

La poesía de Quevedo y su doble lectura

Alfonso Rey Álvarez

Universidade de Santiago de Compostela
alfonso.rey@usc.es

Recepción: 12/10/2023, Aceptación: 23/11/2023, Publicación: 31/12/2023

Resumen

En su edición de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo, Ignacio Arellano, además de la reproducción y anotación de sus 554 poemas, ofrece una novedosa teoría que denomina doble lectura, basada en su visión del conceptismo. En este artículo-resena se ofrecen algunas observaciones sobre su planteamiento teórico.

Palabras clave

Quevedo; doble lectura; conceptismo; Góngora; Gracián.

Abstract

English title. The double reading of Quevedo's poetry.

In his edition of *El Parnaso español* by Francisco de Quevedo, Ignacio Arellano, in addition to the reproduction and annotation of its 554 poems, proposes an innovative theory that he calls "double reading", based on his vision of conceptism. This article gives some insights on the aforementioned theoretical approach.

Keywords

Quevedo; double reading; conceptism; Góngora; Gracián.

En la docta Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Ignacio Arellano, reconocido especialista en literatura áurea, fundador-director de la ya venerable *La Perinola*, ofrece una edición de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas*,¹ el libro de poemas impreso póstumamente en 1648, que sería completado en 1670 con una continuación titulada *Las tres musas últimas castellanas*. La monografía que ahora comentamos consta de dos volúmenes. Siguiendo el diseño de la colección, el primero ofrece el texto de 554 poemas, las disertaciones de González de Salas que acompañan a esos poemas y las útiles notas explicativas de Arellano a pie de página, recogidas luego en un índice. El segundo volumen, “Estudio y anexos”, expone el planteamiento ecdótico y crítico-literario de Arellano, al que siguen luego densas notas bibliográficas complementarias de las del volumen primero. Tal es el formato de la colección. Con este laborioso trabajo su autor prolonga una trayectoria iniciada en una colaboración con Lía Schwartz (1998) y continuada en la edición de la musa *Clío* junto con Victoriano Roncero (2001). Por razones de espacio, en esta recensión me centraré en las cuestiones textuales y teóricas del volumen segundo. Dejo para otro lugar un pequeño centenar de apostillas sobre la transcripción, puntuación e interpretación de los textos del volumen primero.

Cuestiones textuales

Se suma Arellano a una tendencia ecdótica auspiciada por James O. Crosby (1973), quien reclamó editar la poesía de Quevedo respetando la ordenación en nueve musas o secciones previstas por el escritor. Ese criterio editorial, mantenido durante los siglos XVII a XIX, fue dejado de lado a principios del siglo XX por Fernández Guerra y Menéndez Pelayo en beneficio de una ordenación cronológica, y en 1932 por parte de Luis Astrana Marín en beneficio de una ordenación temática. El criterio de Astrana fue seguido con alteraciones menores por Felicidad Buendía y José Manuel Blecuá. La corriente restauradora, por denominarla así, ha ido creciendo con diversas ediciones parciales de las cuatro primeras musas: *Polimnia* (1992, 1999), *Clío* (2001, 2005), *Erato* (2005, 2008) y *Melpomene* (2011).² Con esta edición Arellano ha añadido la quinta, *Calíope*, y la sexta, *Talía*, dos secciones extensas y muy complejas,³ en cuya elucidación muestra sus dotes de anotador. En síntesis, parece reinar un acuerdo crítico acerca de la ordenación general de la poesía de Quevedo, tácito reconocimien-

1. Entre paréntesis indicaré el volumen y página de cada referencia a esta monografía.

2. Editores de cada una de esas musas fueron Alfonso Rey (*Polimnia*), Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (*Clío*), Alessandro Martinengo (*Clío*), Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (*Erato*), Jacobo Llamas (*Melpomene*).

3. Se completó ese proceso en Quevedo (2021), primera edición moderna de las nueve musas, acompañadas de una décima musa o sección que recoge lo no impreso en 1648 y 1670.

to de que lo correcto era haber seguido las pautas de los siglos XVII al XIX. Diversos estudios publicados en las dos últimas décadas han insistido en la importancia que tiene para la interpretación de la poesía del Siglo de Oro el diseño macroestructural previsto por los escritores o sus albaceas literarios, en forma de libro, cancionero u otra modalidad semejante. En el caso de Quevedo, la macroestructura concierne a la recta comprensión de algunas subsecciones y a diversos poemas considerados en sí mismos, de ahí la necesidad de no introducir alteraciones indebidas.

El Parnaso español de 1648 se basó en textos quevedescos fidedignos y supervisados por González de Salas, y constituye uno de los documentos poéticos más fiables del siglo XVII. Las mayores dificultades para la edición de la poesía de Quevedo se encuentran en *Las tres musas últimas castellanas*, es decir, en la séptima, la octava y la novena, así como en los poemas difundidos fuera de colección. Esta compleja materia ajena al libro de 1648 queda fuera de la monografía que ahora comentamos y, por lo tanto, de la presente recensión.

Nadie parece haber encontrado errores en la abundante y compleja prosa de González de Salas, trátase de prólogos, disertaciones o notas al margen. Tampoco se detectan errores en aquellos casos en que declara haber retocado o completado un poema. Sin duda, quiso una difusión esmerada y fidedigna de sus propias palabras, por lo cual debemos extender esa presunción de limpieza a los versos de su amigo. La reflexión sobre su papel como editor y anotador es necesaria, pues algunas decisiones ecdóticas dependen de cómo se valore su labor. Actualmente domina una opinión crítica que le otorga plena credibilidad. Por ello sorprende Arellano con dos desafortunadas enmiendas en los sonetos “¡Oh, fallezcan los blancos los postreros” y “Cerrar podrá mis ojos la postrera” que parecen sugerir que Quevedo y González de Salas no entendieron lo que uno escribió y el otro supervisó. Paralelamente se echa en falta una buena conjetura acerca de un problema que ya fue señalado hace algunos años y parece constituir el mayor enigma textual que plantea *El Parnaso español*: me refiero a la confusión que propicia González de Salas cuando proclama la muerte de Lisi, proposición que no concuerda con lo escrito por el poeta y que obliga al investigador a ofrecer alguna explicación al respecto. Tal vez Quevedo modificó el desenlace de su cancionero en una fase muy avanzada y González de Salas no se percató de ello.

Indica Arellano que basa su texto en tres ejemplares diferentes de la edición de 1648, sin dejar en claro cuál es el reproducido. A diferencia de estudiosos anteriores, no se plantea la eventualidad de que la mencionada edición príncipe posea estados o emisiones con algún tipo de discrepancia. Tal tarea, aunque tediosa, es exigible a quien propone enmiendas sin poseer ningún otro documento que las apoye. En contraste con esa omisión, Arellano reproduce de cuando en cuando versiones manuscritas con variantes de algunos poemas, sin razón que justifique cada ausencia o cada presencia. O todas, o ninguna, habría que sugerir. Esa falta de coherencia es más lesiva que la ausencia de tales datos, pues produce en el lector una idea equivocada acerca del proceso redaccional y modo

de difusión de la poesía de Quevedo. En este sentido es llamativo el silencio sobre las versiones variantes más extensas y complejas, como, por ejemplo, las del *Sermón estoico de censura moral* y la *Epístola satírica y censoria*. ¿Por qué se omiten sus complejas fases redaccionales y lecturas discrepantes cuando otros investigadores han avanzado propuestas en tal sentido?

La cita de fuentes y textos no consultados aboca a situaciones comprometidas. Por citar un solo ejemplo: “Desconoció su paz el mar de España” con la siguiente indicación: “manuscrito de Asensio y 3706 de la Biblioteca Nacional de España, que copio de Bleuca”. La obligación de verificar las fuentes por uno mismo no parece renunciabile. Muy problemática, además, es la referencia al “manuscrito Asensio”, que actualmente parece estar en paradero desconocido. La descripción que J. M. Bleuca hizo del mismo en 1969 está incompleta y la reproducción de algunos poemas ofrece dudas. Este desconocimiento del citado manuscrito Asensio afecta directamente al apéndice que Arellano rotuló “Del *Heráclito cristiano*”⁴ referido a un grupo de 10 poemas ordenados en dos subgrupos. Sobre ese cancionero afirma Arellano que “la composición exacta del conjunto original, que luego se distribuyó de otra forma, se nos escapa”. No parece justificado tanto pesimismo, pues cinco manuscritos indican con toda claridad cómo es esa secuencia completa de 26 poemas narrativamente eslabonados. Entre ellos, el mencionado manuscrito Asensio, en el cual se encuentra la mejor respuesta al malentendido creado con *Heráclito cristiano* en todas las ediciones del siglo xx. En la medida en que este cancionero es anterior y ajeno a *El Parnaso Español*, lo más exacto, a la par que más sencillo, es respetar a los manuscritos y editar como una sección homogénea y autónoma esta peculiar colección sin la interferencia de versiones y poemas que Quevedo no quiso para ese lugar.

Digamos, finalmente, que si se ofrecen las versiones variantes de los poemas hay que hacerlo con todos, y no solamente con unos pocos escogidos al azar. En este punto es llamativo el silencio sobre las versiones variantes, extensas y complejas, del *Sermón estoico de censura moral* y la *Epístola satírica y censoria*.

Teoría literaria

1. Después de estas leves observaciones ecdóticas me centraré en la propuesta teórica que formula Arellano para el estudio de la poesía quevedesca, pues son las páginas con más implicaciones hermenéuticas y metodológicas de todo su estudio. Propone este crítico una “estrategia de la doble lectura” que “no ha tenido desarrollo sistemático por parte de los estudiosos” (II, 72). A tal fin distin-

4. Se han ofrecido a los investigadores interesados unas fotocopias del *Heráclito cristiano* que en su día proporcionó el propio Eugenio Asensio, las cuales vienen a paliar la ausencia del huidizo manuscrito. Véase sobre ello *Poesía completa de Quevedo* (2021), pp. 1477-98.

gue entre la *lectura retórica*, centrada en “el manejo de los temas, uso de los tropos, referencias sociales, juegos con las convenciones genéricas, paradigmas estructurales parodiados o no, etc.” y la *lectura conceptista*, “encaminada a descifrar la densidad de las alusiones ingeniosas, contraposiciones y correspondencias” (II, 73). En su opinión, lo más importante es la segunda, que consiste en “captar la estructura aguda de estas composiciones, la red de correspondencias mentales y de juegos verbales, que hacen de la obra de Quevedo [...] una enciclopedia del ingenio” (II, 73), siendo esto más significativo que los temas y los tópicos. Es el suyo un estudio diferente de “la habitual aproximación de la crítica literaria en cualquiera de sus variantes o enfoques” (II, 72). Tan llamativa propuesta suscita una serie de consideraciones que exponemos con cierto detalle, como invitación a un diálogo en materia de indudable interés.

Existe cierta ambigüedad en la expresión “doble lectura”, que parece sugerir, por un lado, duplicidad de significados en el poema y, por otro, duplicidad de métodos interpretativos, en este caso de uno frente a todos los demás. Tal vez sería oportuno modificar la terminología propuesta, incluso invirtiendo sus términos. La denominada “lectura retórica” quedaría mejor catalogada como *filológica*, pues es la clásica *enarratio* compuesta de *verborum interpretatio* e *historiarum recognitio*; en cambio, la “lectura conceptista” es, simplemente, una neorretórica, por seguir la descripción de Pozuelo Yvancos (2004). A ella se atiene Arellano. Véanse, si no, sus páginas 85-87 (I), con la densa relación de casos de paronomasia, antanaclasis, *annominatio*, silepsis, disemia, equívoco, derivación, disociación, calambur y retruécano con que explica los poemas. Parece haber una contradicción entre el tono algo desdeñoso con que este investigador habla de la retórica y la insistencia con que se sirve de ella.

2. Al comienzo de *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián estableció una distinción teórica entre el nivel primario de los tropos y el superior de los conceptos, sobre la cual apoyó sus análisis concretos de poemas, aunque muchos de sus comentarios poseen poca base literaria y lingüística. La propuesta de doble lectura de Arellano tiene una apariencia similar, pero el contenido es diferente, y muy radical, porque su plano inferior “puede identificarse en sentido amplio con la habitual aproximación de la crítica literaria en cualquiera de sus variantes y enfoques” (II, 72). Gracián no fue tan lejos. Basta con leer en el primer capítulo de *Agudeza y arte de ingenio* lo que afirma acerca de Leonardo de Argensola, Pedro Crisólogo, Plinio y Camoens. Por mi parte tiendo a considerar vertebral lo que Arellano pone en lugar subordinado: temas, ideología, fuentes literarias, estructura y estilo, es decir, el conjunto de planos que conforman una estructura artística. La agudeza, patrimonio común del siglo XVII, apenas ayuda a distinguir a un escritor de otro. Como escribió Sobejano (2002: 20-21), “el cimiento de todos los poetas del Barroco en España es el conceptismo (ello está mostrado hasta la saciedad), pero la poesía de Góngora a partir de las *Soledades* y el *Polifemo* propone otro ideal, no ajeno a la base conceptista, pero que va mucho más lejos”. También Quevedo fue más lejos.

3. Afirma Arellano (II, 73) que “el conceptismo se funda en técnica de ocultación y multiplicación de sentidos. Leer a Quevedo, —como leer a Góngora, Lope, Villamediana, etc.— es un ejercicio de búsqueda de lo que está oculto y de los múltiples sentidos con los que se juega”. En situación análoga, Carreira (1986: 353) afirmó que en Góngora “no hay varias lecturas, como ahora se dice; las varias lecturas solo están en la cabeza de los lectores, según su varia capacidad, y de ellas, como máximo, solo una es la buena”. Me sumaría a esta propuesta enunciada con menos ímpetu. Todo el mecanismo de *El Criticón* consiste en mostrar una apariencia para convencer al lector de que la realidad es otra, y lo mismo se puede decir de los *Sueños* y numerosos poemas quevedescos. Lo propio de la cultura epigramática de la época es que, en la conclusión, el autor indique al lector la exacta interpretación, reduciendo la disparidad de sugerencias a una sola. No queda en claro si Arellano propone una suerte de lectura en modo *opera aperta* para Quevedo, pero sus palabras podrían llevar a algunos lectores a tal conclusión.

4. Afirma Arellano (II, 72) que “la teoría de Gracián ofrece pistas importantes para afrontar la lectura de los textos barrocos y en particular de Quevedo”. Tal vez es así, aunque el jesuita se ocupó parcamente de los versos quevedescos. Puede tomarse como referencia a Góngora, citado y ensalzado en medio centenar de ocasiones a lo largo de *Agudeza*. Numerosos críticos han mostrado su sorpresa ante el desinterés de Gracián por el *Polifemo* y las *Soleidades* (por no mencionar el *Panegírico*), y esto parece indicar una discordancia entre el elogio de un método y lo que en la práctica se espera de él.⁵ Tan significativa como el escaso aprecio por los poemas mayores es la selección de los restantes, pues en varios de ellos Gracián resalta conceptos con poco relieve en el marco del poema seleccionado, señal de que no constituyen el aspecto estéticamente más sobresaliente. En otras palabras, tras la lectura de *Agudeza y arte de ingenio* se llega a la conclusión de que el método de Gracián (al menos, en la manera en que él lo aplicó) explica imperfectamente la singularidad gongorina. Este hecho no debe sorprender demasiado, pues diversos gracianistas han mostrado sus vacilaciones a la hora de medir la aplicabilidad de la doctrina gracianesca. Batllori (1958, 110) afirmó que *Agudeza* “ni es retórica ni es, por su contenido, conceptista [...]. Sería una retórica conceptista si solo admitiere la agudeza en el concepto”. Con esas palabras, algo enigmáticas tal vez, vino a señalar que el libro de Gracián se orienta hacia una especie de estética general, lo cual se puede interpretar como inadecuación para una precisa metodología crítico-literaria. Parecida percepción tuvo Jorge M. Ayala (2004: I, xxxi) cuando afirmó que “la *Agudeza* es esencialmente un tratado o teoría estética fundada en la agudeza, pero tomada esta en toda su amplitud verbal, conceptual y

5. Problema abordado en Rey (2017, 2020).

de acción”.⁶ En los numerosos estudios dedicados al tratado de Gracián se encuentran apreciaciones muy diversas, que van desde el aplauso hasta el no disimulado escepticismo.

5. Puesto que el profesor de Navarra propone su teoría de la doble lectura bajo el manto del conceptismo, será conveniente extenderse en unas cortas consideraciones sobre esta noción. Los vocablos *concepto* y *conceptismo* (junto con sus asociados *ingenio* y *agudeza*) no ofrecen una base suficiente para fundar una teoría de la literatura barroca a causa de su polisemia y de la diversidad de propósitos que se le suelen atribuir.⁷ Sin conceder a las cuestiones terminológicas más trascendencia de la debida, debe tenerse presente que el vocablo técnico *conceptismo* no se empleó en el siglo XVII. Así se comprueba en las preceptivas de Carballo, Cascales, López Pinciano, Minturno o Robortello, en las reflexiones de Herrera, Carrillo, Jáuregui o en los comentaristas de Góngora, porque los juicios sobre poesía se hicieron desde otra perspectiva. El moderno interés por el conceptismo, legítimo y estimulante, debe tener en cuenta este dato para no incurrir en anacronismos valorativos. Gracián, fundamento teórico de la propuesta de Arellano, apenas dejó en claro qué papel cumple el concepto en la estructura del poema. Esto se debe a que su terminología no es unívoca y a que su pensamiento fue cambiando en el paso de *Arte de ingenio* a *Agudeza y arte de ingenio*⁸ así como en los capítulos finales de esta segunda redacción.

6. Pese a la pertinencia de *Agudeza y arte de ingenio* para analizar el fenómeno conceptista en España, debe entenderse este tratado en una perspectiva más amplia. Conviene recordar que la teoría del *concetto* tuvo su origen en Italia, por obra, fundamentalmente, de Camillo Pellegrino (*Il Carraffa*, 1584 y *Del concetto poetico*, 1598), Torquato Tasso (*Discorsi del poema eroico*, 1587), Giulio Cortese (“Avertimenti nel poetare” incluido en *Rime e prose*, 1591) y Mateo Peregrini (*Delle acutezze*, 1639). En los debates sobre la épica italiana y la lírica de Marino surgió la noción del *concetto*, sobre el cual hubo opiniones diversas acerca de su naturaleza y —aspecto que me interesa subrayar— su función dentro de la obra literaria. Gracián no mencionó a ninguno de los referidos ni presentó sus reflexiones como fruto de la observación de una época o género específicos. Al principio de *Agudeza y arte de ingenio* justificó su quehacer indicando

6. Más adelante dice Ayala (2004: I, cii): “Hay un momento en que *Agudeza* se parece más a una obra escolástica de dialéctica que a una obra literaria [...] *Agudeza*, como las demás obras gracianas, transparenta al profesor de moral y al casuista”.

7. Al analizar tres sonetos de Quevedo Alexander Parker (1952) expuso las diferencias entre concepto y *conceit*, y sus implicaciones prácticas; Arthur Terry (1958) aplicó a la poesía española la noción de concepto metafísico; Mercedes Blanco (1985) ofreció una definición propia, basada en Gracián; Antonio Carreira (1998: 234) consideró concepto “una imagen ramificada a partir del archisemema *ave*, caso extremo, pues se extiende a lo largo de 540 versos de la *Soledad* primera”. Estas disparidades reflejan la dificultad para establecer una metodología precisa.

8. Acerca de su doble redacción y otras circunstancias, véase Gracián (2007).

que después de haber teorizado sobre heroísmo, política y discreción le interesaba enriquecer su prototipo de perfección humana ocupándose de la agudeza. Su visión de la misma va más allá de lo que hoy se entiende por literatura, pues esbozó una especie de teoría del conocimiento que incluía campos ajenos a la misma. En 1648, al revisar y ampliar la edición de 1642, Gracián añadió “un tratado de los estilos, su propiedad, ideas del bien hablar, con el arte de erudición y modo de aplicarla”, buscando una visión más amplia de la literatura que daba a la agudeza un papel inferior. La afirmación en el discurso 60 (2004: II, 608) de que al estilo “dos cosas lo hacen perfecto, lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos” se presta a más de una interpretación y deja sin aclarar qué misión cumplen ahí los conceptos. Líneas adelante sostiene Gracián que la perfección de la obra se consigue cuando “se junta lo realzado del estilo y lo remontado del concepto”, pero no precisa si esta última palabra significa ‘pensamiento’ o ‘acto del entendimiento que exprime la correspondencia entre objetos’. En el discurso 56 afirma que Alemán “fue tan superior en el artificio y estilo [...] que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española”, y en tales juicios no parece haber un recuerdo privilegiado para el concepto. En los discursos 61 y 62, dedicados a dos tipos de estilo prosístico (en retórica, *compositio* y *sintaxis*) quedan ensalzados Valerio Máximo, Tácito, Séneca, Floro, Veleyo Patérculo y Cicerón por cualidades poco relacionadas con la agudeza. En suma, Gracián no deja de admitir que la obra literaria es un compuesto de diversos planos, todos importantes y ninguno sobresaliente. El concepto sería el elemento articulador del poema entendido en su noción habitual de ‘pensamiento’, ‘idea’ o ‘*sententia*’, no en la estricta acepción de juego ingenioso. A medida que avanza la lectura de *Agudeza y arte de ingenio* se acentúa la impresión de que su autor fue perdiendo entusiasmo en sus convicciones, y en tal momento viene el recuerdo de lo afirmado al principio del libro (2004: 21): “la agudeza déjase percibir, no definir, y en tan remoto asunto estímesese cualquiera descripción: lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto”. En 1651, en el prólogo de la primera parte de *El Criticón*, Gracián alude a su “más sutil que provechosa *Arte de ingenio*” (2000: 73), y en 1655, en *El Comulgatorio*, confiesa: “Entre varios libros que se me han prohijado, este solo reconozco por mío, digo legítimos, sirviendo esta vez al afecto más que al ingenio”. Cabe pensar que en ese momento la confianza de Gracián en su teoría literaria había disminuido, impresión que parece confirmar el hecho de que en la tercera parte de *El Criticón* (1657), en crisis como las tituladas “El museo del discreto” y “La isla de la inmortalidad”, no hay un recuerdo para la agudeza, mientras se destaca el contenido moral como la cualidad más eminente de la literatura. Refiriéndose a *Agudeza* afirmó Pérez Lasheras (2001: 88):⁹

9. En otro lugar (2007-2008, 209-14) afirmó: “*Agudeza y arte de ingenio* es, quizás, la obra más

Estamos ante una obra compleja y que esta complejidad se refleja en la crítica, que presenta una dificultad similar a la que manifiesta el autor que va a encontrar el lector de la obra: idiomas- y lenguajes- diferentes, problemas terminológicos todavía sin resolver, puntos de vista diametralmente diferentes, excesiva dispersión en los aspectos analizados y, sobre todo, una falta de concepción global, que hace que no exista ningún acercamiento completo a esta obra.

7. Tal vez la doctrina o metodología conceptista aplicada a la literatura española ganaría en amplitud y precisión contrastando las ideas de Gracián con aquellos cuatro teóricos italianos que se movieron en parecido ámbito. Ese contraste serviría, no para preferir a uno sobre los demás, sino para percibir lo huido del problema. Los mencionados tratadistas reflexionaron acerca del papel del *concetto* (casi nunca definido del mismo modo por cada uno) dentro de la obra literaria y prácticamente ninguno le concedió un papel relevante, por razones distintas en cada caso. Camillo Pellegrino (2019) sostuvo que “senso, sentimento e sentenza sono sinonimi di concetto”, dando prioridad a la *locuzione* sobre el *concetto*, y en *Il Caraffa ovvero dell'epica poesia* también exaltó la *locuzione* en cuanto despliegue de una belleza verbal e ingeniosa, situada por encima o al margen de las ideas. Quizás se podría describir su postura como formalista o esteticista. En su reflexión sobre la épica, Torquato Tasso se centró en el *estilo* (en su caso noción próxima a *elocutio*) en cuanto compuesto de palabras y pensamientos (“si viene per forza a trattare dello stile, non essendo quello altro che quel composto che resulta da concetti e da le voci”). También Cortese situó el *concetto* dentro del *estilo*, sin otorgarle un rango superior. Peregrini (1997: 97) se centró en la agudeza *mirabile*, que persigue el descubrimiento de nuevas conexiones —entre las palabras o entre estas y las cosas—, liberadas del vínculo con la realidad para moverse en el terreno de las bellas apariencias, pero tras haber descrito su singularidad advirtió que no la consideraba propia de los grandes escritores sino “da ingegno vuoto e leggiero”. A los mencionados podría añadirse Cascales (1980: 380), quien señaló “la grandísima diferencia entre las cosas, conceptos y palabras” para concluir que el estilo nace de los conceptos y que estos son imágenes de las cosas. A diferencia de Gracián, unos y otros prestaron más atención al estilo y menos al *concetto*, noción que cada uno entendió de modo diferente. Peregrini (1997: 80) explicó por qué unas agudezas están más logradas que otras:

Da questo si vede che l' 'derisivo' artificioso comunemente ha sempre incastrato alcuna dell'altre vene, e viene quasi ad esser anzi cooperante, che da sé principale ed appartata minera d'acutezza. Si conosce anche dagli esempi e discorsi di sopra intesi che un' acutezza è più brillante dell'altra per varie cagioni: una è perché congiun-

complicada de Baltasar Gracián porque, todavía hoy, no sabemos a ciencia cierta lo que su autor quiso hacer con ella”.

ga piu fonti insieme, l'altra perché derivi da fonte più lusinghiero, l'altra perché quello dal qual dipende sia in grado molto eccellente. Coopera ancora sempre la materia e tutte quelle circostanze che accrescono o altrimenti aiutano l'acconcezza e la rarità. Ridurle a numero ed ordine chiaro e determinato, né sarebbe cosa facile da fare, né forse utile l' averla fatta.

De la pequeña historia de las teorías conceptistas se puede extraer la lección de que no existe una clave que explique una obra literaria, pues esta se basa en la armonización de elementos de distinta naturaleza. Parece parcial y limitador entender y valorar a Quevedo a la luz del *concepto* según lo entendió Gracián al comienzo de *Agudeza y arte de ingenio*; ni siquiera el concepto en cuanto sinónimo de ideas, de *sententia* o de tema. Una obra poética como la suya (y dejó de lado su vasta obra en prosa) en la cual convergen tan variados estímulos, influencias y preocupaciones solo puede interpretarse adecuadamente con la mayor ductilidad metodológica. El propio Gracián, con sus numerosos comentarios de textos, deja ver cuán pequeña era la parcela que se podía explicar desde el arte del ingenio. De ello se fue haciendo consciente con el paso del tiempo. En el capítulo final de *El Criticón* (2000) la chalupa que conduce hacia la isla de la Inmortalidad se fue engolfando “por aquel mar en lecho de su elocuencia, de cristal en lo terso de su estilo, de ambrosía en lo suave del concepto y de bálsamo en lo odorífero de sus moralidades”. En tales palabras, acabada síntesis del ideal estético y la práctica literaria de Gracián, la agudeza queda diluida, si no olvidada, entre los distintos niveles de la creación artística.

Conclusión: en la parte teórica del libro aquí reseñado Ignacio Arellano propone una novedosa “doble lectura” de la poesía de Quevedo, encuadrada en una noción de conceptismo que abarca tanto la creación lírica del siglo XVII como su interpretación crítico-literaria. Para ello se sirve como referencia teórica de *Agudeza y arte de ingenio*. Como invitación a un amistoso debate propongo, en primer lugar, completar la doctrina de Gracián con las de otros teóricos del conceptismo, sin dejar de lado a quienes en el Siglo de Oro reflexionaron sobre la lírica al margen de la teoría de la agudeza. En segundo lugar propongo que se valore la singularidad poética de Quevedo con un enfoque que tome suficientemente en cuenta los distintos aspectos ideológicos, temáticos y estilísticos de la obra literaria, lo que Arellano denomina “el plano retórico”. La razón es que las agudezas ingeniosas, que pueden tener un papel central en unas composiciones, son subsidiarias o intrascendentes en otras. En resumen, el conceptismo, por sí solo, no explica la singularidad de ninguno de los grandes poetas del Barroco.

Bibliografía

- AYALA, Jorge M., “Introducción”, en GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, 2 vols.
- BATLLORI, Miguel, *Gracián y el Barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.
- BLANCO, Mercedes, “Qu’est-ce qu’un concepto?”, *Les Langues Néo-Latines*, 254 (1985), pp. 5-20.
- CARREIRA, Antonio, *Luis de Góngora, antología poética*, Madrid, Castalia, 1986.
- CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- CASCALES, Antonio, *Tablas poética*, ed. Antonio García Berrio en *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975.
- CROSBY, James O., “Has Quevedo’s Poetry Been Edited?”, *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 627-638.
- GRACIÁN, Baltasar, *El comulgatorio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. Carlos Vaíllo, pról. José Manuel Blecua, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, 2 vols.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, est. prel. de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte-Institución “Fernando el Católico”, 2007.
- PARKER, Alexander, “La agudeza en algunos sonetos de Quevedo”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1952, III, pp. 345-60.
- PELLEGRINO, Camillo, *Il Carraffa, o vero delle epica poesia*, en *La locuzione artificiosa. Teoría ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo*, ed. Giulio Ferroni y Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 97-106.
- PELLEGRINO, Camillo, *Del concetto poetico*, ed. Bernardo Di Luca, Roma, Salerno Editrice, 2019.
- PEREGRINI, Matteo, *Delle acutezze*, ed. Erminia Ardissino, Turín, Edizioni RES, 1997.
- PÉREZ LASHERAS, “Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio”, en *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, ed. Aurora Egido y María del Carmen Marín, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.
- PÉREZ LASHERAS, “El primor de lo agudo”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 63-64 (2007-2008), pp. 209-214.
- POZUELO YVANCOS, José María, “Agudeza y arte de ingenio: primera neorretórica española”, en *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 133-149.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Real Academia Española, 2020, 2 vols.

- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía completa*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2021, 2 vols.
- REY, Alfonso, “Teoría y crítica literaria en *Agudeza y arte de ingenio*”, *Neophilologus*, 101 (2017), pp. 541-560.
- REY, Alfonso, “Gracián, Góngora y los límites del conceptismo”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 97 (2020), pp. 595-614.
- REY, Alfonso, “Dilogías burlescas en dos sonetos de Quevedo”, *Arte Nuevo*, 9 (2022), pp. 96-116.
- SOBEJANO, Gonzalo, “Góngora en Gracián”, *Caliope*, 8, 1 (2002), pp. 19-35.
- TERRY, Arthur, “Quevedo and the Metaphysical Conceit”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), pp. 211-222.

