

BREVE INTRODUCCIÓN AL CONCEPTISMO BARROCO

Sergio
Martínez Medina

El Siglo de Oro español es el periodo histórico-literario que abarca aproximadamente del año mil quinientos hasta el final del siglo XVII. Diversos acontecimientos precedieron y precipitaron su surgimiento, a saber, la caída de Constantinopla, el bloqueo de las rutas comerciales a la India, el descubrimiento de América, la incisión en la Iglesia, de la que surge Lutero, el Concilio de Trento, el cierre fronterizo de España para evitar la “contaminación luterana”, la mística, el derroche de los monarcas y sus séquitos; derroche que cegó a los príncipes y reyes, el surgimiento de los hidalgos... La cadena sigue y sigue. El “espíritu” español, como podemos verlo, se forjó entre los **debates eclesiásticos**, particularmente la Contrarreforma, **el mito y la superstición**, que se acrecentaron con el descubrimiento y posterior conquista de México-Tenochtitlán y **el engaño** que poco a poco se insertó en toda la sociedad. El hombre barroco es todo esto: religión, desengaño y brujería; es el rompimiento del orden previo; es el Caos que intenta educar; es la moraleja del Vórtice.

Desde el anónimo autor del *Lazarillo*, pasando por Rojas, Góngora, Cervantes y Quevedo, y llegando a Gracián, todos dejaron, en la *Celestina*, en varios sonetos; en el *Quijote*, la *vida del Buscón* y, finalmente, el *Criticón*, prueba irrefutable del espíritu de su época.

Góngora sintetiza su tiempo “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”; el teatro de Lope de Vega clama por la salvación del pueblo, “*Fuenteovejuna*, señor!”, mientras Calderón de la Barca, resignado, llega a la amarga conclusión de “que toda *la Vida es Sueño*, y los sueños, sueños son” en lo que le secunda Quevedo: “Mas desperté del dulce desconcierto, y vi que estuve vivo con la muerte, y vi que, con la vida, estaba muerto.” Pero existe el otro lado: el lado vivo, el lado del *Carpe Diem*, aprovecha, o disfruta, o goza, o las tres, el día; *los días que royendo están los años*, dice Góngora; el Barroco juega con extremos. Detendréme un poco aquí para profundizar un poco más en el contexto socio-histórico. No tenemos una fecha exacta, al menos no dentro del ámbito literario, que nos indique cuándo comienza y cuándo terminan los Siglos de Oro. La poesía de Garcilaso de la Vega aparece a principios del siglo XVI; la de Calderón y Sor Juana roza ya el XVIII. Sin embargo, muchos de los eventos que ya he mencionado y, principalmente, la Contrarreforma, son los pilares que formarían al español del Barroco, inconcebible sin su pasado; increíble sin el estancamiento ideológico que supuso.

Durante dos siglos, y permeando los inicios del tercero, el Barroco manejó la idea de la pureza de sangre, del “cristiano viejo”, de la conversión o muerte, que supondría, en 1492, la expulsión de los moros que aun vivían en el sur de España. La sangre pura podía volverte “hidalgo”, hijo de algo, es decir,

alguien con un status dentro de la sociedad; el cristiano viejo era quien descendía de una familia católica desde tiempos del Cid, o antes; el Concilio de Trento homogeneizó la fe a practicarse en los dominios que aún conservaba el Vaticano, pero trajo, como consecuencia indirecta, la censura y, con ella, la Inquisición. Gracias al cierre ideológico destinado a contrarrestar los “efectos negativos” de Luther, la Iglesia encontró tierra fértil para gestar a España, *la más fiel de todas*, pero costó el oro que, si no derrochado en vanidades, guerras y armas, le quedaba a España en sus reales arcas. Y costó también el engaño que los españoles se hacían a sí mismos, sumidos ya en la miseria, vendiendo la comida que poseían para obtener más vestido, que acabarían regalando por comida. *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme*, existió, dice Cervantes, un caso peculiar, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, que no sólo es la calca de los hidalgos de aquellos siglos, en particular, sino del Barroco, en general. *El Quijote* es una sátira de las novelas de caballería, e inconscientemente, del hombre español; reiterando, del engañado, el loco, el que lucha por ideales ya inservibles; la honra, que tanto se guardara antaño, vista ya como algo arcaico, intrascendente.

Otra característica muy singular de los Siglos de Oro es la cantidad de escritores, buenos escritores, que se juntaron en un solo tiempo. Moría uno de los grandes para nacer otro, empezando la cadena con Garcilaso de

la Vega, que, a ciencia cierta, no se sabe cuándo nace, entre 1494 y 1503, muere en 1536. Se suceden Santa Teresa, nacida en 1515 y muerta en 1582, San Juan de la Cruz, muerto en 1591; Miguel de Cervantes, en 1616; en 1627 muere Luis de Góngora; para entonces Calderón de la Barca y Baltasar Gracián comenzaban ya a escribir sus obras; Lope de Vega muere en el 35; Quevedo nace en 1580 y muere en 1645 y para entonces ya es Don Pedro Calderón de la Barca; Sor Juana publica su *Sueño* en 1692, once años después de la muerte de este último, para morir ella misma, y con ella el último de los grandes, en 1695.

El Barroco es monumental, multifacético, polícromo y polifónico; solemne y satírico, católico a morir por la irreverencia. Al fin, todos diremos: *Bebíome un burro ayer, y hoy me ha meado*, reitera Don Luis. El Barroco *es hielo abrasador; es fuego helado*, dice Don Francisco. Es la guerra del ingenio, duelo a morir esgrimiendo plumas. Es tiempo de genios riéndose de genios. Satirizaban todo; todo es digno de burla; todo menos la Corona y la Cruz; la primera porque podía ejecutarlos; la segunda, por verdadera devoción.

Baltasar Gracián fue hijo del conceptismo¹, que no sólo acepta, sino que se apropia

y reformula la tradición, tanto española como grecolatina. Antecedido ya por Quevedo y Góngora, Gracián lleva a nuevos extremos los jardines colgantes del “concepto” dentro de la lengua española barroca en *El Criticón*; con justicia escribe, principal teórico de su tiempo, la Agudeza y Arte de ingenio, que, literalmente, resulta una guía de cómo conceputar. El bombardeo formal de Gracián es tan intenso que una sola idea, una sola palabra desarrolla un concepto entero, o lo encierra; los verbos se flexionan hasta adquirir significaciones insólitas, inesperadas (*equívoco* entre la muerte y la vida). Un sustantivo o un verbo nos dan pie, pues, para edificar una torre a su alrededor. Como dice T.E. May en su ensayo *Gracian's idea of the Concepto*:

“As a figure distinct from the conceit, the trope is practically ignored; it is not given a particular meaning on it's own.”²

Vemos que la idea de Gracián del conceptismo no sólo trata de acumular significados, sino de despojarlo del original; estas alegorías obtienen un significado único, propio, fundamentado **en y por sí mismo**; un edificio que se basa sólo en sus propios cimientos para elevarse al cielo.

1 “De lo que se trata por medio del concepto es de tender puentes agudos entre fenómenos [...] de forma que se obtenga un deleite intelectual al encontrar su correspondencia. [...] Construir sobre lavase de relaciones que en apariencia son oscuras, difíciles [...] redescubre las posibilidades de la lengua.” Pozuelo Yvancos, José María. “El contexto literario: el barroco y la estética conceptista” en *Historia de la literatura: Quevedo, antología poética*, RBA editores, Barcelona, 1994, p.XXXIII

Hay que considerar, también, que el conceptismo se

“dividió” para estudiarse en dos grandes ramas: el conceptismo, a secas, cuyas dos máximas figuras son Quevedo en la poesía y Gracián, y el culteranismo gongorino. Sin embargo, esta bifurcación de los métodos ha llevado a la idea errónea de que son opuestos, cuando, en realidad, se complementan y, en última instancia, son lo mismo.

2 May, T. E. “Gracián's idea of the Concepto” en *Hispanic review*, vol. 18, no. 1, enero, 1950, p.

Para Gracián, entonces, el *ingenio* consiste en *percibir e intuir*, y esto lleva a la *construcción*. Reducir el concepto limpio a hilos semánticos que se unen uno a uno en un todo más complejo a través del proceso mental. Fácil resulta ver, siguiendo la lógica del barroco, que las perlas son “como” los dientes en color, o que las rosas y las jóvenes en frescura se compiten, pero resulta más complejo armar una estructura lógica, conceptual, que entrelace los cuatro elementos en igual número de vocablos. Así, “En viento, llama pétrea me derramo” cumple la condición inicial del conceptismo: cuatro campos semánticos, si no antitéticos, no contrarios, sí distantes uno de otro, se verán amarrados perpetuamente a través de paradojas, por asociaciones *exotextuales*, la participación, pues, del lector fuera del texto, que se ve conviviendo con él, o para no ofenderlo, o para desahuciarlo, que se verá **retado a deducir** por dónde se entrelazan las ideas. Este ejemplo en particular posee, por una parte, la inflexibilidad de las piedras y la movilidad de las aguas como atributos del fuego que viaja en el aire, además de que se omite un **segundo adjetivo** (que sería “líquido”), gracias al verbo. Por si fuera poco, el aire, en el que se derrama el fuego, es un recipiente sin límites, por lo que, también, puede inferirse que se expandirá por el infinito.

El arte consiste de relaciones reales o imaginadas, percibidas o inventadas³. Mien-

tras más angostos los puentes, más placer encuentra el conceptista al leer el texto, pues siente descubrir la **médula** sobre la que se **sostiene** todo. Es la emoción del trapequista al cruzar la cuerda floja. Casi al iniciar la narración del Criticón, Gracián inserta la primera madeja que hilará los conceptos:

“Parecíale a la muerte *teatro* angosto de sus tragedias la tierra [...] ¿Qué otra *grada*...?”⁴

Además de la conexión establecida entre teatro, tierra, grada, tragedia, todos elementos físicos de los escenarios, es menester recordar que **remiten a lo estable**, lo seguro, lo firme, **que se contraponen a los mares** (que son áreas móviles, nunca seguras; los mares aparecen en la poesía barroca como lo bravo, lo impredecible) que maneja, entrelazados, con esta idea. Tenemos, pues, tres campos semánticos, dentro de los primeros párrafos de la *Crisi I*: el mar, la tierra y la muerte; campos tres que se superponen, tejen y refieren continuamente los unos a los otros; muerte, desdicha, se relaciona con la cubierta, “tierra”, por lo firme, del barco,

y *Arte de Ingenio*, en el “Discurso II” (en la obra entera, en realidad), encontramos que “*el entendimiento. pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio*” y, pues que además “*no se contenta con sola la verdad, sino que aspira la hermosura*” deducimos que “*el concepto es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.*”

Gracián, Baltasar. *Agudeza y Arte de ingenio*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1942.

3 Sarmiento, E. “Gracián’s Agudeza y arte de ingenio” en *The modern language review*, vol. 27, no. 4, octubre 1932, p. 425 Gracián mismo apunta esta idea en su *Agudeza*

4 Gracián, Baltasar. *El criticón*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1975, p. 14

pero ésta al mismo tiempo es teatro (emparentado por la firmeza del suelo) marítimo de desgracias; el barco se vuelve una isla, o ataúd, tripulado por hombres. Más adelante, introduce un cuarto campo semántico:

“[...] que aún dos niños, *arrojados* de industria en una *isla*, se *inventaron* el lenguaje para comunicarse [...]”⁵

Estos los pilares que mantienen firme la construcción conceptual. “Lenguaje” y “comunicación” no tienen problema alguno en entenderse, y delimitan el cuarto campo semántico. El “arrojar” a dos niños implica abandono, no “muerte” directamente, pero sí su riesgo; por otra parte la “isla” es un “teatro angosto” de tierra inserto en la inmensidad del mar. Vemos que incluso deja entrever algo de su propia idea de lo que es el arte: se inventa, y la invención sólo procede del ingenio, de la agudeza, digo, del ingenio.

Tanta es la importancia de la comunicación, dice Gracián, que incluso Andrenio pronto aprende a hablar y, tan pronto lo hace que bien a Critilo le responde cada pregunta que le dirige. Las escenas que lo presentan “fiera entre los hombres y hombre entre las fieras”, como diría Segismundo, o Calderón, o el uno a través del otro, se sustentan en las ideas que plantea desde “Crisi I”: es un bárbaro educado por fieras. Para la lógica del relato, funciona perfecto que Andrenio haya

logrado un discurrir tan lúcido sin capacidad de nombrar las cosas o sentimientos; reconstruye, sí, las vivencias de su pasado entre las rocas pero el nivel de evocación es tan complejo que resulta inverosímil, más que nada por la carencia de cualquiera mecanismo de nombrar el mundo que contenía en su entraña y que lo retenía entre las bestias. El pensamiento que desarrolla, en *dialéctica*, con Critilo es coherente, a tal grado que logra establecer la balanza del frío y el calor entre las estrellas (que introducen el cielo como campo semántico); el calor en el sol; en la luna el descanso.

Existe otra cosa interesante dentro de las primeras “Crisi” que integran el *Criticón*. No sólo son, como ya se ha expuesto, arrecifes léxicos que sobresalen por todas partes: es, además, la sumatoria de los conocimientos, sí, de la época, pero sobre todo, del autor; conocimientos que se debaten entre la magia y la ciencia, entre el mito y lo tangible. Y Dios, por supuesto, como heraldo y paladín de la Contrarreforma, que aparece a “deshacer entuertos”, de manera más que quijotesca, cuando el pensamiento de los personajes, o de Gracián mismo, no alcanza a resolver el conflicto que ellos mismos establecen. Hay un pasaje particularmente hermoso dentro de “Crisi II:”

“La Divina Sabiduría que las formó y las dividió de esta suerte [...] unas de las Estrellas causan el calor y otras el frío, unas secan, otras humedecen, de esta suerte alternan muchas

5 Ibid. p. 15

otras influencias, y con esencial correspondencia unas a otras se corrigen y se templan [...]”⁶

En “Crisi III” encontramos un ejemplo similar:

“Dicen que los ojos (ponderó Critilo) se componen de los dos humores acuo y cristalino, y esta es la causa de por qué gustan tanto de mirar las aguas, de suerte que, sin cansarse, estará embebido⁷ un hombre todo un día viéndolas brillar, caer y correr.”⁸

Pasemos ahora a Quevedo. El soneto “Al oro de tu frente unos claveles” es otra muestra de los alcances conceptistas. Lo cito aquí, para tener la referencia.

Al oro de tu frente unos claveles // veo matizar, cruentos, con heridas; // ellos mueren de amor, y a nuestras vidas // sus amenazas les avisan fieles. /// Rúbricas son piadosas, y crueles, // joyas facinorosas, y advertidas, // pues publicando muertes florecidas, // ensangrientan al sol rizos doseles. /// Mas con tus labios quedan vergonzosos // (que no compiten flores a rubíes) // y pálidos después, de temerosos. /// Y cuando con relámpagos te ríes // de púrpura, cobardes, si ambiciosos, // marchitan sus blasones carmesíes.

6 Ibid. p. 22

7 Veamos “beber;” aquí prosigue la movilidad léxica, que refiere a cómo una palabra puede, por diversos mecanismos, ampliar su significado original. Se superponen la idea de “interesado” con la de “bebiendo.”

8 García, Baltasar. Op. Cit., p. 28

Quevedo, en este caso, está jugando con una idea principal, que matiza en dorado y rojo: el color. Si bien observamos, aquí aparece sólo explícito el primero; el segundo **se encierra en el clavel**. La figura de “cabello dorado” se repite al infinito dentro del Barroco: Góngora lo toma, por citar otro de tantos, en “Ilustre y hermosísima María” en que el oro aparece en seis versos:

[...] y mientras con gentil descortesía // mueve el viento la hebra voladora // que la Arabia en sus venas atesora // y el rico Tajo en sus arenas cría; [...] antes que lo que hoy es rubio tesoro // venza a la blanca nieve su blancura [...]

Lo que, empero, hace ingenioso, siguiendo con la idea de Gracián, el soneto, es la manera de unir las palabras. Deteniéndonos un poco en esto, veremos qué alejados están los relámpagos del marchitar; las joyas del temor. Quevedo explota aquí el único punto posible de unión en todos ellos conceptuando, como diría Gracián, en torno al color. Separando los campos semánticos, podemos ver algo así:

Dorado	Oro, amenazas, facinorosas y advertidas, pálidos, relámpagos, ríes, cobardes, ambiciosos, marchitan.
Rojo	Claveles, cruentos, heridas, rúbricas, florecidas, ensangrientan, labios, vergonzosos, no compiten flores a rubíes, púrpura, marchitan, carmesíes.

Varias palabras, de primera impresión, no tienen cabida en el campo conceptual. Sin embargo, hay que recordar que el Conceptismo explota todos los ámbitos al alcance de la mano. Empecemos con el amarillo. El oro, bueno, es evidente. Al amenazar a alguien, hipotéticamente, esperamos que éste se asuste y, con esto, se pone *amarillo*, pariente del dorado. Ahí está la primera conexión. En “facinorosas y advertidas” el caso es similar; cuando a un ladrón (facinoso) lo atrapan robando, palidece. Los relámpagos son generalmente blancos, pero en este poema funcionan también como amarillos; al reírnos mostramos los dientes, que son blancos, o, por las sales y la dureza del agua, amarillos. Los cobardes, Quevedo reitera mucho en esta figura en el poema, también “se ponen amarillos de espanto.” Ambiciosos entra por un nexo un poco más lejano: la ambición es, según lo define la RAE, el deseo ardiente (primer nexo con lo rojo) por conseguir riquezas; es decir, oro. Otra palabra que cumple con los dos campos al mismo tiempo es “marchitarse”, pues las flores, al marchitarse, pasan por un estadio amarillento; las más coloradas, como los claveles de este soneto, sin embargo, permanecen de un tono intenso de rojo, casi sanguíneo.

De esta manera vemos cómo, por puentes más o menos perceptibles, Quevedo nos mantiene con el oro, el amarillo, en la mente todo el tiempo. Por otra parte, tenemos también el rojo. El clavel, como ya

lo mencionaba anteriormente, es una flor roja. Varias palabras, de hecho, vienen, si no a competir, sí a desprenderse de la sangre. Cruento, herida, ensangrientan y, por asociación, púrpura y carmesí, las tres primeras tienen relación directa con la sangre, por la guerra y por lo violento. La rúbrica es una asociación que a nosotros ya no nos parece tan natural; sin embargo, en los Siglos de Oro aun se acostumbraba a firmar documentos con tinta o cera roja. De hecho, la misma palabra, rúbrica, surge del latín *ruber*, rojo. El rubí es una piedra preciosa roja, que supera, por mucho, el color de las flores. Los labios son, comúnmente, rojos; el “marchitarse”, ya lo había dicho, oscurece más el tono carmesí de las flores, blasones, escudos de armas que Lisi trae en el cabello dorado. Y podemos percatarnos que este es, en realidad, el juego del soneto. Lo demás es lírica y presunción ingeniosa. Algunos sonetos barrocos sorprenden por lo sencillo del fondo, pero lo extraordinariamente rebuscado de las formas y decires, citas, intertextos, y referencias cultas.

El Conceptismo tiene dos cumbres: el Conceptismo, asociado con Quevedo y Gracián, y el Culteranismo, representado por Góngora. En el soneto anterior vemos su mecanismo principal: la unión de sememas, los “átomos” de las palabras, los rasgos mínimos comunes. Las *Soledades* de Góngora, cumbre del culteranismo, hace lo mismo, sólo que él explota la elipsis, evasión: no dice directamente “primavera”, sino que

crea un ambiente unido por el concepto de fondo “primavera” a través de épocas mitológicas, eventos que sólo ocurren en un tiempo, una característica única, evitada por medio de rodeos. El caso que quiero traer a este análisis son los primeros seis versos de la *Soledad Primera* de Góngora.

Era del año la estación florida // en que el mentido robador de Europa // —media luna las armas de su frente // y el sol todos los rayos de su pelo— // luciente honor del cielo, // en campos de zafiro pace estrellas [...]

¿Qué son seis versos en el universo? Góngora nos responde a esta pregunta a su manera. En el primer verso nos está sintetizando lo que dice en el resto, sí, pero los demás *construyen* el fondo del culteranismo, o conceptismo culto. El segundo verso sienta las bases del mito, el *robador de Europa*, Zeus, convertido en toro, con lo que se explica, pues, las “armas de la frente”, los cuernos, que parecen, vistos desde arriba, por lo curvo, media luna. Vemos cómo en dos líneas el conceptismo culto de Góngora está haciendo lo mismo que el de Quevedo: uniendo palabras, hechos, mitos, leyendas a través de un puente lógico, de tal suerte que, cuando lo leemos, llegamos a la conclusión de que no pudo haber sido de otra manera. El toro, pues, está adornado con pelos relucientes, igual de brillantes que el sol; luciente honor del cielo refiere no sólo a Zeus, como tal, sino a Júpiter, el

Zeus romano, pero el planeta también, que sólo puede ser visto en campos de zafiro, los cielos, durante la época de primavera. A la vez de esta construcción, vemos que Góngora se da el lujo de insertar sólo imagen en el último verso: el pastor que junta al rebaño de estrellas.

He bosquejado en estas páginas una parte ínfima de la obra de Gracián, por sí sola extensa, y tres veces, a lo menos, más compleja de lo que supone su volumen físico, un soneto de Quevedo y menos aún de las *Soledades*. Sin comprender, aunque sea superficialmente, de qué trata o cómo se desarrolla el conceptismo, apreciaremos el Barroco español, el Siglo de Oro, sólo en una fracción de su verdadera complejidad estético-filosófica.

Bibliografía

- Gracián, Baltasar. *El criticón*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1975.
- _____. *Agudeza y Arte de ingenio*, Espasa-Calpe, Madrid, colección Austral, 1942.
- Sarmiento, E. “Gracián’s Agudeza y arte de ingenio” en *The modern language review*, vol. 27, no. 4, octubre 1932.
- May, T. E. “Gracián’s idea of the Concepto” en *Hispanic review*, vol. 18, no. 1, enero, 1950.
- Pozuelo Yvancos, José María. “El contexto literario: el barroco y la estética conceptista” en *Historia de la literatura: Quevedo, antología poética*, RBA editores, Barcelona, 1994.