesauro, ob. cit., cap. VII, pág. 180.

[35] Ibi, pág. 11: «dove l'ingegno intende dove la lingua non parla, il concetto supplisce dove manca la voce e per contrario nei detti troppo chiari...».

[36] Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*; cito a través de la antología (que usa la ed. de Roma de 1662) de E. Raimondi *Trattatisti e narratori del seicento*, Milano-Napoli 1960, pág. 199: «Per arrivar egli [el concepto] nuovo, richiede brevità di parole: poiché la lunghezza cagiona che a poco a poco l'uditore vada scoprendo il sentimento del parlatore e disponendosi a crederlo».

[37] F. de Herrera, *Anotaciones*, cit., pág. 402.

[38] Como ha mostrado M. Socrate, *Borrón e pittura di macchia nella cultura letteraria del Siglo de Oro*, en «Studi di letteratura spagnola», Roma 1966, pág. 50, que compara la "macchia" a un "concepto predicable" en cuanto exalta la imaginación y obliga a cooperar en la creación artística.

[39] En el libro de G. R. Hocke, *Il manierismo nella letteratura*. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica, Milano 1965 (ed. alemana original en 1959), toda la Parte Tercera va dedicada a los aspectos pararretóricos del Manierismo, y se tocan, pero de

mentativa, que hace inaceptable al historiador y al filósofo el concepto, es no sólo admitida sino potenciada por el poeta, el cual así transforma lo que debía ser necesidad inherente e intrínseca de la demostración de un contenido en centro generador de belleza, en lugar privilegiado de *inventio*. « Tiene la agudeza también sus argumentos, que si en los dialécticos reina la eficacia, en los retóricos la elocuencia, y en éstos la belleza », decía Gracián [40]. Y si un Peregrini demuestra con lógica ingeniosa y una serie de ejemplos que lo inesperado genera mayor deleitación que lo sensato y previsto en orden a la producción de la maravilla, un Tesauro repite de distintas maneras la importancia de que la expresión pase, y que aun cuando el receptor descubra a posteriori la falacia, se sonreirá y se sentirá orgulloso de haberla percibido como en un juego de manos [41]. La prueba de la ecuación metafórica se vuelve ligazón artificiosa y figurada cuya meta verdadera es exclusivamente el placer del ejercicio en sí y la autocomplacencia en el emisor y en el receptor del mensaje, dos características de la escritura barroca [42]. Punto culminante en esta exaltación de la complacida falacia del discurso argumentativo se

---

manera genérica y fragmentaria aunque con chispas de geniales intuiciones, algunos de los puntos que más de cerca se tratan en nuestras páginas. De los muchos estudios sobre relaciones entre *ingenio* y *juicio*, remito sólo a G. MARZOT, *L'ingegno e il genio nel seicento*, Firenze 1944 para los tratadistas italianos, y al capítulo que al conceptismo como actitud literaria dedica K. HEGER en su *Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores*, Zaragoza 1960, págs. 181-189.

Sobre el escaso relieve que la crítica ha concedido al principio de la *admiratio* en la literatura del siglo de oro y a su fundamental importancia, cfr. E. C. RILEY, *Aspectos del concepto de ADMIRATIO en la teoría literaria del siglo de oro*, en «Homenaje a Dámaso Alonso», Madrid 1963, vol. III, págs. 173-183, donde se amplían los párrafos dedicados al argumento en el libro del autor sobre la teoría novelística de Cervantes.

[40] B. GRACIAN, *Agudeza y arte de ingenio*, Ed. E. Correa Calderón, Madrid 1969, Discurso XXXVI, vol. II, pág. 80.

[41] E. TESAURO, ob. cit., pág. 327: la falacia «gittata colà alla sfuggita, passa sotto mano, & sorprende l'Ascoltatore; il qual gode di quella destrezza d'intelletto, & ne ride come di un bel gioco di mano».

[42] Ha resaltado recientemente la importancia y la originalidad de estas notas típicas del ejercicio literario barroco G. CONTE en una obra de gran interés: *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del 600*, Milano 1972, donde entresaca y comenta las formulaciones más explícitas de los teóricos a este respecto.

puede considerar, junto a la conclusión peregriniana de que « tanto piú il mirabile è mirabile, quanto ha piú apparenza e meno di sussistenza »[43], el corolario de Sforza, según el cual el receptor una vez descubierta la falsedad adquirirá a posteriori la verdad por el solo hecho de haber percibido intensamente la no-verdad[44]. La *perspicuidad*, que con la *versatilidad* (capacidad de operar relaciones entre las cosas) es condición necesaria al poeta, pasa a ser, de dote que le permite captar las más lejanas y minutas circunstancias de todo sujeto, arte de « saber encontrar razones », falaces, desde luego[45].

3. *El concepto como forma de conocimiento.*

Otro empleo del término *concepto* lo relaciona con la esfera de lo cognoscitivo y con el método discursivo en cuanto modo de indagación del conocimiento. Cuando en 1598 Camillo Pellegrino componía su diálogo *Del concetto poetico*[46] se proponía como finalidad aclarar el específico significado de semejante denominación, y hacía intervenir como interlocutores al Marino y a un filósofo; sobre éste recae la incumbencia de la definición mientras que sobre el poeta la de la exégesis de los textos. De entre todos los sentidos que podía abarcar el término, considera principales el de *concetto informe* o idea contraída en la mente en primera aprehensión, y *concetto formato* o « pensamento formato dall' Intelletto a imagine e simiglianza di cosa reale »;

---

[43] M. Peregrini, ob. cit., pág. 46.

[44] Sforza Pallavicino, ob. cit., pág. 202: «ove la falsità è ben coperta dalla sembianza del vero, più essi [i concetti] convengono al poeta che se pura verità contenessero, poiché sono più suoi, come prodotti col suo ingegno e non accattati dalla natura dell'oggetto. E generalmente ogni professor d'arte imitatrice tanto è più lodevole quanto più inganna; avvengaché quell'inganno stesso poi conosciuto, generando nuova ammirazione, divien maestro di verità».

[45] E. Tesauro, ob. cit., pág. 55 y B. Gracian, *Agudeza*, cit., Discurso VIII, vol. I, pág. 111 y Disc. XXXVIII, vol. II, pág. 93.

[46] Cito por la ed. que en apéndice da A. Borzelli, *Il cavalier G. Marino*, Napoli 1898, págs. 325-359. Interesantes el comentario interpretativo de este diálogo que da G. Cerboni Baiardi, *Il dialogo «Del concetto poetico» di C. Pellegrino*, en «La Rassegna della letteratura italiana», LXII, 1958, págs. 370-74, y las consideraciones de G. R. Hocke, ob. cit., pág. 168.

el *concetto poetico* añade a este último las notas de ser « a imagine e simiglianza di cose vere e di cose simili al vero, formato nella fantasia »[47]. Expresiones gemelas son las de Lope o Pinciano, para quienes *concepto* es « imagen que de la cosa el entendimiento forma dentro de sí », donde *imagen* a veces alterna con *especie* (como « representación de sí que envía el objeto y concurre o coadyuba a la potencia para su conocimiento », *Dicc. de Autoridades*). En su *Philosophia* Pinciano definió a las especies como unas semejanzas incorpóreas de la cosa que sufren el control del sentido común y pasan a la memoria para ser allí conservadas, y sobre las que "revuelve" la imaginación, que se ocupa de ellas « fingiendo otras semeja[n]tes a ellas; [...] no atie[n]de [...] a las especies verdaderas mas finge otras nueuas »[48]. De ahí la importancia que tiene la *imaginativa*, casi nunca llamada fantasía, como cualidad suprema del poeta y responsable de la *inventio*[49]. Con esta premisa adquieren sentido otras definiciones de *concepto* consideradas poco claras[50], como la de Jáuregui: « toda obra se compone de tres partes, alma que es el asunto y bien dispuesto argumento de la obra [...] luego se advierten las sentencias proporcionadas y conceptos explicadores del asunto. Estos dan cuerpo, mienbros y nervios al alma de la composición »[51]. Es

---

[47] C. PELLEGRINO, ob. cit., pág. 332.

[48] PINCIANO, *Philosophia*, vol. I, pág. 48.

[49] cfr. por ejemplo, J. DIAZ RENGIFO, *Arte poética española*, Madrid 1727 (Iª ed. 1592), que requiere «una imaginativa vehemente con que el poeta concibe, finge y da vida a lo que escribe»; o CARBALLO, *Cisne*, cit., Diál. V passim: «la materia del poeta es tratar cosas verdaderas o fingidas, las quales ha de hallar y buscar la invencion, y no solo el inventarlas pero el disponerlas en la forma conveniente y ordenarlas a su fin, es todo obra de la imaginativa», con remite a las ideas del doctor Huarte para indicar las señales externas propias de esa facultad.

[50] A. COLLARD, ob. cit., págs. 31-32 reúne los casos en que Lope usa *concepto* como "sentencia moral" (imitación de verdades) con otros en que lo usa como "imagen de las cosas" en cuanto especies aclaratorias, y a todos encuentra la autora un sentido de orden ético, incluso al pasaje de Jáuregui que citamos a continuación, donde tal sentido está del todo ausente.

[51] J. DE JAUREGUI, prólogo a las *Rimas* de 1618, apud M. MENENDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, Santander 1940, vol. II, pág. 334. El texto prolonga la metáfora del cuerpo humano como canon de suprema armonía del todo con las partes: «desalma-

el « hallar asimilaciones al concepto » que decía Góngora[52]. Pertinente resulta la definición de Suárez de Figueroa según la cual los conceptos, que en la predicación oratoria « introducen y prueban la proporción elegida », en poesía son « por medio de la lengua, los intérpretes de los afectos más íntimos. Y si bien pudiera auer extensión de muchos sobre vna misma cosa, parece consistir la maestría en combinar y vnir en vn género diuersas especies, de suerte que todas, como acessorias, atiendan a hazer más galan y vistoso el assunto principal »[53]. Manejar riqueza de "especies" es la función de la perspicuidad según Tesauro y Gracián[54], ya sea construyendo con ellas haces de imágenes semejantes todas e igualmente definidoras de una misma noción u objeto, ya sea organizando un conjunto formado por el sujeto más las circunstancias propias; en este último sentido se expresa la continuación de la frase de Suárez de Figueroa: « Las liras todas son de amor, intento suyo; mas los acidentes de ser cruel la dama, de no esperar, de no oir, de no corresponder, siruen de exornación al argumento principal. Por manera que semejantes circunstancias y sentimientos hermosean más y hazen más vaga y florida toda la composición, que si solamente tratara de amar, de encarecer, de odiar »[55].

Relacionado con este campo de la génesis de las ideas poéticas resulta estar el principio alonsiano de las « pluralidades », constatables para el crítico pero indefinibles en su formación: « conjunto de nociones (o juicios) que tienen la peculiaridad de expresar cada uno una última diferencia de un mismo género común »; su uso en organizaciones n-membres queda « ligado a la más profunda y oscura

---

da» será la poesía que «no tiene fundamento ni traza de asunto principal, esencial y digno sino solo un cuerpo disforme de pensamientos y sentencias vanas».

[52] L. DE GONGORA, carta n. 2 en *Obras completas*, ed. Millé y Giménez, Madrid 1956, IVª ed., pág. 897.

[53] F. SUAREZ DE FIGUEROA, *El Passagero*, Madrid 1914 (Iª ed. 1617), págs. 193 y 243.

[54] E. TESAURO, ob. cit., pág. 55 y B. GRACIAN, *Agudeza*, cit., Disc. LXIII, vol. II, pág. 255, quien la ve como sinónimo de la prontitud de ingenio y causa primera de la agudeza y consiste «ya en la copia de las especies, y más en la facilidad de usarlas».

[55] F. SUAREZ DE FIGUEROA, loc. cit.

concepción del poema: al estado manante del fenómeno poético »[56]. Menos oscura debe parecer esa génesis si la vemos sencillamente como acto de plasmación concreta de un modo del discurso, el de la argumentación por semejanza, propio del género demostrativo y el más perspicaz de entre los modos de la especulación para « explicar la naturaleza de las cosas (que esto es imitar las diferencias sustanciales de las cosas) »[57].

4. *Del concepto al poema.*

Hay que volver al diálogo antes citado de Pellegrino para recordar las implicaciones necesarias de esta visión del concepto como *especie*. Contra las desviaciones, que en los textos barrocos se volvieron camino ordinario, se afirma que el concepto debe originarse en el argumento de manera intrínseca y no agregársele extrínsecamente; equivaliendo sus funciones en la poesía "lírica" a los episodios o digresiones en la Epica y en la Trágica, debe sujetarse a la rígida ley de armonía entre las partes, como en el cuerpo humano unidad y trabazón.

La traza de un texto concebido bajo este principio de composición tiene su asiento fundamental en una idea de la armonía basada en la pura semejanza, según una dirección, diríamos, en la que la metáfora es siempre *identificatoria*. Pero una vez elevado a norma el gusto por lo peregrino y admirable, por la extrañeza y rareza como grados extremos de la novedad y consecuencia última del principio de imitación siempre variada de los modelos (postrera rarefacción del ejercicio sobre los topoi), cuando lo que se busca es el « mezzo rappresentante piacevole »[58], entonces la perspicacia misma cambia de rumbo y del "encontrar" *especies* semejantes se pasa a "buscar" relaciones nuevas de acuerdo con los postulados generales de esa

---

[56] D. ALONSO, *Función estructural de las pluralidades*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid 1960, pags. 174-175, donde resume trabajos anteriores suyos.

[57] F. DE HERRERA, *Anotaciones*, cit., pág. 398.

[58] E. TESAURO, ob. cit., pág. 83.

forma de pensar llamada « de las correspondencias »[59]. La metáfora no ofrece ya "identificaciones" sino "posibilidades asociativas" — de ahí que a la metáfora barroca no le corresponda el uso del término en el sentido más restringido moderno —, generadoras a su vez de ulteriores relaciones, de cualquier tipo, bajo el único freno regulador del principio de la verosimilitud, de la posibilidad de « ser llevadas a razón ». En "fundamentarlas" va a consistir precisamente la esencia de la « poeticidad » — como ha dejado bien en claro Galvano della Volpe[60] —, en la conexión causal que garantiza el especial carácter lógico y de verdad, el carácter de creíble-racional, aunque sea discurriendo de lo que no es ("discurso condicional"), fingiendo las circunstancias, adelgazando, sutilizando[61].

Si la semejanza-identidad ayudaba a la aprehensión, las más oscuras relaciones entre las cosas son vistas ahora como mayormente aportadoras de enseñanza; de ahí la serie de epítetos que generalmente acompaña al término concepto (sutil, subido, remontado, delicado ,alto), pero también las críticas de los que señalan su fragilidad[62]. En lo alto de una escala de infinitas virtualidades — contraste, disparidad o disonancia, "improporción" — se colocan las relaciones más « repugnantes » o aparentemente incompatibles, que exigirán más fuerza de demostración, mayor fundamento para que lo imposible se vuelva posible a través del razonamiento. Es la densificación del espacio argumentativo del texto barroco. Gracián, con su insistencia machacona en el "fundar en razón" y en el no contentarse con el solo tropo, muestra haber registrado mejor que ningún otro teórico la potenciación, por encima de la consonancia, de la disonancia como

---

[59] Según la aceptada denominación propuesta por J. Mazzeo en trabajos sobre poesía metafísica y sobre la analogía universal en el Renacimiento, publicados en 1954 en el «Journal of History of Ideas» y que conozco sólo indirectamente.

[60] G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954.

[61] Del consiguiente carácter analítico nos da una visión centradísima, un siglo después, el Doctor Johnson: apud M. Praz, *La poesia metafisica inglese del seicento. John Donne*, Roma 1945, págs. 168-169.

[62] «fantasme o lampi momentanei e palpitanti» para Mascardi, ob. cit., pág. 318; «fatture di vetro lavorate alla punta di una lucerna», «sogni d'infermi», «baleni e lampi d'ingegno» para Bartoli, ob. cit., pág. 230.

norma compositiva, y por encima de la proporción, de la "improporción", hasta llegar a afirmar que la disonancia se funda no sólo con elementos intrínsecos sino con « cualquiera otro extrínseco término con quien diga relación »[63]. Paralelamente, de los temas de la *inventio* quedan privilegiados las circunstancias y las contingencias, que permiten salidas hacia lo menos intrínseco.

La idea de trabazón y unidad no se ha sacrificado, como tenderíamos a pensar, sino que se ha transformado y se respalda en el principio de la *variatio*, con la agudeza compleja y compuesta como expresión típica; ha quedado alterada también la idea de armonía, que ahora equivale a « qualquiera cosa artificiosa y de mucho ingenio, con variedad de correspondencias », por decirlo con Covarrubias[64]. La armonía se traslada a lo intelectual, con preferencias por una simetría de dualidades encontradas, de *opposita* cristalizables en la antítesis y en el contrapunto.

Leamos ahora dos textos, uno de Quevedo y otro de Ledesma.

La mocedad del año, la ambiciosa
vergüenza del jardín, el encarnado
oloroso rubí, Tiro abreviado,
también del año presunción hermosa;
la ostentación lozana de la rosa,
deidad del campo, estrella del cercado;
el almendro, en su propia flor nevado,
que anticiparse a los calores osa,
reprehensiones son, ¡oh Flora!, mudas
de la hermosura y la soberbia humana,
que a las leyes de flor está sujeta.
Tu edad se pasará mientras lo dudas;
de ayer te habrás de arrepentir mañana,
y tarde y con dolor serás discreta.[65]

---

[63] B. GRACIAN, *Agudeza*, disc. V, vol. I, pág. 80.

[64] S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o Española*, ed. por M. DE RIQUER, Barcelona 1943.

[65] F. DE QUEVEDO, *Obra poética*, ed. J. M. BLECUA, vol. I, Madrid 1969, pág. 488.

El texto sigue el principio compositivo de la aducción de especies semejantes de una idea, entablando un complejo enramado de relaciones; complejo pero homogéneo, todo de relaciones de signo positivo, proporciones y correspondencias. Para evidenciar la idea "informada" o abstracta de la caducidad de lo terreno elige el poeta el tema de la brevedad de la flor. Para representarla vivamente, según exigía la hipotiposis, pasa a describir tres "especies" concretas del "género" flor en el momento de la suma belleza y lozanía. El mismo enmarcarlas en una época del año, la primavera, se hace a través de la alusión inicial por "metáfora de proporción de tiempo" — como la llamaría Tesauro —, adecuando una cualidad del cuerpo humano a algo no humano — *mocedad* del año —, también hipotiposis. Cada una de las tres "especies" de flores recibe a su vez una o varias denominaciones por "subespecies" o conceptos de ellas: el clavel se evoca metonímicamente mediante alusiones por sinestesias a su color o, con terminología de la época, mediante metáforas de atribución (sinécdoque y metonimia); la rosa queda representada por la idea de supremacía de su belleza sobre la de las demás flores, expresada en dos hipérboles (v. 6) o sea metáforas de oposición; del almendro se alude a su blancura y a su temprano florecimiento en otras dos metáforas.

Ocho agudezas simples, tres compuestas y todas encauzadas hacia una final compleja que las abarca, expresada en el v. 9 de manera sorprendentemente convincente, no sólo por el oxímoro en que cuaja — *reprehensiones mudas* — sino porque se coloca como punto de tensión en el texto, realzando la unidad de todo lo anterior. Lo que había sido descripción entusiasmada a lo largo de la primera parte del texto, y que se llevaba suspendida la atención del lector, recibe una transmutación inesperada al quedar convertida, con la metáfora recolectora del v. 9, en reprensión alusiva a la caducidad de lo representado. En los tercetos el v. 9 patentiza su relación con el tema metaforizado (« aludido » diría Gracián), "hermosura y soberbia humanas"; su sentido se recoge después como epifonema sentencioso en el verso final, a manera de epílogo en la oración suasoria. Esta técnica de no colocar en lugar de exordio el núcleo con-

ceptual que se desarrolla a través de conceptos-especies enlaza con el tipo más afortunado de glosa petrarquista, el que centraba el trazado compositivo en la inserción de la autoridad a modo de citación [66].

Para este último aspecto, en Ledesma es corriente el procedimiento opuesto con la sentencia como exordio. Veamos el 172 de la *Segunda Parte de los Conceptos* [67], dedicado « A la prudencia ».

Más vale saber que auer,
dize la común sentencia,
que el pobre puede ser rico
y el rico no compra ciencia.

Sigue inmediatamente en el segundo segmento estrófico (vv. 3-4) la argumentación que introduce el doble elemento contrastante sobre el que queda funcionalizado el texto todo; es como una lente polarizadora que descompone para demostrar por contraste a través de una serie de correspondencias por metáforas de proporción-improporción, alimentadas por "especies" arbitrarias y cuajadas en las unidades de las cuartetas del romance: cfr. los vv. 25-28:

Es el pecho de hombre sabio
peto a prueua de paciencia
y aun a prueua de fortuna
pues sus tiros no le mellan.

---

[66] Cfr. G. Caravaggi, *Alle origini del petrarchismo in Spagna*, en «Miscellanea di studi ispanici», Pisa 1971-73, págs. 7-101. R. Paoli, *Le «Rimas» di Lope de Vega e la crisi del petrarchismo*, en «Lavori ispanistici», serie II, Firenze 1970, pág. 101, apunta la necesidad de investigar los modos en que se llega a fijar la estructura del soneto de efecto conclusivo sorprendente.

[67] De aquí en adelante las obras de Ledesma se citarán con las abreviaturas siguientes: PPC = *Primera Parte de los Conceptos Espirituales;* SPC = *Segunda Parte de los Conceptos Espirituales y Morales*; TPC = *Tercera Parte de los Conceptos Espirituales*; *Juegos* = *Juegos de Noche buena moralizados* (señalo una ed. parcial en *Romancero y cancionero sagrados*, BAE XXXV, Madrid 1950, págs. 135-181; el prólogo se cita por la ed. de 1611); *Romancero* = *Romancero y monstro imaginado* (cito por la ed. princeps de 1615); *Epigramas* = *Epigramas y hieroglíficos a la vida de Christo* (cito por la ed. princeps de 1624). En todos los textos la puntuación se pone según el uso actual; los cursivos son míos.

Basándose en una metáfora de equívoco y de paronomasia — *pecho/peto* — Ledesma proporciona una cualidad y un efecto de la armadura — protección de los tiros — con un término asimilado, al mismo tiempo que introduciendo una corrección — *y aun*... — efectúa una gradación intensificadora hiperbólica seguida de la conclusión probatoria.

En otra unidad estrófica, vv. 37-40:

Es oro de toda ley
que en qualquier metal assienta
pues hasta los hierros dora
y encubre faltas agenas,

establece una proporción por los efectos o acciones — la aleación ennoblecedora del oro — y en el segmento argumentativo la basa en equívoco — *yerros/hierros* — acompañándola de gradación redundante en ventaja del término asimilado, *prudencia.*

Del argumento por semejanza a la multirelacionalidad el itinerario pasa por los *reparos* y *misterios* como formas sublimes de lo maravilloso sorprendente y del gusto combinatorio. « Toda dificultad solícita es discurso, y es agradable pasto del ingenio »[68] decía el autor de la *Agudeza* y reconocía que « poco ha estaban muy validas las semejanzas. Hoy triunfan los misterios y reparos ». En ellos mejor que en ninguna otra de las posibles relaciones campea el ingenio del poeta en la aducción de pruebas: es el « saber desempeñarse »; en ellos adquiere tanto relieve el discurso demostrativo que deviene el primer momento operativo: « aunque al referirse va primero la propuesta, en el inventarse es primero la razón, que es como causa y origen de donde nace aquella, [...] lo que importa es que sea ingeniosa »[69].

Sin embargo, si el artista se extrema en lo peregrino es para persuadir. A propósito de la pintura señaló con acierto C. G. Argan

---

[68] B. GRACIAN, *Agudeza*, disc. XXXIX, vol. II, pág. 97. El disc. XI, vol. I, págs. 130 ss. trata por entero «De las semejanzas por ponderación misteriosa, dificultad y reparo».

[69] Ibi, disc. LX, vol. II, pág. 235 y disc. XXV, vol. I, pág. 253.

el carácter "demostrativo" de todo discurso barroco, aun con ausencia de tesis a priori, como consecuencia del nuevo descubrimiento de la retórica aristotélica, verdadera clave interpretativa del arte barroco: lo que importa por encima de todo es captar los móviles sicológicos de las voluntades y convencer[70]. La *inventio* cede el paso a la *dispositio*, según la observación de Morpurgo Tagliabue, quien apunta al trompe-l'oeil como al emblema gigantesco de la actividad artística de la época[71].

5. *Tema religioso y autonomía de la invención poética.*

Dentro del género demostrativo en que todo tiene cabida, los asuntos de la religión no sólo encontrarán lugar sino que se presentarán como argumento garantizador de sublimidades. Así lo reitera Carballo a lo largo de todo su tratado. Pero no era general entre los preceptistas la aceptación de la conveniencia del tema religioso en la obra poética. Si Vives varios decenios atrás proponía que, en continuidad con los modelos clásicos, así como los antiguos cantaron a sus dioses los modernos debían alabar a sus santos y ángeles[72], Pinciano se muestra más riguroso, aconsejando como objeto del discurso poético « quanto cabe debaxo de lengua y pluma, porque todo quanto ay, se puede imitar, sino es Dios, que es inimitable, y aun se atreuen los poetas muchas vezes a imitarle. — ¡Por vida mía, dixo el Pinciano, que yo he visto muchas vezes esso que decís en los teatros! — Y yo, dixo Fadrique, mas no me parece bien; y querría que los poetas, especialmente los dramáticos que hazen para repre-

---

[70] G. C. ARGAN, *Retorica e barocco*, en «Lettere italiane», VI, 1954, págs. 257 ss.; las raíces de esta actitud el crítico las localiza en las nuevas formas de vida social relacionadas con la progresiva afirmación de la burguesía dentro de los estados monárquicos. J. A. MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid 1972, en un capítulo final sobre la literatura emblemática subraya las analogías de las técnicas persuasivas de ésta con las de los modernos slogans publicitarios.

[71] G. MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco*, en *Retorica e barocco*, Atti del III Congresso di Studi Umanistici, Roma 1955, págs. 119-195.

[72] J. L. VIVES, *De ratione dicendi* (1532), en *Obras completas*, ed. por L. Riber, vol. II, Madrid 1948, págs. 792-93.

sentar, dexassen estas imitaciones de texas arriba, y ya que se atreuiessen, a vn ángel, no a Dios y a Santa María que no se pueden imitar »[73]. Si un tipo de poesía en alabanza de Dios, Virgen y santos es aceptado, es el de los himnos descritos en la Ep. X entre las demás formas de la "lírica", « que dizen inuocatorios, adonde se alaba el numen y deidad y también se pide socorro »[74]. En la esfera de la poesía heroica, aunque el decoro y sus leyes internas de coherencia aconsejaban sustituir a las deidades paganas con las cristianas, igualmente refractario encontramos a Pinciano cuando, aludiendo a la cuestión habida entre los filopoetas de « si puede la historia religiosa y sagrada ser materia buena de épica », teniendo ante los ojos los ejemplos de Vida y Sannazaro, opina que « cae mucho mejor la imitación y ficción sobre materia que no sea religiosa, porque el poeta se puede mucho mejor ensanchar y aun traer episodios mucho más deleytosos y sabrosos a las orejas de los oyentes »[75]. Coincide plenamente con esta opinión Cascales, afirmando que « aunque la materia sea católica, no tampoco ha de ser muy sagrada, porque si lo es os hallaréys muy corto y necesitado por no poder fingir y aumentar la verdad con los ornamentos poéticos, siendo ellos la parte más necessaria al poeta »[76].

En resumidas cuentas, y dejando aparte el respeto a la divinidad, no aconsejaban el tema religioso dos dificultades de orden técnico: la imposibilidad de imitar en lenguaje lo inefable y la poca libertad de manipulación artificiosa necesaria al tratamiento poético.

Sin embargo la extraordinaria proliferación de textos poéticos de tema religioso es prueba de que los problemas fueron resueltos, y fue desde dentro del lenguaje religioso mismo. A quien ha institucionalizado la visión analógica como forma de pensamiento no se le

---

[73] PINCIANO, *Philosophia*, cit., Ep. III, vol. I, págs. 215-16.

[74] Ibi, Ep. X, vol. III, pág. 130.

[75] Ibi, Ep. XI, vol. III, pág. 168.

[76] F. CASCALES, *Tablas poéticas* (1617), apud A. VILANOVA, *Los preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, en «Historia general de las literaturas hispánicas», III, Barcelona 1953, págs. 624, 628.

ocultaba que la esfera de lo religioso se ha servido desde siempre de definiciones sustitutivas y de lenguaje alegórico, además de contar con toda la tradición exegética de los cuatro sentidos tropológicos. En el mismo momento en que el gusto culto por lo emblemático y hermético potencia la mirada al código religioso como conjunto de criptosignos dispuestos por voluntad divina, redescubriendo el lenguaje simbólico de los *realia visualia* bajo cuyo modelo imita fingidos jeroglíficos descifrables por el poeta así re-demiurgizado[77], en un nivel de distinta erudición el escritor mira con su lente especial a los aspectos misteriosos del dogma y, pasando por encima de lo trascendente, se fija en ellos en cuanto fuente de maravilloso deceptivo que genera estupor. En concomitancia con la afirmación tridentina de la superioridad de lo dogmático sobre los datos bíblicos y de la exégesis, entresaca todos los posibles *mirabilia* del credo para proponerlos como grado sumo de lo peregrino, como una sustitución más de lo verosímil en ese momento de progresivo vaciarse de los *endoxa* y de desvirtuación de la *inventio*[78]. Además lo religioso es el solo tipo de maravilloso que se concilia con lo verdadero ya que de verdades de fe se trata: un Dios que es Hombre, una Madre que es Virgen y un Hijo que es Padre, Unidad en la Trinidad, un Pan que es Carne y un Vino que es Sangre. Son las « argutezze divine » de Tesauro, ya que « quanto hà il Mondo d' Ingegnoso: o è Iddio, o è da Iddio » y todas las cosas divinas son « miracoli & fonti d'ogni miracolo »[79].

Y éstos son los grandes núcleos temáticos infinitamente tratados por los poetas de asunto religioso y por Ledesma con particular insistencia: aunque cante otros momentos de la historia divina, en

---

[77] Cfr. M. PRAZ, *La poesia metafisica*, cit., passim y *Studi sul concettismo*, Firenze 1946; G. LEDDA, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna*, Pisa 1970.

[78] Según el modelo interpretativo del fenómeno barroco propuesto por G. MORPURGO TAGLIABUE, ob. cit. y rebatido, con vistas a la literatura española, por O. MACRI, *La storiografia del barocco letterario spagnolo*, en *Manierismo, Barocco e Rococò: concetti e termini*. Convegno Internazionale a cura dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962.

[79] E. TESAURO, ob. cit., págs. 40 y 298.

la intrincada red de relaciones con que compone los textos acaba por acudir a ellos; el resultado es un tipo de poesía religiosa que carece de todo registro emotivo o patético o piadoso y sólo complacida en presentar un argumento maravilloso y probar infinitamente su expresión. De toda la Redención el concepto que interesa es el de la Muerte-que-genera-Vida. De ahí la fácil presentación de esos núcleos temáticos *sub specie* enigmática, como en el texto 107 de SPC: « Tres enigmas pintaré / [...] / tan escuras que yo sé / que es menester por ser tales / que las declare la Fe. / Las dos figuras serán / Hombre y Dios, Virgen y Madre / [...] / Pintaré en vna targeta / vn cetro con tres coronas, / y la letra es bien discreta / vno solo y tres personas, / ved qué enigma tan perfeta ». "Extremos duplicados" son, en *Epigramas* p. 23v, la doble naturaleza de Cristo y los dos estados de la Madre, igualmente presentables bajo la fórmula popular del acertijo « Qué es cosa y cosa » en los *Juegos* 413 y 414.

La esfera de lo religioso ofrece además el modelo de las definiciones oblicuas, sustitutivas, siéndole propio el llegar a los *intelligibilia* a través de los *sensibilia*. Si para la expresión de lo inefable el poeta, celándose tras la preterición (« Pero tente pluma mía, / ¿adónde volar desseas? / Si no es que el Aguila Iuan / prestarte sus alas quiera... »), repite que « el hombre tan solo sabe / dar símil a la deidad »[80] — en expresión gemela a la calderoniana famosa: « para la especulación / de los más altos misterios / se han de valer los humanos / de parábolas o exemplos / que a su modo los expliquen »[81] —, en realidad institucionaliza esta óptica analógica para todo tipo de argumento, transformando el más genérico principio del "dorar la píldora" en el de « ofrecer viandas al gusto prostrado del hombre hacia las cosas imperecederas »[82]. Sólo que la distancia

[80] *Epigramas*, pág. 1.

[81] *El Pastor Fido*, apud A. PARKER, *The allegorical drama of Calderón*, London 1943, pág. 75.

[82] Inútil es recordar la larga vida de este tópico: cfr. E. R. CURTIUS, ob. cit., vol. I, págs. 198-199. Su presencia es costante a lo largo de toda la literatura edificante, en particular en los siglos XVI y XVII desde los prólogos de obras popularizantes como las de López de Ubeda hasta las cultas colecciones de emblemas: cfr. G. LEDDA, ob. cit.,

que va, en esa gradación de metáforas, de la píldora a la vianda es el signo del mayor peso dado a la doradura hasta independizar el dulzor y convertirlo en el verdadero objeto de la obra, añadiendo ahora al manjar ofrecido el condimento de la sal — sigue la metáfora —, es decir la agudeza. En la ecuación metafórica con que se inicia una definición sustitutiva, el elemento doctrinal asimilado queda en segundo término mientras adquiere espacio un pulular de palabras que valen no por su contenido o por la real semejanza con el objeto, sino en cuanto aportadoras de relaciones, valencias, combinaciones y pruebas aparentes, engañosas, deleitables; pura alquimia, como este símbolo, quizá el más recurrido de la época, bien lo emblematiza.

Es así que el lenguaje religioso, opulento de términos que remiten a un segundo código simbólico, potencia infinitamente las posibilidades asociativas ofreciendo ya construida una pluralidad de sentidos admitidos por la tradición como verdaderos, generando múltiples redes de relaciones significativas y de fundamentos. El *cordero* como figura y símbolo de Cristo ofrecerá a Ledesma una cadena de virtualidades asociables — a través de proporciones o improporciones más o menos "repugnantes" — con la *lana* (opuesta al sayal, en cuanto naturaleza divina con que Dios *viste* al hombre al encarnarse, y el vestido a su vez atrae el *disfraz* con que Dios esconde en la naturaleza humana su esencia divina); o con el *hierro* del pecado del hombre con que el cordero es marcado; o con el *vellocino* de oro con que paga las deudas del mundo; o con el *Buen Pastor* o con la *Divina Pastora*; o con el *Bautista* vestido de pieles; su *sangre*, según la leyenda, ablanda el diamante; su carne es *manjar* dado en la Eucaristía y así es *antítodo* contra el pecado o la culpa; aun siendo cordero es *león* y al ser las dos cosas juntas *monstruo*. Se aducirán todas las autoridades concordantes que ofrezcan uno de los términos evocados, o se buscará apoyo en los *loci* escriturarios según la técnica

pág. 121. En el prólogo a PPC el prior Arenas presenta la obra de Ledesma como extremadamente aprovechable para la predicación, a manera de «saynetes» que devuelven la gana perdida y el apetito hacia las cosas divinas.

de los sermones y de los conceptos predicables, acudiendo a *Selvas* y prontuarios. No se trata de procedimientos imaginativos puestos al servicio de la vulgarización para matizar los temas con luces de distintos ángulos[83], ni de visualizaciones[84]; es la búsqueda del enramado de relaciones como auténtica meta final de la obra barroca: la *inventio* que se agota en complacida *dispositio*.

III

1. *El* equívoco: *una figura de lo persuasivo sorprendente y sus técnicas.*

Los segmentos estróficos que presentan esquemas de convicción popular por apariencia o sorpresa constituyen por sí mismos un pequeño epigrama. Canónicamente cristalizan en cuartetas de romance, serventesios y cabezas de villancicos. El conjunto de los cuatro versos aparece por lo general dividido simétricamente en un primer segmento lógico de dos versos para la proposición y los dos últimos para la argumentación o prueba, cuyos indicadores lingüísticos suelen ser los abundantísimos *que, pues que, porque, ya que*, o el *si* cuando se discurre por condicionalidad[85], y con bastante frecuencia también otras fórmulas del silogismo como *según infiero, de ahí se saca, hallo que, etc.* Estas unidades cortas, en que Tesauro distingue la

---

[83] Como opina, en general, H. HATZFELD, *Estudios sobre el barroco español*, Madrid 1966, 2ª ed., pág. 311 en part.

[84] Propias de cierta literatura ascética a lo Malón de Chaide o a lo Zárate, sobre la cual hace recaer en buena parte la responsabilidad de los comienzos del barroco S. GILMAN, *An Introduction of the Ideology of the Baroque in Spain*, en «Symposium», I, 1946, págs. 82 ss.

[85] De este procedimiento dice GRACIAN, *Agudeza*, cit., disc. IX, vol. I, págs. 122-123: «se adelanta el ingenio a lo que no se atreviera absolutamente»; cfr. G. R. HOCKE, ob. cit., pág. 166 y el párrafo sobre el «Estilo condicional de la angustia». Un análisis de la forma concesivo-condicional del concepto espiritual barroco hace H. HATZFELD, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid 1955, pág. 48 ss., que después, en *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, estudia como instrumento de la proyección irreal.

aducción de la causa y la *deducción* de la consecuencia o *reflexión* sobre alguno de los adyacentes de lo tratado[86], son como módulos acoplables con los que se construyen los textos, independizables y fácilmente predicables de varios sujetos. Así se explican las numerosas alusiones de la época a la lectura o audición de los sermones con un cuaderno para anotar los buenos conceptos[87]; y también resultan eficaces, en las críticas sobre los abusos y los "textos-aglomerado", las frecuentes imágenes caricaturescas del « ensartar » y de los « pensamientos de tornillo »[88] que entran y salen.

El epigrama largo se había hipotecado el molde del soneto, del que llega a ser sinónimo, así como el de la décima[89]. Ledesma considera equivalentes epigrama y concepto, asociándolos a la estructura métrica de la décima, con un paradigma de desarrollo que va de un primer núcleo de sentido colocado en la primera cuarteta, encauzado en la segunda hacia una conclusión lógica previsible, a un núcleo final en dos versos en que se subvierten las previsiones, generalmente con epifonema. Es un esquema más de "peripecia estilística" o "de desengaño", paralelo al de algunos sermones y de las comedias[90]. La plasmación lingüística de este desarrollo conceptual

---

[86] E. TESAURO, ob. cit., pág. 230.

[87] Marino, con una expresión muy conocida, aconsejaba «leggere col rampino»; cfr. también F. SUAREZ DE FIGUEROA, ob. cit., pág. 193.

[88] Así D. BARTOLI, ob. cit., págs. 228 y 231 habla de «musaico di mille ingegnosi pensieri», di «tesser ghirlande di fiori» y TESAURO de la manía de «infilzare concetti senza filo e fabbricar senza calce» y de «rami affasciati in una scopa» (*Giudicio*, (1626), en *Trattatisti e narratori*, cit., págs. 12 y 16). Este arte es un «baile de cascabeles», según la censura de un predicador de la vieja escuela: apud L. LOPEZ SANTOS, *La oratoria sagrada en el Seiscientos*, en «Rev. de Filología Española», XXX, 1946, págs. 353-368. «Pensamientos de tornillo» es la consabida expresión de QUEVEDO, *Buscón*, ed. F. Lázaro Carreter, Madrid 1965, págs. 121-122.

[89] Cfr. F. DE HERRERA, ob. cit., pág. 283. Sobre el epigrama en el siglo de oro v. T. NAVARRO TOMAS, *Métrica española*. Reseña histórica y descriptiva, Madrid 1972, pág. 271. DIAZ RENGIFO, ob. cit., págs. 37-38 observa a propósito de la décima que «suelen llevar algunos sentenciosos equívocos, o algunas equívocas sentencias, para el mayor ornato de su composición».

[90] G. R. HOCKE, ob. cit., págs. 81-86 define «lirica della peripezia» e «catastrofe subitanea» estas predilectas formas barrocas de la retorsión subitánea, y remite a MORPURGO TAGLIABUE, ob. cit., el cual vio en ella el resultado de la interpretación seiscentesca de la peripecia aristotélica que la convierte en paradoja.

se produce a veces con repetición de unidades léxicas iniciales, dando la idea de circularidad.

La convicción con elevado grado de sorpresa y maravilla construye su estructura preferida sobre el *equívoco*: en la cuarteta de abertura se presenta un primer uso del doble sentido y en la tercera, lugar de la subversión, se aduce el término equívoco como prueba actualizando su segunda significación en la posición privilegiada del final absoluto que garantiza el efecto de mayor y subitánea sorpresa.

Sea un primer ejemplo *A la institución del Santíssimo Sacramento*:

El demonio a Dios pidió
que la piedra en pan boluiesse,
y porque en duda estuuiesse
si era Dios, se lo negó.
Christo piedra se llamó,
que es el manjar que nos dan,
cuyo milagro verán
que al hombre no se le veda,
q*ue*, pues Christo en pa*n* se queda,
ya se ve la piedra pan.[91]

El segundo segmento (vv. 5-8) trae al texto, para comprobar por aducción de pruebas, un recuerdo de la frase bíblica y hace entrar con aparente pertinencia lógica la referencia — sólo aludida — a la Eucaristía en cuanto alimento, conciliando la paradoja del milagro en Cristo.

Como verdad universal se puede expresar en el primer segmento un hecho real o fingido, ya dualizado:

A LA GLORIA

La gloria del mundo vana
dos hijos monstruos parió,
gigante el deseo nació
y la possessión enana.
Mas la gloria soberana

[91] *Epigramas*, pág. 10v.

no es en nada semejante
a la que es tan inconstante,
pues dize la Fe a quien creo,
que imaginada es pigmeo
y posseída es gigante.[92]

La partícula adversativa con que comienza el segundo segmento anuncia el sucesivo paralelismo opositivo "gloria humana / gloria eterna" con que se introduce una correlación por disonancia, de tipo contrastante, que permite proporcionar subvertidos los elementos, a su vez dobles y contrarios, "gigante / pigmeo", no sin efecto hiperbólico.

La erudición más común puede ofrecer la base del concepto inicial; cfr. el epigrama *Al Emperador Carlos V retirado a Yuste*:

Lloró Alexandro animoso
después de vencer el mundo
no tener otro segundo
de quien salir vitorioso.
Vos, o César valeroso,
del mundo fuistes señor,
que, pues salís vencedor
de vos, que es mundo pequeño,
alabados, que soys dueño
del mayor y del menor.[93]

Las dos premisas se introducen con una estructura de riguroso silogismo (vv. 1-6), pero su fuerza se basa en la aducción de una identidad extrínseca y metafórica, la del microcosmos (« mundo pequeño », esto es el cuerpo del hombre, que Carlos mortifica en Yuste), que da pie al contraste hiperbólico del verso final (« mayor » / « menor »).

Una improporción establece siempre una correlación opositiva. Pero si, por medio del *equívoco* final, se demuestra resuelta la para-

[92] Ibi, pág. 67r.
[93] Ibi, pág. 63v.

doja inicial, se hará de una improporción una proporción y quedará mediada a través de la imitación lingüística la evocación del misterio; cfr. el poemita *Al sepulcro de Christo*:

Aquí sepultado está
el cuerpo de Dios eterno
cuya alma baxó al infierno
a sacar santos de allá:
No la tierra comerá
este Dios que aquí se encierra
puesto *que* al morir se entierra,
pero su cuerpo sagrado
quedará sacramentado
porque le coma la tierra.[94]

"No... pero sí". El sintagma « comer la tierra », referido al, "comer" metafórico de la corrupción de la materia, conviene a la improporción del v. 5 y al mismo tiempo ofrece pie para una paronomasia y figura etimológica (« tierra » / « entierra »). Cuando la improporción queda subvertida con la adversativa *pero* en proporción, le cuadra con propiedad el sentido de "comer" y por metáfora de atribución o sinécdoque le cuadra también el de *tierra* "todos los hombres". La idea de maravilla o paradoja, conciliada en Dios o en efecto divino, queda implícitamente escondida.

Si el *equívoco* declara en el texto sus dos sentidos con perfecta correspondencia a un solo sujeto « dobla la agudeza », dice Gracián[95]. En un texto basado en el tema de la conversión de San Pablo camino de Damasco, elaboradísimo en la época[96], se encuentran en la « contingencia » de la caída del caballo emanaciones de sentido, especies cuasi metonímicas; una vez caído, *es como si* su postura aludiera a

---

[94] Ibi, pág. 18r.

[95] GRACIAN, *Agudeza*, cit., disc. XXXIII, vol. II, pág. 56.

[96] Cfr., por ejemplo, el texto en prosa de QUEVEDO, cuyo título entero reza: *La caida para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la iglesia en la Vida de san Pablo Apostol* (ed. F. Buendía en *Obras completas*, Madrid 1962), con un juego de figuras que sigue en la presentación.

reverencia respetuosa al superior (vv. 5-6): « agudeza de acción », según la terminología de Gracián. Todo se trastrueca tras la conversión, y el pesar se convierte en placer como prueba deductiva (« porque caí en dos lugares »), añadiendo a una duplicada pareja opositiva anterior (« gozo » / « pesares ») otra nueva de tipo zeugmático por la elisión de la acepción figurada en el elemento verbal común *caer*, tipo especial de sinonimia fraseológica que se extiende circularmente a los vv. 3-4:

Corrido, Señor, me hallo
de aueros hecho molestia,
mas ya caí de mi bestia
quando caí del cauallo.
Soy un rendido vassallo
q*ue* a vuestros pies se presenta
y es justo que humilde sienta
gozo tras tantos pesares
porque caí en dos lugares,
en el suelo y en la cuenta. [97]

Un triple juego de equívoco con los tres sentidos especificados presenta el texto *A san Iacinto*:

Soys, Jacinto, piedra y flor
de virtud tan conocida
que resplandecéis en vida
y en muerte dais buen olor.
Tal fragrancia y resplandor
no es bien que el tie*m*po sugete,
y pues al justo promete
tenerle en sus manos Dios,
serviréis en ellas vos
de anillo y de ramillete. [98]

Con perfecta correspondencia al nombre propio se le aplican, después de la identificación metafórica por doble equívoco (v. 1), las

[97] *Epigramas*, pág. 26v.
[98] Ibi, pág. 39v.

cualidades propias de los otros dos sentidos de jacinto, entidad mineral y vegetal; apoya el uso metafórico en el v. 4 un reflejo de la expresión hagiográfica « en olor de santidad », acumulándose en el verso una relación más, de tipo opositivo: « en vida » / « en muerte ». Con la improporción (« no es bien ») del v. 6 se introduce un elemento extrínseco que entronca con los dos versos precedentes mediante la alusión a la inmortalidad. Con una perífrasis fundada en hipotiposis (« tenerle en sus manos Dios ») se da paso a la incrustación, en el verso conclusivo, del doble elemento inicial (« piedra » y « flor ») a través de sinécdoque (« anillo » y « ramillete »).

El juego de sinonimia con el nombre propio es recurridísimo y descontado[99]. A través de la óptica sorprendente opositiva y subversiva consigue Ledesma evocar cierta forma de metamorfosis como reflejo de lo divino que logra trocar las leyes de la lógica fundándose en un nombre; cfr. *A san Buenaventura*:

Nombre de milagro cobre
vna dicha tan segura,
pues viue *Buenauentura*
de assiento en casa de vn *pobre.*
No es mucho que al *rico* sobre
dicha, contento y riqueza
y al *pobre* llanto y tristeza,
mas después que Dios nació
naturalmente hallo yo
Buenaventura en *pobreza.*[100]

En el primer segmento se establece un paradoja con el uso del nombre propio en acepción impropia de nombre común (« buenaventura » "fortuna") contrapuesto a *pobre*; sobre este término se construye el equívoco, con alusión metonímica a una de las cualidades distintivas de la orden franciscana — la pobreza — y no a la orden

[99] La lista contenida en el trabajo de H. N. BERSHAS, *Puns on proper names in Spanish*, Detroit 1961 es susceptible de muchas adiciones.

[100] *Epigramas*, pág. 37v.

en sí. El sucesivo empleo de *pobre* en acepción propia funda la nueva antítesis del segundo segmento (vv. 5-7) y la confrontación paralela de las dos series de propiedades correspondientes a *rico* y a *pobre*; se llega así, en el v. 8, con la adversativa *mas*, al momento de la retorsión que ve cumplida sorprendentemente la paradoja inicial.

El *equívoco* prolifera, se expande y contrae, domina siempre la estructura textual. « Son las obras del divino Ledesma un equívoco continuado; fue plausible en este genio y quiso más ser primero en él que segundo en otros » dice Gracián [101]. La económica funcionalización de los resortes del *equívoco* fue eje central, en efecto, de la poética de Ledesma, haciendo de tal figura no sólo forma auxiliar de demostración convincente por sorpresa sino centro irradiador del texto todo, foco de *inventio*, elemento ideal en que apoyar amplificaciones y digresiones por las relaciones extrínsecas que puede aportar a modo de continuas bifurcaciones textuales.

En función probatoria suele aliarse o con el nombre propio o con la pseudo-etimología en artificiosas semantizaciones personales. Un ejemplo en el villancico *A las lágrimas del niño Jesús, en su nacimiento*:

Alma, Dios derrama perlas,
esta es buena pesquería,
pues en el mar de María
puede venir a cogerlas. [102]

La metáfora inicial « lágrimas-perlas » encuentra fundamento (en el v. 3) en uno de los atributos tradicionales de María y da pauta metonímica a todo el texto, que se desarrolla sobre este campo asociativo; la aducción tradicional se introduce con el *pues* de la deducción para que resalte la razón lingüística de la inclusión de *mar* en *Mar-ía*, eco de una de las etimologías populares del nombre, que arranca de S. Jerónimo y prolifera en la himnodia mariana. En

[101] GRACIAN, *Agudeza*, disc. XXXIII, vol. II, págs. 54-55.
[102] SPC, n. 15.

otros textos esa misma base tradicional justifica el recurso estructural del viaje o peregrinación por mar, a manera de alegoría, o sugiere empleos alegóricos de topónimos reales o inventados: *Santa María del Puerto* (PPC, nn. 12 y 15), *Puerto de la Concepción* (*Juegos*, n. 403), *Puerto Rico* (SPC, n. 15). No faltan los trilladísimos juegos sobre *Tomé* (santo, moneda, forma verbal), *Pedro-piedra* y otros menos comunes sobre *Clemente*, o sobre los apellidos *Paz* o *Rueda*. Ledesma prefiere este tipo de *equívoco* en poesías de ocasión o en alabanza de santos. Curiosas formaciones suyas parecen ser *Christóual de Saluador* y *Don Christóual de la Cruz* (PPC, n. 200), junto a la más común alusión a Santiago como « uno de los doze Pares » (PPC, n. 119). Y junto a éstos, los nombres con motivación etimológica de personajes fingidos: *Ardenio, Lucidoro*; los alusivos a afeites femeninos con metonimia y antonomasia como *Solimán, Albayaldos de Olín* (*Rom.*, p. 43). La resemantización puede efectuarse sobre una sola de las partes del nombre propio descompuesto, a manera de « hidra bocal », como decía Gracián[103]: a tratamiento análogo al comentado para *Buena-aventura* se someten *Ber-mudo, Ber-nardo* (*Rom.*, p. 119), *Ray-mundo* (*Epigramas* p. 35v), *Ve-necia* (*Rom.*, f. 114v.) o los compuestos *manirroto* (PPC, nn. 90 y 218) o *pechiabierto* (PPC, n. 52).

El respaldo etimológico añade redundancia al valor probatorio del *equívoco*, dando doble fundamento a la conveniencia de aplicación del término. En el Poema *Al Santíssimo Sacramento*, elaborado en metáfora de torneo, Cristo — que se presenta disfrazado (Cristo bajo la forma de la Eucaristía) y con los emblemáticos colores del Rojo (en-carnado) y Blanco (pan de la hostia) — es definido el *mantenedor* y el Hombre el *aventurero*; cfr. los vv. 53-68:

---

[103] GRACIAN, *Agudeza*, disc. XXXI, vol. II, pág. 37: «Es como hidra bocal una dicción pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la transtruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa». Los vocablos compuestos contaban con una dignidad especial que heredaban de ser propios de la poesía épica; redescubriendo a Aristóteles, las preceptivas de Seiscientos confirman la idea, aunque la naturaleza de las lenguas modernas sea poco propicia: Pinciano, por ejemplo, acaba recurriendo a voces tan banales como «protomédico» y «boquiabierto» (*Philosophia*, cit., Ep. VI, vol. II, págs. 123-124).

Cada qual su nombre tiene
a quien es tan ajustado
que esse solo, bien mirado,
con propiedad le conuiene.
Que pues al hombre assegura
su dicha al precio primero,
bien se llama auenturero
respeto de su ventura.
Y vos, Príncipe y Señor,
bien es que nos mante[n]gáys
si ha tanto tiempo que vsáys
ser nuestro mantenedor.
Assí que tal apellido
os viene muy propiamente,
porque no ay tierra ni gente
donde no ayáys mantenido . . . [104]

En otras alegorías construidas sobre músicas y coros es aprovechada la voz *contrabajo*, que ofrece variedad de sentidos según se descomponga en *con-trabajo* (*Juegos*, n. 387) o en *contra-abajo* (*Juegos*, n. 415 y PPC, n. 217).

Si en la lengua común un término tiene dos sentidos lejanos entre sí, este germen de paradoja será aprovechado para demostrar la efectiva incongruencia en el uso corriente y la coherencia recíproca que esos sentidos adquieren en la esfera de lo sagrado, con el consiguiente efecto metamórfico sorprendente. En el *Juego* n. 387 una complicada traza parte del juego del *aguinaldo*, "llamada de los niños a las puertas cantando canciones", para imitar con pertinencia una escena en que los niños son los Inocentes, y pasar después de la idea genérica de "llamar a la puerta cantando" a la especie analógica del enamorado que canta (con la inserción costante de finísimos estribillos populares), y llegar a estos versos:

Con lo que se llama y cierra
llamamos todos aldabas

[104] PPC, n. 72.

y parece impropiamente
por ser cosas tan contrarias.
Mas en estas puertas vivas [del Alma]
con gran propiedad se habla,
pues la aldaba con que cierras
es con la que Dios te llama. (vv. 105-112)

La agudeza puede triplicar su eficacia si de un término se pueden sacar tres sentidos. En unas quintillas *Al rosario de Nuestra Señora* (SPC, n. 110) se establece la deducción: "a los reyes es debido arco triunfal en una entrada; la Virgen es reina del Cielo, luego lo merece en su asunción"; se finge entonces un *arco*-triunfal con el atributo mariano del *arco*-iris y con el atributo del *arco*-"arma" ofrecida al hombre para defensa del pecado, deducido por vía metonímica de la forma arqueada del rosario.

Las frases de la Escritura son fértiles en sugestiones. El « Parate vias Domini » estimula elaboraciones del motivo del Bautista como « aposentador » [105]. El « Ecce ancilla Domini » da lugar a los versos:

Si vendido y puesto clauo,
Virgen, esse niño acaba,
es que os distes por esclaua
y auéys de parir esclauo, [106]

donde se hace una mezcla de tres motivos: « poner clavo » como marca de esclavitud, « poner clavo » en sentido literal de crucifixión y la referencia a la situación jurídica del hijo de esclava. Sobre el « Verbum caro factum est » se construyen los versos:

De rescatar al perdido
Dios su palabra nos dio,
y pues el Verbo encarnó
bien su palabra ha cumplido. [107]

---

[105] PPC, n. 117.
[106] PPC, n. 11.
[107] SPC, n. 3.

Hay casos en que el lector no capta las alusiones o percibe usos al parecer indecorosos, que sin embargo tienen su justificación escriturariа. En un texto de estructura casi letánica (PPC, n. 52), en cada segmento-epigrama se va comparando a la Cruz por proporción y correspondencia con los objetos aparentemente más injustificados; cfr., por ejemplo, la metáfora 14:

> Soys la caña con que Dios
> en nuestra laguna pesca
> poniendo a Christo por ceuo,
> que es gusano de la tierra. (vv. 53-56)

Con referencia a un arbitrario "género" « objeto largo y de madera » del que son especies la Cruz y la caña, se establece una metáfora de atribución que permite aludir a la idea-imagen de la pesca de las almas, donde Cristo-gusano es el Dios hecho criatura terrena.

Con bastante frecuencia el *equívoco* se introduce por medio de una gradación sinonímica: establecida una ecuación analógica inicial, se le hace seguir un sinónimo del término de base como un aparente enriquecimiento de las especies aunque en realidad para introducir una nueva posible relación; cfr. el romance *A la juventud*, vv. 1-4:

> Tirad, Juuentud, la rienda
> al pensamiento ligero,
> que es cauallo desbocado
> y potro de dar tormento, [108]

donde la agudeza del v. 4 es doble por lo proporcionado de los dos sentidos a un mismo sujeto, el sentido metafórico — tópico de las pasiones humanas en figura de *caballo* desbocado al que debe ser freno el raciocinio — y el literal de *potro* como instrumento de tortura. En otros casos la gradación sinonímica funciona como doble atributo en aducción de prueba; cfr. los vv. 25-28 del romance *A vn amante*, en

[108] *Romancero*, pág. 24v.

que Ardenio, paradigma del Hombre, está prisionero en la cárcel de amor:

Es la muger prisión dura
que el cuerpo y el alma prende
y de aquí pienso que llaman
esposas a las mugeres. [109]

Las múltiples expresiones idiomáticas del español ofrecen fáciles materiales, en particular las que incluyen el sustantivo *Dios*; cfr. los versos iniciales del villancico en el coloquio pastoril *Al Santíssimo Sacramento*:

P. - ¿Vamos a comer los dos
si estáys qual yo combidado?
R. - Id a Dios, que ando ocupado.
P. - Pues voyme a comer a Dios [110],

donde la presencia o no de una pausa en el último verso delimita los dos sentidos, ambos pertinentes, de *a dios* como fórmula de saludo o como complemento del verbo *comer* y sustitutivo de hostia. Igual correspondencia doble se construye sobre *por Dios* usado como nexo de causalidad o como exclamación (PPC, n. 33), sobre *por Dios vivo* (PPC, n. 199), *ser menester Dios y ayuda* (PPC, n. 56), *gracias a Dios* (PPC, n. 206), *juro por vida de Dios* (PPC, n. 166) o expresiones hiperbolizantes como *más... que Dios* (PPC, n. 164). Sobre *ay* verbo y *ay* lamento se edifica un poema [111], con asociaciones que ligan el llanto del Niño en el portal al lamento del galán por su dama (= Cristo y el alma), creando el estribillo:

vn ay formó y al ay se sigu[i]ó luego
agua en los ojos y en el alma fuego (vv. 13-14),

---

[109] Ibi, pág. 146v.

[110] PPC, n. 63.

[111] SPC, n. 16. Sobre el gusto del acercamiento de lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño en los poetas barrocos, v. G. POULET, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano 1971, págs. 55 ss.

y fundando el juego por *equívoco*:

Mucho vale vuestro ay
pues ay en vos, niño inmenso,
la naturaleza humana
supositada en el Verbo (vv. 29-32).

Ay como forma verbal se repite anafóricamente en el resto del poema, seguida de una serie de complementos-atributo divinos; cada sintagma así formado (« Ay Rey para hazer mercedes . . . », « Ay sabio . . . », « Ay capitán . . . », « Ay letrado . . . », « Ay pastor . . . », etc.) concurre a demostrar la idea de "inmensidad" contenida en la "brevedad" del Niño figurada en el corto monosílabo de su llanto.

Acomodar una autoridad a un asunto gracias al *equívoco* es técnica normal de la elocuencia sagrada; pero « aunque el equívoco da pie con la correspondencia de la palabra, es menester que las demás circunstancias ayuden y se conformen », comentaba Gracián [112]. Veamos un ejemplo de la habilidad de Ledesma para adecuar una serie de variedades por especificación a un mismo sujeto conformándolas todas; se trata de un texto *A san Juan Bautista* presentado en unas justas de 1608:

Llama Dios por sus profetas
perro mudo al que predica,
y el vicio del superior
no riñe porque no riña.
Vos sí que sois perro vivo,
Gran predicador Bautista,
pues que ladrastes al rey
la torpeza de su amiga. [113]

Tras este típico exordio junta una serie de designaciones de

[112] GRACIAN, *Agudeza*, disc. XXXIV, vol. II, pág. 64.

[113] *Juegos*, n. 391. Este texto Ledesma lo había presentado tres años antes (1608) en las Justas al Santissimo Sacramento, organizadas por Lope de Vega; ed. fac. por A. Pérez Gómez, Valencia 1951, págs. 57r-57v.

variedades caninas con justificaciones aparentes de la perfecta correspondencia con el sujeto asimilado, basándolas todas en juegos nominales (*perro de alba, de ayuda, de agua, mastín de ganados*, etc.). Lo que en el lector moderno causa mayor rechazo y abominación, precisamente la continuidad forzada de las largas series, era para los contemporáneos artificio extremoso tan admirado como solicitado. « Es eminencia de algunos entendimientos, que todo se lo hallen acomodado » decía Gracián[114]; y el prior Arenas, en la presentación del primer libro de Ledesma, encumbraba sobre todas las demás esta capacidad del autor, la « inventiva sutil » en seguir las metáforas « sin interrumpirle un punto, que es argumento de ingenio constante [...] sin traer de los cabellos lo que al aparato della conviene [...] se lo halla todo hecho y tan nacido que creo que en esto le gana a todos ».

La naturalidad (« tan nacido ») a que alude el prior es el efecto que Ledesma consigue con la intencional sencillez de la sintaxis, con la ausencia de hipérbatos, con la elevación a primer plano del nivel coloquial de la lengua. La elaboración de un tal estilo mediano supone una reflexión sobre modismos y frases hechas que Ledesma aprovecha desmontándolos y reduciéndolos a sus acepciones originarias y así devolviéndoles una momentánea vitalidad. Estaría fuera de lugar aquí una lista de frases hechas que le ofrecen material para sus operaciones lingüísticas; hemos señalado ya las que contienen *dios* y recordamos ahora, como ulteriores ejemplos, que le son de apoyo para la llamada teofagia de los textos dedicados a la Eucaristía todos los *estar a pedir de boca* (PPC, n. 184), *no tener que llegar a la boca* (PPC, n. 79), etc., incrustables al final según la técnica de la glosa, después de haber utilizado en la parte precedente del texto, y en distinta acepción, el término equívoco presente en el modismo. *Cobrar en pajas* (PPC, n. 19) y *dormirse en pajas* (PPC, n. 55) le conducen al tema del Portal de Belén; *tener buena estrella* (PPC, n. 21) a los Reyes Magos; de *hacer pucheros* (PPC, n. 21) emana el campo asociativo del alcaller o alfarero, que pasa a unirse direc-

---

[114] GRACIAN, *Agudeza*, disc. LIX, vol. II, pág. 221.

tamente con el motivo de la tierra o lodo de la naturaleza humana; para la "contingencia", tan del gusto de la época, del San Juan recostado sobre el pecho de Cristo — en cuyo gesto todos "levantaban misterio" de sorprendente resolución —, Ledesma puede aplicar traslaticiamente no sólo el más trillado *dar pechos* (PPC, n. 110) sino otras expresiones como *echarse sobre el cuerpo de la hacienda* (PPC, n. 109) y *quien a buen arbol se arrima / buena sombra le cobija* (PPC, n. 106).

Además de servir como autoridades vulgares aplicables metafóricamente, las frases hechas pueden ser transformadas, con un proceso de resemantización que, sólo actuando sobre algo bien presente en la conciencia del oyente en su forma corriente, permite la alteración generadora, por sorpresa, de una nueva significación. Será una llamada al lector para que participe, remitiendo a algo notorio, ya sea un giro o un refrán o un estribillo popular y hasta un texto entero: por ejemplo, en las vueltas a lo divino.

Un modismo como *venirle a uno algo de perlas*, junto al ser utilizable a la manera antes ilustrada usando el sustantivo metafóricamente en el sentido de "lágrimas", es combinado con el equívoco nominal ya visto del *mar de María*, y sucesivamente en el mismo texto reelaborado con gradación hiperbólica: si Dios de Niño « . . . da perlas llorando / quando estuviere sudando / te dará finos rubíes » (con alusión a la oración en el Huerto) (SPC, n. 15). Un refrán de ascendencia clásica, *comer para vivir, no vivir para comer*, ofrece, con su clara estructura quiásmica, ya preparada la transformación metafórica subvertidora al ir referido a manjar eucarístico:

Só[l]o ha de ser la comida
para sustentar la vida,
que el viuir para comer
reprouado suele ser.
Mas de este pan sé dezir
que se puede apetecer
el vivir para comer
y el comer para viuir[115],

[115] TPC, n. 65.

donde la retorsión evoca el efecto milagroso del misterio.

Transformaciones análogas de modismos han sido estudiadas en Vélez de Guevara, en Quevedo, y Gracián[116]; de manera genérica la crítica se ha interesado por estas revisiones de valores expresivos de la lengua por parte de los autores barrocos[117]. Nadie ha acudido a Ledesma, cuya obra proporciona el más amplio muestrario de la técnica usual de trasplante sobre bases de erudición popular del arte de la demostración por *opposita*, propia de la esfera del discurso moral.

La invectiva *Mal prouecho te haga / con ello rebientes* aplicada a quien se acerca a la Eucaristía sin la previa limpieza de corazón de la confesión, queda subvertida, en la segunda parte de un texto y después de alabada en forma alegórica la penitencia, en « Buen prouecho te haga / con ello aumentes », produciendo efecto persuasivo y evocando la metamorfosis a que da lugar el sacramento. Igualmente en PPC, n. 132 la maldición *Fuego de San Antón me abrase y queme* genera el juego de equívoco al usarse *fuego de San Antón* con valor de "picor eccémico" en un primer momento, mientras al final del texto, con valor de "amor de Dios" que enciende el Santo destinatario, se vuelve deseada bendición.

La base de estas operaciones no es más que una variedad de las disonancias o improporciones, las contra-proporciones, el gran fundamento de todo discurso que mire a la mudanza de los afectos por vía demostrativa y no patética. Todo el Discurso V de Gracián es una detallada tratación del tema y el jesuita señala el triunfo del ingenio de Góngora en esta técnica, aduciendo ejemplos de textos con las clásicas fórmulas del « no . . . sí »: « quien no te quiso Rey /

---

[116] M. Muñoz Cortes, *Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su «Diablo Cojuelo»*, en «Rev. de Filología Española», XXVII, 1943, págs. 48-76; J. M. Blecua, *El estilo de «El Criticón» de Gracián*, en «Archivo de Filología Aragonesa», I, 1949, págs. 7-32; F. Ynduraín, *Gracián, un estilo*, en «Homenaje a B. Gracián», Zaragoza 1958, págs. 163-188; H. Hatzfeld, *The baroquism of Gracian's «El Oráculo manual»*, en «Homenaje a Gracián», cit., págs. 103-117.

[117] Cfr. S. Gili Gaya, *Agudeza, modismos y lugares comunes*, en «Homenaje a Gracián», cit., págs. 89-97 y F. Ynduraín, *Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII*, en «Archivo de Filología Aragonesa», VII, 1955, págs. 103-130.

te adora Santo » o « al cetro sí / no a la pluma »; más ejemplos y variaciones aporta en los Discursos VI, IX y XIII. Se trata de presentar una misma idea con relaciones de proporción por consonancia con un sujeto y por disonancia con su opuesto. Observemos el n. 412 de los *Juegos*, texto complejo como casi todos ellos, con mezcla de varias partes que se van generando deductivamente la una de la otra. En él Ledesma ofrece una elaboración a lo divino del motivo de la malcasada cruzado con el de las Bodas del Alma con Dios, alegorizando al Alma en figura de dama y en figura de esposo al Mundo; llega pronto la Vejez con sus efectos, y la Esposa se lamenta con su madre la Iglesia:

Yo me iba, Madre,
con el Mundo a holgare.
Mentira.
Pero sus holguras
todas son azares.
Verdade. (vv. 25-30)

El texto continúa con una serie de estrofas análogas, con disonancia y consonancia. Es la misma técnica de buena parte de poemas muy conocidos, como las letrillas de Góngora y Quevedo: recordemos el « Dineros son calidad / Verdad », reparando en que el texto quevedesco presenta irónicamente subvertidos los elementos de la ley moral para hacer más convincente la paradoja de los valores mundanos. Bajo la misma clase se coloca el gongorino « Que pida un galán Minguilla / bien puede ser... / no puede ser »[118] o el otro texto quevedesco « Que le preste el ginovés... » con la alternancia de positivo y negativo remarcada al final de cada concepto donde se turnan « Bueno » y « Malo »[119]. « En metáfora de *contraditorias* » subtitula Ledesma un villancico en el que usa este recurso para celebrar la Eucaristía:

---

[118] Estudiado por D. ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, vol. I, Madrid 1961, pág. 318.

[119] *Obra poética*, cit., vol. II, págs. 196-197.

Primero
El enfermo que se aparta
de comer este manjar
temiendo que le ha de hartar,
llegue a comer que no harta.
Segundo
El ha[m]briento que se aparta
de[ste] pan haziendo quenta
que es poco y que no sustenta,
llegue a comer que sí harta. [120]

El parelelismo ayuda a completar y evidenciar la estructura rítmica y disonante. Lo mismo en el *Coloquio entre el Hombre y Dios en su nacimiento*:

Homb. - Conozco, Señor, de vos
que soys ho*m*bre y q*ue* soys Dios,
y ver a vn hombre llorar
y a Dios eterno morir
digo que es para reyr.

Dios. - Yo conozco, hombre, de vos
que soys retrato de Dios
y quien nació para el cielo
no le ve[r] yr a gozar,
digo que es para llorar. [121]

Aquí se juega también con variaciones del tópico del mundo al revés.

Volviendo al trastrueque de modismos, a ello se prestan los estribillos de tono lírico popularizante con que suelen interrumpirse las largas series de cuartetas en los romances, según moda de la época: al reaparecer en otro lugar del texto a veces se presentan con significativas variaciones cuando no con subversiones conceptuales; cfr. el *Discurso quinto a la hipocresía*:

Culpas en el pecho

[120] PPC, n. 82.
[121] SPC, n. 13.

silencio en labios
más valiera dezirlo
que no callarlo,

que en una sucesiva estrofa referida a la penitencia aparece transformado en

más valiera callarlo
que no dezirlo [122].

O, en el romance *Al desconsuelo*:

Que ausencia sin zelos
no passa su dolor a más que el cuerpo
. . . . . .
pero zelos y ausencia
passan el cuerpo y hasta el alma llegan. [123]

De los juegos en que se inspira para su obra homónima, a Ledesma le interesan en particular las letrillas, como declara en el prólogo al lector; las somete al mismo tratamiento usado para estribillos y refranes, como materiales lingüísticos que incrustar sin modificaciones en glosas o modificar para exprimirles sentidos nuevos.

Para el n. 381 encuentra ya construida la pareja opositiva en la misma designación del juego: *Tira y afloxa*; a ella acudirán, como a un centro, asociaciones como *tirar piedras* (alusión al martirio de san Esteban) o *tirar del caballo* (alusión a la caída de san Pablo). En otro texto la fórmula del juego *Sopla vivo te lo do / para do?* ofrece una primera "proporción", de consonancia, utilizada para evocar la Presentación en el Templo, y después, transformada en *Sopla muerto de lo do*, se lleva a segunda consonancia con la Crucifixión y la Salvación [124].

En lo visto hasta aquí la fácil reversibilidad de lo doble es la

---

[122] *Epigramas*, pág. 102 y ss.
[123] *Romancero*, pág. 107v y ss.
[124] *Juegos*, n. 385.

razón por la que se intenta descomponer todo en dualidades, con una técnica no tan privativa de las antítesis quevedescas ni tan directamente heredada del petrarquismo, como se ha señalado[125]. Sin embargo, la retorsión puede hacerse no sólo entre elementos duales sino sobre todo lo que suponga un sentido convencional, como, por ejemplo, la expresión tópica. El lexicalizado mito de Narciso se transforma, en una crisis irrisoria *A la Fealdad y la Vejez*, transparentándose su opuesto:

No te mires en el agua
Antípoda de Narciso,
Que te arrojarás por fea
Adonde el otro por lindo.[126]

El motivo de los cuatro elementos permite, en un romance *A la venida del espíritu santo*, la creación de cuatro metáforas proporcionadas al sujeto; pero el lugar convencional del cuarto elemento — la tierra — al final se ve subvertido tras el misterio de la Ascensión en cuerpo (=tierra) al cielo:

Y aunque en orden natural
es elemento el más baxo,
después que Dios subió al cielo
está en el lugar más alto.[127]

Igual utilización del tópico a propósito de la Asunción de la Virgen:

Oy de los quatro elementos
el fuego y tierra se truecan
y la tierra aunque pesada
al lugar más alto trepa.[128]

---

[125] D. ALONSO, *Poesía española*, Madrid 1962, pág. 504, tratando de las constantes bifurcaciones y dualidades contrastadas o no en Quevedo.

[126] *Romancero*, pág. 104.

[127] PPC, n. 61.

[128] SPC, n. 108.

Por encima de todos los tópicos está, desde luego, el del "mundo al revés". Se ha visto en la estructura del *si/no*; lo encontramos, aliado al *equívoco*, en los textos construidos sobre la dualidad *Señor / criado* (*Epigramas*, p. 36) o *Reyna / esclava* (TPC, n. 32; *Epigramas*, p. 22); con un registro metafórico tomado de la esfera judicial da argumento a los agravios de la justicia humana hechos a Dios (PPC, n. 55); en un villancico « buelto » es materia de una congeries de conceptos-especie:

Zagal, si a la villa vas
mil nouedades verás.
Verás en Belén, pastor,
al Criador hecho criatura,
con hambre la misma hartura,
con sed la fuente de amor,
cansado el mismo valor,
y el fuego muerto de frío,
y sobre el que puede más
mil nouedades verás.[129]

En un procedimiento de preguntas y respuestas intensificadas por el eco encontramos el tópico bajo la forma de conciliación de opuestos en Dios:

Past. Vos soys el flaco y el fuerte.
Ang. Vos soys el fuerte y el flaco.
Past. Vos soys el vassallo y Rey.
Ang. Vos soys el Rey y el vassallo.
Past. Vos soys el pasto y pastor.
Ang. Vos soys el pastor y el pasto . . .[130]

El *hombre* por efecto de la culpa es *bestia* (PPC, n. 95); es árbol plantado al revés para que eche sus raíces al cielo (*Juegos*, n. 416).

Dejando para otro lugar el tratamiento de la función del *equí-*

---

[129] SPC, n. 24.
[130] SPC, n. 49.

voco en *enigmas* y *jeroglíficos* o en las composiciones por acumulación como es el *Mostruo imaginado*, sólo se anotará aquí de paso el empleo de la paronomasia en las técnicas que se han comentado. El *equívoco* utiliza una metáfora basada en palabras con igualdad de forma y diferencia de contenido; en las paronomasias la igualdad se reduce a un parecido — *tormenta-tormento* —, pero esto es suficiente para que den vida a una metáfora y su empleo como prueba demostrativa tendrá más "apariencia" falaz. Su presencia en Ledesma es escasa, mientras constituirán el plato fuerte del *Criticón*; cuando aparecen en nuestro autor es para apoyar elaboraciones del tipo de las ya examinadas. Sea un ejemplo este pasaje de una larga alegoría de dos emblemáticos amantes:

Leuantóse vna tormenta
En el agua y en su pecho
. . . . . .
Con tal tiempo y tal amante,
Dixo Sirarda, bien pienso
Que han de passar cuerpo y alma
El tormenta, ella tormento. [131]

Otros ejemplos: en una prolongada metáfora sobre la Nave de san Pedro:

hazen que cargue el nauío
de pompa soberuia y vana,
que puesto que son de viento
pessan mucho y mal se passan [132];

y así para aludir al martirio de san Lorenzo se combinan *parrillas / parras / barras* (PPC, n. 140); *hurto* juega con *huerto* y *lançetas* con *lançadas* (PPC, n. 39). Junto a las paronomasias los juegos de derivación: *gusto / disgusto* (PPC, n. 39), *justa / ajustado* (PPC, n. 72), *hermano / hermandad* (PPC, n. 41), o de políptoton, mezclando do-

[131] *Romancero*, pág. 122.
[132] PPC, n. 155.

bles juegos con efecto de trabalenguas:

Vestiréys a vuestro *gusto*
si en *vestir justo* consiste,
porque el oficial que os *viste*
jamás *vistió* sino al *justo*.
El mismo os *viste* que a Dios
por ser el más acertado,
y aunque al *justo* os le ha cortado
os vendrá muy ancho a vos. [133]

Es evidente la estrecha afinidad de este recurso con otro, más corriente: sustituir en un texto cristalizado y conocido uno o varios de sus elementos por otros de sonido análogo, dejando intactas las asonancias y las pausas rítmicas. La consiguiente re-semantización del texto nos lleva de la mano al género más aprovechado, la « buelta a lo divino », autorizado por el principio de la imitación de los modelos, por el deber de "despojar a los judíos" [134] o sea de luchar contra el diablo usando sus mismas armas y quizá también por el antiguo y siempre fallido intento de moralizar textos profanos arraigados en el gusto común. Lo que importa recalcar aquí es que el poema resultante sólo raramente es una copia del original vuelta al revés y que este tipo de creación no parece índice de escasa curiosidad intelectual y artística, como acaba considerándolo su mayor conocedor, Wardropper [135]; ni quiere ser un medio de representación archihumanada de lo divino. En realidad el poeta lleva a cabo una forma más de teatralización del lenguaje y de la palabra, no resemantizando por entero el texto-base contrahecho, como ocurre en la producción de los místicos, y prefiriendo que por él asome un guiño al lector mediante la cita cuasi literal de los dos primeros versos del texto-base y adoptando en lo demás sencillamente su es-

[133] PPC, n. 129.
[134] B. WARDROPPER, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid 1958, pág. 34.
[135] Ibi, pág. 328.

quema rítmico y su asonancia[136]. Nos hallamos ante una forma más, traslata y macroscópica, de *equívoco*.

2. *El* equívoco, *las "sorpresas" del lenguaje y la poética de la "casualidad"*.

El cultivo insistente del *equívoco* es consecuencia del descubrimiento por parte del poeta, en su reflexión sobre el lenguaje, de un aspecto "monstruoso" y al mismo tiempo "objetivo" del mismo código, el de manantial de certezas cuya credibilidad o por lo menos verosimilitud está garantizada por las vinculaciones entre las palabras y/o sus contenidos; son las "argucias verbales" obradas por la naturaleza. El "significar a dos luces" de la palabra polisémica se convierte en el mejor aliado del buen ingenio, que es ambidextro y discurre a dos vertientes; potencia además el sentido de las cosas mismas, que tienen haz y envés para dar luz distinta según se las mire[137]; en fin, ofrece al escritor, ya construidas, relaciones distintas respecto a las propias de otros tipos de metáfora, como notaba Tesauro al considerar el *equívoco* tercera metáfora entre las ocho variedades de ella[138]: en efecto « dove quelle [las primeras dos, la metáfora y la metonimia] dalla differenza del concetto mutano il nome, questa dalla unità del nome muta concetto ». Sin embargo, esa semejanza-identidad en los nombres es señal cierta de relación, verdadera o verosímil, entre las cosas, y al poeta le incumbe buscar y "fundar en razones" esa relación.

Bien percibía Sforza Pallavicino el carácter especial de esta figura cuando, aun aconsejando mucha moderación en su uso, observaba que « piace al lettore d'incontrare che il caso nella costituzione

---

[136] F. SMIEJA, *Ledesma y su poesía a lo divino*, Segovia 1963, ha descrito, pero demasiado superficialmente, algunos romances "vueltos". Mucho más interés ofrecen las clasificaciones y conclusiones a las cuales llega, sobre este tema, J. M. AGUIRRE, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo 1965.

[137] GRACIAN, *Agudeza*, passim.

[138] E. TESAURO, ob. cit., págs. 191-192.

del linguaggio abbia somministrato occasione quasi a bello studio di quella prova apparente »[139], advirtiendo la función paralógica preeminente que al *equívoco* le toca representar en el texto. Toda su importancia y sus múltiples posibilidades las captó y clasificó mejor que otros Tesauro en un capítulo del *Cannocchiale*, desde las etimologías, juegos nominales, paronomasias (de las cuales aconseja como curioso prontuario la lista de faltas de imprenta al final de los libros, o el rastreo en un diccionario de las voces más cercanas), a las equivocaciones sintácticas (del tipo de las aquí comentadas como *a dios, por que*...), desde las retorsiones de frases célebres a los macro-equívocos, que son para él las comedias y novelas[140] por basarse necesariamente en episodios "equívocos" como muertes aparentes, amores fingidos, cartas no consignadas, elementos todos que subvierten las resoluciones y el éxito de peripecias maravillosas. En este punto ¿cómo no recordar el precepto lopesco, aquel « engañe siempre el gusto y donde vea / que se dexa entender alguna cosa / de muy lejos de aquello que promete »?

Spitzer juzgó el juego de palabras propio de las épocas que han perdido el sentido de la palabra, que advierten como extraño su uso normal y hacen de ella espejo de la duda[141]. Pero aparece claro en los preceptistas, como es evidente en el uso de los escritores, que el juego es un intento de extraerle al lenguaje toda su carga significativa con la seguridad de que el sistema debe permitir imitaciones y plasmaciones múltiples de todo lo pensable. El resultado, más que ser un ilusionismo revelador de la vanidad de las cosas, es el descubrimiento exaltado de una magnitud escondida, de una manera nueva de significar a través de la sorpresa. Y esas maravilla y sorpresa nacen de la casualidad y no, como habría de esperarse, del arte; son las palabras mismas que espontáneamente coinciden en los sonidos así como los objetos por ellas significados se asemajan en las pro-

---

139 SFORZA PALLAVICINO, ob. cit., pág. 214.

140 E. TESAURO, ob. cit., págs. 244-265.

141 L. SPITZER, *Sobre el estilo de Quevedo*, en *Cinque saggi di ispanistica*, Torino 1962, pág. 151. Cfr. también M. MUÑOZ CORTES, *Aspectos*, cit., pág. 71.

piedades. Es lo que dice Sforza, añadiendo una observación de importancia fundamental, y es que la deleitación del lector queda vinculada a la naturalidad del discurso porque « questo piacer non si conseguisce quando l'autore si scomoda manifestamente e sconvolge il concetto o peggiora l'espressione di esso per usar tali parole correspondenti di suono [está hablando en particular del *equívoco* y de la asonancia rítmica del metro o rima] ... Son dilettevoli quando non paiono a bello studio ricercate, ma sembra che, avendo scelte l'autore quelle parole ch'erano piú acconce al significato, ne sia uscita come fortuitamente la corrispondenza del suono ». Desde luego apariencia de casualidad « poiché non è di maraviglia che questi effetti sian cagionati dall'arte ma la maraviglia e per conseguente il diletto nasce dall'apprendere che'l caso abbia fatto ciò che non pareva possibile se non per arte »[142]. Cuando, una vez descifrado el mensaje, el receptor reflexione sobre él, reconocerá toda la intencionalidad y el esfuerzo contenidos en esa aparente casualidad y quedará redoblada su maravilla.

Bajo un tal punto de vista los hipérbatos con su violencia dejan más al descubierto el artificio y le restan al mensaje el efecto de la "casualidad" y de la aguda expresión. En este principio se inspira la crítica de la época contra solecismos y barbarismos en cuanto vías de lo peregrino no adecuadas a la específica forma interior del idioma y demasiado reveladoras de la búsqueda de la novedad. Y en el contraste con ese principio resalta la originalidad de las creaciones mayores de un Góngora, que instauran un arte provocativamente no "casual" *.

BLANCA PERIÑÁN

---

[142] SFORZA PALLAVICINO, ob. cit., págs. 213-214.

* Ya en prensa el presente trabajo he podido leer el artículo de H. BAADER, *El equívoco. Die Uneindeutigkeit als Stil- und Strukturprinzip der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, en «Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter Fritz Schalk zum 70. Geburtstag», Frankfurt am Main 1973, pp. 12-39, jugoso ensayo que en una visión de síntesis ideológico-formal eleva el *equívoco* a la categoría de emblema de lo barroco; el autor más que centrarse en el nivel estrictamente lingüístico (aunque v. las pp. 24-29 sobre textos de Quevedo), interpreta como macro-equívocos las más variadas situaciones y distintos aspectos culturales del Barroco.

TIP. C. CURSI & F. PISA