

---

# Conceptismo, culteranismo, agudeza \*

MAXIME CHEVALIER

Comencemos por algunas observaciones rituales e indispensables. ¿Deberíamos pensar que el conceptismo es fundamentalmente la búsqueda de un pensamiento sutil, mientras que el culteranismo es esencialmente una búsqueda de expresión? No, porque los juegos conceptistas tienen a menudo una profundidad relativa y se apoyan casi siempre en los sonidos de las palabras. ¿Deberíamos establecer una equivalencia entre el conceptismo y la prosa, por un lado, y el culteranismo y el verso por otro? No, ya que el conceptismo triunfa tanto en el verso como en la prosa del siglo XVII (aunque la casi totalidad de las obras calificadas como *culteranas* están escritas en verso). Finalmente, ¿deberíamos decir que Quevedo (o Gracián) encarna el conceptismo y Góngora el culteranismo? No, ya que Góngora es tan conceptista como Gracián o Quevedo, y sucede que Quevedo llega a practicar un arte *culterano* (si bien es cierto que las obras maestras de la poesía *culterana* se deben a Góngora, y que la mayoría de los paradigmas conceptistas, entre los que se encuentran los más perfectos, salen de la pluma de Quevedo). El problema consiste, como se verá en seguida, en que las nociones de conceptismo y de culteranismo no se oponen, sino que se superponen.

Dos observaciones más. No se tratará aquí de establecer paralelismos entre los movimientos literarios que han existido a un lado y a otro de los Pirineos. Esto no significa que no haya convergencias, sino que el corte establecido en el plano literario no es el mismo en los dos casos: toda equivalencia se vuelve rápidamente artificial.

Por otro lado, la definición de nociones tales como conceptismo o culteranismo parece que deben apoyarse en un vasto círculo de escritores. Sin embargo, esta opinión tendría el inconveniente de basar su análisis en mediocres epígonos, ya que no se podría dudar de que los imitadores de Góngora y de

---

\* «Conceptisme, culteranisme, agudeza», *Revue XVII Siècle*, XL, 1988, n.º 160, Julio-Septiembre, pp. 281-287.

---

Quevedo están muy lejos de su valía. Se ha preferido tratar a los tres grandes escritores en los siguientes análisis, corriendo el peligro de insistir demasiado en aquellos rasgos de sus obras que pueden definir un estilo.

Hablemos en primer lugar del culteranismo. Acepto el término porque es lo que me he propuesto definir, y porque los excelentes conocedores de la lengua y la literatura del Siglo de Oro español lo han fijado de este modo. Sin embargo, esta palabra tiene el inconveniente de estar teñida de polémica: fue creada hacia 1620 por un maestro de retórica a quien apenas le gustaba la poesía gongorina, y está edificada muy posiblemente sobre el modelo del *luteranismo*, queriendo significar que el *culteranismo* es una herejía literaria. Voces autorizadas han propuesto, y aún hoy proponen, sustituirla por el término *cul-tismo* sugerencia seductora porque la poesía *culterana* es efectivamente *culta* (es decir, «adornada», «rica en figuras»). Personalmente creo que esta segunda denominación es preferible, aunque no desconozco los riesgos de confusión a que dan lugar los cambios en el vocabulario crítico.

La poesía *culterana* (el culteranismo se expresa más a menudo en verso) es la cumbre y la desembocadura de la poesía española del siglo XVI. El andaluz Herrera (1534-1597) había claramente afirmado —y realizado— su proyecto de crear una lengua poética autónoma, enriquecida con neologismos tomados del latín, adornada con construcciones nuevas (y con hipérbatos audaces), una lengua, en definitiva, alejada del habla cotidiana que permitiera dibujar o describir un universo de belleza. Por todo ello, aceptaba el riesgo de la dificultad y de la oscuridad: “ninguno —escribe— puede merecer la estimación de noble poeta, que fuese fácil a todos”<sup>1</sup>. Góngora (1561-1627), andaluz como Herrera, opinaba lo mismo.

Góngora construye una poesía del esplendor por su virtuosismo en el arte de la metáfora: maneja las metáforas antiguas con una facilidad suprema, sabe unir las metáforas conocidas —Galatea «o púrpura nevada o nieve roja»— y sobresale en la creación de metáforas nuevas —el pájaro, «campanilla de pluma sonora»; el tronco que arde, «mariposa que se deshace en cenizas». También es la poesía del esplendor por el empleo de una paleta colorista de una brillantez fuera de lo común; por una musicalidad del verso y de la estrofa sin equivalente todavía conocido en toda la poesía española; toda caligrafía barroca, decía Eugenio D’Ors, tiende a la música. Se podría decir sobre esto aún mucho más, pero lo que importa en este momento —tarea modesta— es definir un estilo. Este estilo tiene las siguientes características:

— En el nivel del léxico Góngora admite una serie de neologismos latinizantes e inventa otros nuevos. Los elige con un sentido tan seguro de la lengua que el español los admitirá casi siempre, y con un gusto tan exquisito que su

---

<sup>1</sup> Respuesta a Prete Jacopin, p. 86. Ver Adolfo Coster, *Fernando de Herrera*, 1908, p. 298, nota (N. del T.).

---

---

sonoridad embellece sus versos. (Sin embargo, la lengua española no aceptará siempre los cultismos semánticos que propone el poeta).

— En el nivel de la sintaxis Góngora calca una serie de construcciones del modelo latino: eliminación del artículo, hipérbatos audaces (a los que el poeta sabrá dar un valor estético), acusativo griego, ablativo absoluto, etc. Crea además fórmulas estilísticas originales, en particular «A, si no B». Ejemplo: Acis estaba, en un día de mucho calor, con «humeadas centellas, si no ardientes aljófares, sudando» (*Polifemo*)<sup>2</sup>.

— En cuanto a la construcción de versos y estrofas, Góngora recurre a los versos *bimembres* y a la correlación.

Teniendo en cuenta que Góngora no desprecia la erudición poética, se comprende que sus versos no sean siempre accesibles en una primera lectura. El poeta aceptó ese riesgo y se vanaglorió de ello: «tengo el honor de hacerme oscuro a los ignorantes». Cualesquiera que fueran los deseos profundos de Góngora, lo cierto es que la poesía española de este siglo alcanzó un alto grado de complejidad. El religioso Jerónimo de San José tenía toda la razón cuando escribió en 1651: «la elegancia de Garcilaso, que ayer se tuvo por osadía poética, hoy es prosa vulgar»<sup>3</sup>.

Más que la novedad de los procedimientos, que en más de un caso no eran originales, lo que sorprendió en 1613 a los lectores de los grandes poemas gongorinos fue la repetición de algunos de ellos y la concentración a la que se llega en el *Polifemo* y en las *Soledades*. En unos (Lope de Vega) causó una perplejidad que oscilaba entre la admiración y el rechazo. En otros (Quevedo) provocó una desestimación que iba acompañada de una fuerte polémica. Finalmente, otros sintieron por esa nueva poesía un puro entusiasmo: el *Polifemo* y las *Soledades*, y más generalmente los versos del maestro cordobés, además de suscitar comentarios apasionados, tendrán mucha fama en España, en Portugal y en América, fama que, por otra parte, se prolongará hasta el siglo XVIII<sup>4</sup>.

Son, pues, tenidas por *culteranas* las obras poéticas con profusión de cultismos, que recurren a hipérbatos audaces y a las fórmulas estilísticas definidas por Góngora, que otorgan un lugar importante a la metáfora y emplean a menudo el verso *bimembre*. Estos poemas son frecuentemente de naturaleza des-

---

<sup>2</sup> Ver *Góngora* y el «*Polifemo*» de D. Alonso (Madrid, Gredos, 1967), tomo III, p. 21 (N. del T.).

<sup>3</sup> *Genio de la Historia* (Vitoria, El Carmen, 1957, 4.ª ed.), pp. 304-305 (N. del T.).

<sup>4</sup> Para la obra poética de Góngora, me remito a los excelentes trabajos de Dámaso Alonso a los que los años no han empañado su brillantez. Su edición comentada del *Polifemo* (Madrid, Gredos, 7.ª ed.) es sin duda la mejor lectura introductoria a la poesía gongorina. Se pueden consultar dos obras igualmente valiosas: *Historia de la lengua española* de Rafael Lapesa (Madrid, Gredos, 9.ª ed.) y la reciente *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico (Barcelona, Crítica); para el tema que nos ocupa ver el vol. III, *Siglos de Oro: Barroco*. Espero que se permita al autor, antiguo estudiante de filología clásica, recordar que el español de la edición y de la crítica no es una lengua inaccesible para un romanista, y que la poesía de las *Soledades* y del *Polifemo* es tan accesible para un latinista como para un hispanista.

---

---

criptiva. También se consideran *culteranas* la prosa artificiosa de *Los Cigarrales de Toledo* (1621) de Tirso de Molina y la obra dramática de Calderón, caracterizada por su afición a la metáfora rebuscada y su apego a las diversas formas de correlación.

Pasemos ahora al conceptismo. El concepto, según Gracián, consiste en un «acto de entendimiento que expresa la correspondencia que se halla (“que se descubre”) entre los objetos»<sup>5</sup>. (Prefiero esta traducción a la que se emplea normalmente: «la correspondencia que existe entre los objetos»). Es decir, que, la antítesis, la metáfora y la hipérbole son conceptos. O sea que, en un sentido amplio, el conceptismo englobaría todas las figuras del Siglo de Oro. La producción poética del siglo XVI, tan proclive a la antítesis, y la del siglo XVII, tan rica en metáforas, serían plenamente conceptistas. Por lo tanto, toda la poesía —y gran parte de la prosa— del Siglo de Oro debería considerarse conceptista. La idea no tiene nada de absurda. Pero este punto de vista tiene el inconveniente de diluir la noción de conceptismo hasta hacerla inmaterial e imperceptible: el conceptismo se convertiría, desde esta perspectiva, en un círculo cuyo centro estaría en todas partes y la circunferencia en ninguna.

La frase de Gracián sugiere que se debe definir el conceptismo como un entramado de relaciones, y ciertamente la escritura conceptista descansa en un conjunto de correspondencias. El punto álgido de esta tendencia está representado por las auténticas alegorías que crea Alonso de Ledesma en sus *Conceptos Espirituales* (1600): «A la Circuncisión. En metáfora de sangría», «A la huida a Egipto. En metáfora de una buena aventura dicha por una gitana», «Al Santísimo Sacramento. En metáfora de banquete»<sup>6</sup>. Pero, por muy rápido que fuera el éxito conseguido por la obra de «el divino» Ledesma en los primeros decenios del siglo XVII, sería dar una imagen estrecha y pobre del conceptismo el reducirlo a las alegorías de los *Conceptos Espirituales*.

De hecho se define como plenamente conceptista (aparte de la obra del propio Ledesma y de sus imitadores) una doble familia de obras. La primera comprende los textos cuyos autores practican lo que Gracián llama *agudeza conceptual*. Estos escritores saben escapar de la banalidad de las figuras de la retórica y darles un relieve más seductor —ese relieve es lo que constituye la *agudeza*. Saben crear figuras «apuntadas», en particular antítesis sutiles, metáforas originales e hipérbolos inesperadas. Un ejemplo nos permitirá captar inmediatamente la diferencia entre retórica y *agudeza*: el ejemplo de la imagen. La imagen, que pertenece al campo de la retórica, puede elevarse al nivel de la agudeza, y esto por diversos medios. Citaremos dos. En primer lugar, la duplicación: «nosotros nos parecemos, tú y yo, al roble, —escribió el poeta a su

---

<sup>5</sup> *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1967), p. 242a (N. del T.).

<sup>6</sup> Madrid, CSIC, 1969, tomo I, pp. 82, 95 y 162.

---

---

amada—: tú, en la dureza; yo, en la firmeza». En segundo lugar, el razonamiento condicional: Apolo, reprochando la huida de Dafne, exclama:

Si no fueras tan hermosa,  
por la Noche te tuviera.<sup>7</sup>

A este grupo pertenecen las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora (que se sitúa más bien en el estilo *culterano*) y, más claramente, un gran número de sus romances.

La segunda familia está representada por obras que, sin renunciar siempre a las figuras definidas anteriormente, dan mayor relevancia a la *agudeza verbal*, en particular al *apodo* (o comparación degradante), al equívoco y a la paronomasia. Por ejemplo, las *letrillas* «satíricas» y «burlescas» de Góngora (si bien es cierto que, teniendo en cuenta la inconsistencia de la «sátira» gongorina y la oscuridad de la noción de lo burlesco, mejor sería calificarlas simplemente de *agudas*), la mayoría de sus *romances*, los *romances* y las *jácaras*<sup>8</sup> de Quevedo así como un gran número de sus sonetos, el *Buscón* y los *Sueños* del mismo Quevedo, y *El Criticón* de Baltasar Gracián.<sup>9</sup>

Esta última forma de conceptismo es la más difícil de explicar a quienes no son hispanistas; de hecho, esta forma se manifiesta en los textos más difíciles de traducir, además, las traducciones, incluso cuando son muy buenas, impedidas por las exigencias de la versión, dan al original un aire forzado. La solución ideal consistiría en señalar equivalentes franceses. Todo esto lo conozco poco. Molière ofrece un excelente ejemplo, aunque lamentablemente único, de lo que creo que puede ser una cascada de equívocos cuando es manejada por un Quevedo. En *El celoso farfullero*, el Doctor, reprimiendo a Anagélica, le dice:

No te gusta más que la conjunción de las partes de la oración; de los géneros, más que el masculino; de las declinaciones, más que el genitivo; de la sintaxis, *mobile cum fixo*, y, en fin, de la cantidad, solo te agrada el dácilo *quia constat ex una longa et daubus brevibus*.<sup>10</sup>

El escritor francés del siglo XVII que, a mi juicio, se aproxima más a la idea del conceptismo, es finalmente Charles Sorel en su *Histoire comique de Francion*, obra cuyos juegos de palabras recuerdan más de una vez los de Quevedo, paralelismo tanto más instructivo cuanto que la cronología impide interpretar

---

<sup>7</sup> De la fábula de Quevedo titulada «De Dafne y Apolo», ver *Agudeza y arte de ingenio* (ed. cit.), p. 282a (N. del T.).

<sup>8</sup> La *jácara* es un romance que celebra los amores y las hazañas de los rufianes.

<sup>9</sup> Se califica igualmente de conceptista el estilo conciso que manejan Quevedo y Gracián en la mayoría de sus obras. Algunas veces, ese estilo parece más característico de las tendencias definidas anteriormente que del conceptismo del siglo XVII.

<sup>10</sup> *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1945, p. 1338 (N. del T.).

---

estas coincidencias como imitaciones. Pero entre Quevedo y Sorel existe una diferencia importante en el orden de la densidad. La *agudeza* de Sorel parecerá banal a cualquier lector del *Buscón*.

El arte de Quevedo (1580-1645) combina una prodigiosa riqueza de léxico (que va desde el cultismo latinizante hasta la jerga de los pícaros y las creaciones burlescas), el uso de un vocabulario fuertemente expresivo (prefiere decir «chupar» a «beber»), el empleo de una gramática atormentada (emplea el sustantivo como adjetivo, el verbo y el adverbio como sustantivos, etc.) y el recurso constante a muchas figuras características; la imagen brutal, la hipérbole, el equívoco, el *apodo* (o comparación degradante), la paranomasia <sup>11</sup>, etc. Este arte triunfa en la caricatura: entre los ejemplos accesibles al lector en francés citaremos el retrato del licenciado Cabra, que podemos leer en la traducción del *Buscón* de Maurice Molho y J. F. Reille <sup>12</sup>, y los de la «muchacha con verdugado» o los del viejo coqueto en *La hora de todos*:

Salía de su casa una buscona piramidal, habiendo hecho sudar la gota tan gorda a su portada, dando paso a un inmenso contorno de faldas, y tan abultadas, que pudiera ir por debajo rellena de ganapanes, como la tarasca. Arrempujaba con el ruedo las dos aceras de una plazuela. Cogiola LA HORA, y volviéndose al revés las faldas del guardainfante y arboladas, la sorbieron en campaña con facciones de tolva <sup>13</sup> [...] Ahogárase en la caterva que concurrió si no sucediera que, viniendo por la calle rebosando narcisos uno con pantorrillas postizas y tres dientes, y dos teñidos, tres calvos con sus cabelleras, los cogió LA HORA de pies, a cabeza, y el de las pantorrillas empezó a desangrarse de lana, y sintiendo mal acostadas, por falta de los colchones, las canillas, y queriendo decir: «¿Quién me despierna?», se le desempedró la boca al primer bullicio de la lengua. Los teñidos quedaron con requesones por barbas, y no se conocían unos a otros. A los calvos se les huyeron las cabelleras con los sombreros en gurpa, y quedaron melones con bigotes, con una cortesía de *memento homo*. <sup>14</sup>

Desde que se ha devuelto su reputación al arte barroco, ha llegado a estar bien visto imputar al clasicismo francés y a su molesto imperialismo el declive del conceptismo español. Todo esto es sobrestimar los poderes de Boileau. <sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Quedan al margen de esta definición las obras líricas, morales y políticas de Quevedo.

<sup>12</sup> *Romans picaresques espagnols*, Bibliothèque de la Pléiade.

<sup>13</sup> «La hora de todos» vuelve a poner a las personas y a las cosas en el lugar que deberían ocupar si el mundo fuera como debiera ser.

<sup>14</sup> Francisco de Quevedo. *La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Jean Bourg, Pierre Dupont et Pierre Geneste, París, Aubier, 1890, X [Obras completas, I, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 233-234]. Para un análisis de la caricatura en Quevedo y de sus procedimientos me remito a la tesis del ya ausente y recordado Amédée Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, Ediciones hispano-americanas, 1957.

<sup>15</sup> Quién por otra parte no es el primero en condenar las «agudezas». ¿Es preciso volver a citar a Montaigne?: «Según veo, los buenos y antiguos poetas evitaron la afectación y lo rebuscado, no sólo alejándose de las fantásticas elevaciones españolas y petrarquistas, sino incluso de los por-

---

De hecho, el conceptismo español estaba minado internamente desde el siglo xvii como lo muestra una simple lectura de la *Agudeza*. El teórico y creador de la *agudeza*, Gracián (1601-1658), tiene sus reservas sobre las diversas figuras denominadas agudas. Se da cuenta de que el equívoco es más propio de los géneros satíricos y burlescos que de las obras consideradas serias. Selecciona con un gusto exquisito los *apodos* de sus tratados, un gusto tan exquisito que al lector acostumbrado a la fuerza de los epigramas españoles del siglo xvi le cuesta mucho reconocer como legítimos los *apodos* coloristas que recoge Gracián. Califica la paranomasia de *agudeza* «popular». Es decir, que no tiene mucha estima a la *agudeza* verbal.

¿Por qué? Porque la agudeza verbal ha sido constantemente calificada desde Gracián, Boileau y otros de «popular», «trivial» o «grosera». Después de todo, estos juegos de palabras que se tienen por execrables hacia mediados de siglo y un poco después, han sido practicados durante decenios, y con ardor, por los gentilhombres españoles y franceses: remito a los incrédulos a la *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz y a las *Historiettes* de Talle-mant. El doctor Cottard hubiese pasado por ser un hombre de ingenio en la corte de los Valois y en la de los primeros Habsburgos de España. ¿Por qué esa condena tan repentina como brusca?, ¿de dónde proviene esa maldición que pesa hasta nuestros días sobre el juego de palabras? No conozco una justificación anterior a 1692. En ese año, François de Callières, de la Academia Francesa, lo explica: «Los juegos de palabras consisten en algo similar a los sonidos que, aunque se traduzcan, no se encuentran ya en otras lenguas, y como el oído participa en mayor medida que el ingenio en su descubrimiento, un hombre de buen gusto no debe confundirlos con las buenas palabras»<sup>16</sup> «*El oído participa en mayor medida...*». Es decir, que los juegos de ingenio no deben dirigirse a los sentidos, sino al intelecto. La frase resume el espíritu del siglo xviii, tal y como Voltaire lo entiende: «El deseo de brillar (...) ha producido los juegos de palabras en todas las lenguas; un *falso ingenio* de la peor especie»<sup>17</sup>.

Gracián suscribió también la primera parte de la frase de Callières: «Tienen esta infelicidad los conceptos por equívoco: que no se pueden pasar a otra lengua; porque como todo el artificio consiste en la palabra de dos significaciones, en la otra lengua ya es diferente, y así no tiene aquella ventaja» (*Agudeza XXXIII*). No obstante, no suscribió la segunda. Se detiene a medio camino, quizás por ser consciente del hecho de que los juegos de palabras son frecuentes en los textos sagrados.

En este aspecto, la obra de Gracián representa un eslabón entre el pasado y el futuro. Es a la vez exaltación del conceptismo (*Agudeza*), ilustración del conceptismo (*Criticón*) y crítica del conceptismo (*Agudeza*). Gracián, por otra parte, evita ciertas formas conceptistas como las de Cervantes (1547-1616), Calderón (1600-1681) y Moreto (1618-1669). Estos autores emprenden una revi-

---

menores dulces y alambicados que son ornamento de todas las cosas poéticas de los siguientes» (*Ensayos*, II, X [Madrid, Orbis, 1985, p. 73]).

<sup>16</sup> *Des bons mots et des bons contes*. París. Claude Barbin, 1692, p. 8.

<sup>17</sup> *Encyclopédie*, artículo titulado «Esprit».

---

sión de lo que era la agudeza verbal, primero de forma selectiva, y más tarde, a modo de exclusión. Este tipo de *agudeza* se consideraba inadecuada para ciertas obras serias, la juzgaban indigna de entrar en los textos escritos.

El texto escrito... Estas son sin duda las palabras claves. El denominador común de las figuras sobre las que Gracián tiene sus reservas es que pertenecen a la lengua oral. Cuando Quevedo las multiplica con una inagotable facundia en sus versos y su prosa, hacía mucho tiempo que el *apodo* y el equívoco florecían en las conversaciones de los españoles, determinando la *agudeza* que entonces ya apreciaba Pontano y Castiglione, que maravilló al portugués Pinheiro da Veiga en las calles de Valladolid en 1605.<sup>18</sup> La fuerza de estas figuras se halla en vinculación a la oralidad y su entorno: ¿quién no sabe que el equívoco gusta de ir acompañado por un guiño, por un gesto o por la inflexión de la voz? Pero esta fuerza se debilita desde el momento en que comienzan a sentirse los efectos de la imprenta, bien por el prestigio que el libro lleva consigo, o bien porque el texto impreso aumenta el descrédito de las formas orales, cualesquiera que sean. Porque el descrédito que conoció la *agudeza* oral a mediados del siglo XVIII (momento en que quien usa en su habla equívocos, no hace mucho tan admirado, se convierte en bufón) no es sino un caso particular de un fenómeno más general. La misma suerte corre en esa época el proverbio y el cuento tradicional (ambos también orales). Una serie de formas orales serán en lo sucesivo despreciadas, desterradas del texto escrito en el que penetraban de forma natural y confinadas al lenguaje oral: todavía se consideran indignas de una conversación entre personas decentes. El arcángel que derriba al demonio del conceptismo no es Boileau, sino Gutenberg. Nuestras investigaciones, sin embargo, no han agotado aún las consecuencias de la aparición de la imprenta.



Hace algunos años, se discutía con ardor sobre el concepto de clasicismo. Era, y es, como tantos otros, un concepto discutible. Sin embargo, tenía el mé-

---

<sup>18</sup> Es para señalar este vínculo por lo que prefiero, en este estudio y en otros, las palabras *equívoco* y *apodo* frente a otros términos más eruditos, y quizá más precisos.



---

rito de insistir en el trabajo de selección que opera en el siglo XVII, un trabajo constante y constantemente más exigente, y en el culto a la perfección que anima a los escritores de esa época. Desde este punto de vista, por diferentes que fueran sus destinos, la literatura española y la literatura francesa del siglo XVII son comparables. No se puede decir que marchan a un mismo paso, pero parece legítimo afirmar que toman la misma dirección.

Traducción de *Laura Moraleja*  
y *Alfonso Moraleja*