

LA IDEA DE ESTILO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

MERCEDES BLANCO
Universidad de Lille III

La palabra «estilo» que manejamos hoy pertenece a ese núcleo estable del vocabulario crítico que parece connatural a las culturas europeas modernas, y resistente a todas las evoluciones y revoluciones científicas y artísticas. Trataré de mostrar que compartimos todavía hoy la noción de estilo que queda fijada en el siglo XVII, y que los españoles contribuyeron a fraguar. Esta noción es tributaria de la labor de asimilación del pensamiento clásico que llevaron a cabo los humanistas, pero, como veremos, no se reduce a ella.

Consideraré unos cuantos problemas, autores y textos en que pretendo basar una primera aproximación al concepto de estilo que tenían los españoles del siglo XVII. El cuadro que voy a trazar será forzosamente incompleto, y dejará de lado cuestiones de gran interés, por ejemplo, la resurgencia de los conceptos antiguos de asianismo, aticismo y laconismo como modalidades estilísticas.

La única visión de conjunto de la idea de estilo en la España áurea es hasta la fecha, que yo sepa, la que ofrece Luisa López Grigera. En dos ensayos titulados «La retórica griega post-aristotélica en el Siglo de oro», y «Teorías del estilo en el Siglo de oro»,¹ esta estudiosa muestra que la reflexión del Renacimiento en materia de estilo, en España como en otros países europeos, debe su dinámica al intento de conjugar dos tradiciones de origen distinto y diferente inspiración.

Estas dos tradiciones doctrinales sobre el estilo, la primera de procedencia medieval, aporte la segunda del helenismo renacentista, coexisten, se enfrentan y en parte se mezclan en el siglo XVI. Posiblemente este fenómeno de hibridación o confusión favorece una crisis de la retórica que se traduce, ya en el siglo XVII, en la emergencia de posturas nuevas y en cierto modo extremistas en materia de estilo, como vamos a ver a través de los casos de Juan de Jáuregui, Francisco de Quevedo, Martín Vázquez Siruela y Baltasar Gracián.

LA DOCTRINA DEL ESTILO EN EL XVI

Pero ¿en qué consisten estas dos tradiciones distintas acerca del estilo que mezclan sus aguas en el Renacimiento? Está por un lado la doctrina del estilo divulgada en la Edad Media, que procede del pensamiento griego,² pero que llega a través de fuentes romanas, *Rhetorica ad Herennium* y

¹ Ambos estudios pueden leerse en su libro *La retórica en la España del Siglo de Oro, Teoría y práctica*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. Véase también *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

² Para un riguroso análisis de las doctrinas griegas del estilo, véase Pierre Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps. Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Paris, Vrin, 2001.

Quintiliano. En estas obras y en sus derivados de la tardía Antigüedad y de la Edad Media, se trata de la elocución, tercera parte de la retórica, adoptando una postura normativa y preceptiva.³ Se declina la lista de las *virtutes orationis*, cualidades o virtudes a que todo discurso está obligado para merecer aprobación. La elocución, también llamada dicción o phrasis –se define como elección y combinación de palabras en configuraciones que conllevan o no la dimensión de la figura. Se dictamina que la elocución debe tener cuatro cualidades: en primer lugar, pureza o corrección, en segundo claridad o perspicuidad, en tercero ornato y en cuarto aptitud o decoro. Pese al carácter incondicional de estos preceptos, la cuarta cualidad incide retroactivamente en las tres primeras, y tiende a relativizarlas, puesto que implica que la elocución debe variarse y adecuarse a las circunstancias de la enunciación y a los fines perseguidos por el locutor. Los imperativos de claridad, de ornato, y hasta de pureza o corrección tendrán, para cumplir con el imperativo del decoro, que modularse y matizarse según quién hable, a quién, dónde, cuándo, con qué intención y sobre qué materia.

A propósito del decoro se introduce la lista de los tres géneros (también llamados a veces estilos) alto, humilde y medio, coordinados más o menos estrictamente con los tres deberes del orador: instruir o informar (*docere*) para el humilde, agradar o deleitar (*placere*) para el medio, conmover o excitar (*movere*) para el alto. De modo que la enorme variedad de las situaciones en que se echa mano de la palabra queda sometida a una ordenación elemental en tres niveles elocutivos, adecuados o convenientes para tres niveles de enunciación, según el rango jerárquico, el grado de importancia y de nobleza, de personas, materias y propósitos. Sistema evidentemente demasiado simple, pero que tiene las ventajas de lo simple: coherencia, flexibilidad y robustez.

A mediados del siglo XV se produce la famosa llegada a Occidente de los eruditos y pensadores bizantinos que huyen del avance turco y que buscan refugio en Italia con su valiosa carga de manuscritos y su preciado saber de la lengua griega. A raíz de este acontecimiento cultural de vasta resonancia, se suma progresivamente a la tradición romana que hemos recordado una tradición helenística, desconocida del Occidente medieval.⁴ Deriva esta segunda tradición de unos cuantos autores griegos de la Antigüedad tardía, entre los que destacan Aelio Aristides, Dionisio de Halicarnaso, Longino, Demetrio y sobre todo un autor del siglo II o principios del III d.C., Hermógenes. Hermógenes es autor probable de dos tratados, a los que se suman otros tres de autoría más dudosa, formando lo que se viene llamando el *Corpus hermogenicum*, base de la enseñanza retórica en el mundo bizantino.

Esta segunda tradición presenta una concepción del estilo de manejo más incómodo, pero también mucho más penetrante y sutil en cuanto método de análisis, y más abierta a algo que podríamos llamar una pura estética literaria. En su versión más difundida, la del tratado de Hermógenes titulado *Peri ideon logou*, o «Acerca de las ideas del discurso», esta doctrina plantea que existe una pluralidad de ideas, también llamadas caracteres, que condicionan la apreciación del discurso como dotado de una cualidad dominante. Estas ideas son siete, con siete nombres griegos, sobre cuyo equivalente latino no hay coincidencia entre los traductores, adaptadores y comentaristas, lo que se repercute y se agrava con el paso a las lenguas vernáculas. Para no alargarnos, y recordar de

³ Esta doctrina se reconoce sin apenas cambios en la gran mayoría de las retóricas latinas del XVI, y pasa a las retóricas en romance, empezando por la primera de ellas, la de Miguel de Salinas. Véase Miguel de Salinas, *Rhetorica en lengua castellana* (Alcalá, Joan de Brocar, 1541), edición, introducción y notas de E. Sánchez García, Napoli, L'Orientale Editrice, 1999, págs. 114 y ss.

⁴ Véase John Monfasani, *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden, E.J. Brill, 1976; *Collectanea trapezuntina, Texts, Documents and Bibliographies of George of Trebizond*, ed. J. Monfasani, Binghamton, N.Y., Center for Medieval and Early Modern Studies 1984; *Byzantine scholars in Renaissance Italy [Cardinal Bessarion and other émigrés]: selected essays*, Aldershot (GB), Brookfield, 1995.

Véase también Annabel M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance, Seven Ideas of Style*, Princeton University Press, 1970.

qué se trata, indicaremos la traducción propuesta por Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* de 1617, en que las siete formas o ideas se denominan clara, grave, ornata, presta, morata, verdadera y grande.⁵ En la traducción francesa moderna de Michel Patillon, nos salen al paso los términos de claridad, grandeza, belleza, vivacidad, ethos, sinceridad y habilidad.⁶ Cascales, que sigue los *Discorsi dell'arte poetica* de Tasso,⁷ simplificando y a la vez confundiendo bastante las cosas, no alude para nada a las subdivisiones que Hermógenes introduce dentro de este septenario, ramificando por ejemplo la idea de la grandeza en cinco variedades que se latinizan aproximadamente como dignidad, aspereza, vehemencia, vigor, abundancia. En este segundo nivel de análisis o clasificación se llega a no menos de veinte categorías, lo que implica un grado de complejidad considerable. Que un discurso determinado corresponda a tal idea determinada, la idea de la claridad, por ejemplo, o cualquier otra, depende de ocho aspectos o componentes del discurso: pensamiento, método, léxico, figuras, composición sonora, estructuración sintáctica, prosodia y métrica.

Lo interesante del asunto es que estas ideas lo son en sentido platónico, es decir, sólo existen como proyección ideal, son entes de razón a los que no corresponde exactamente ningún objeto empírico. Para definirlos hay que proceder especulando sobre lo que sería oportuno elegir (en lo que respecta al pensamiento, al método, al léxico, etc.) para llegar a una claridad óptima, a un efecto de sinceridad óptimo y así sucesivamente. En la práctica ningún discurso realiza plenamente la idea, y todos tienen carácter híbrido o mixto —mezclan en mayor o menor grado varias ideas, o las deforman o debilitan, o las van alternando a lo largo del proceso discursivo. Sin embargo, el sistema deriva de un juego crítico que consiste en describir el «estilo» de Demóstenes, que se convierte así en el estilo por antonomasia, estilo de riqueza suma en la medida en que encierra una enciclopedia de las ideas del logos. Para entendernos, allí donde aparecen en los discursos de Demóstenes pasajes vehementes, espléndidos, claros, veraces, hábiles, etc. se aproximan a lo que serían las ideas, es decir, al grado más puro y más intenso de estas cualidades. El punto de vista de Hermógenes y otros autores de análoga inspiración es pues el de un catador de textos, y su designio es contemplativo, estético, altamente técnico también, pero mucho menos práctico, robusto, inequívocamente normativo, que el sistema romano o romanizado que hemos recordado. Un sistema éste último claramente orientado hacia los deberes del locutor-orador y sus responsabilidades, hacia lo social, lo moral, lo político, las jerarquías y los valores del mundo humano.

Por ello, la influencia del complejo doctrinal hermogeniano se hará sentir en el campo de la poesía y de las poéticas, tanto o más que en el campo estrictamente retórico. El esfuerzo de asimilación de esta teoría desconocida se traduce en el propósito de combinarla con la doctrina tradicional de Quintiliano o Cicerón,⁸ esfuerzo típico de esta era optimista que se empeña en conciliar a Platón con Aristóteles, las bellas letras con la teología, el retorno al mundo clásico y la renovación del cristianismo. Con la misma buena voluntad se tratará de acoplar la teoría tradicional de los géneros ciceronianos, alto, humilde y medio, con esta nueva constelación doctrinal.

La entrada en el campo cultural renacentista de la teoría hermogeniana, y demás doctrinas helenísticas de la misma vena, tiene en el ámbito de la retórica efectos comparables al del descubrimiento de un nuevo continente. Constituye una ampliación del mundo con efectos de enriquecimiento pero también de trastorno y desequilibrio, que obliga a reformar el sistema y a la larga a reemplazarlo por algo distinto y nuevo.

⁵ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, págs. 125 y ss.

⁶ Hermogène, *L'art rhétorique*, traduction française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon, Paris-Lausanne, L'âge d'homme, 1997.

⁷ Véase Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* (1587), *Discorsi del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari, Laterza, 1964. Tasso reelabora la doctrina de las ideas de Hermógenes (junto con la doctrina de parecida inspiración de Demetrio en el tratado *Sobre el estilo*) en los libros IV, V y VI de los *Discorsi del poema eroico*.

⁸ Lo que se proponía ya el primer difusor de la retórica helenístico-bizantina en Occidente, Jorge de Trebizonda. Véanse los trabajos de John Monfasani indicados en la nota 4.

LOS AUTORES ESPAÑOLES FRENTE A LA NUEVA DOCTRINA

Algunos autores españoles contribuyen activamente a la adaptación y difusión de la nueva doctrina, concretamente Fernando Alonso de Herrera, primer catedrático de retórica en Alcalá, que edita con adiciones la obra retórica de Jorge de Trebizonda; Antonio Lulio, mallorquín afincado en el Franco Condado y autor de un *De oratione libri septem*, publicado en Basilea en 1554; Alfonso García Matamoros, en su *De tribus dicendi generibus sive de recta informando styli ratione commentarius*, impreso en Alcalá en 1570; Pedro Juan Núñez, catedrático en Valencia y Barcelona, en su *Institutionum rhetoricarum libri V*, impreso en Barcelona en 1593. El más interesante por su precocidad y profundidad parece ser Antonio Lulio, que dedica los dos últimos libros de su copiosísimo tratado, respectivamente titulados *Sobre la idea* y *Sobre el decoro*, a una exposición de la teoría de Hermógenes, combinada con la de Aelio Aristides. Estos dos libros han sido publicados recientemente en versión bilingüe por Antonio Sancho Royo,⁹ responsable de la moderna edición de Hermógenes en español¹⁰.

LAS DOCTRINAS DEL SECRETO ARTIFICIO Y EL FANTASMA DE LA PERFECTA FORMA

Uno de los efectos más notables de la introducción en Occidente de las doctrinas griegas del estilo es el nuevo interés que despiertan los efectos subjetivos del sonido verbal, sonido procedente de los contactos y recurrencias de elementos, nombre que le daban los griegos a los fonemas. Este fenómeno ha sido estudiado de modo metódico y apasionante por María José Vega Ramos.¹¹

Según esta estudiosa, la reflexión moderna sobre los efectos subjetivos –expresivos y estéticos– del sonido verbal arranca del diálogo *Actius* de Giovanni Pontano, escrito en la última década del siglo XV, y cuyo impulso inicial procede de Jorge de Trebizonda, el primer mediador de la difusión de las retóricas hermogenianas en occidente. Este diálogo inaugura la maronolatría, es decir, la idolatría de Virgilio como absoluto de una perfección poética encarnada en el estilo, en la letra, en el sonido verbal. Observa María José Vega que si Pontano forja el término latino *allitteratio* (sin equivalente en latín clásico ni en griego), Herrera es el primero que lo recoge y lo traslada a una lengua moderna, usando en castellano la palabra aliteración (primer retoño, pues, de la acuñación pontaniana) aclimatando un término hoy tan divulgado en las distintas lenguas europeas que hasta los estudiantes menos interesados por la literatura son capaces de usarlo cuando comentan un texto.

Queda demostrada por este trabajo la deuda literal de Fernando de Herrera con una de las cimas de esta tradición italiana, las *Lucullianae Quaestiones* de Bartolomeo Maranta. Pero lo que importa en esta conclusión no es por supuesto el quitar a Herrera la paternidad de algunos pasajes más, sino observar concretamente la seria y profunda adhesión de Herrera a esta tradición teórica foránea. El ideal de la perfección estilística, del acabado impecable, del texto intocable, no es algo que Herrera se encuentre al azar de sus lecturas y que incluya en su texto para enriquecerlo con despojos ajenos, sino un artículo de fe al que asiente con fervor, que trata como cosa propia. De ahí deriva no sólo su manera de leer a Garcilaso, su conciencia de lector de versos ajenos sino también su conciencia en tanto que hacedor de versos, su labor de composición y de lima. Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* declara que la buena manera –la intachable perfección que

⁹ Antonio Lulio, *Sobre el estilo*, Publicaciones Universidad de Huelva, 1997; *Sobre el decoro de la poética*, Madrid, Ediciones clásicas, 1994.

¹⁰ Hermógenes, *Sobre los tipos de estilo*, introducción, traducción y notas de Antonio Sancho Royo, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.

¹¹ María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Qualitas sonorum. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Extremadura, 1992.

«apoca todo lo que se le pone al lado», la manera de Miguel Angel y Rafael– es más o menos lo mismo que la elegancia del estilo, cuyo parangón español es Herrera:

Esta parte que los italianos llaman bella y vaga manera, es un término común y muy usado entre los artífices pintores, escultores y arquitectos. Significa lo mesmo que en el escribir la elegancia del estilo, el buen modo de decir, en que fue excelente en la lengua griega Demóstenes, en la latina Cicerón y en la nuestra española Fernando de Herrera.¹²

De este modo herreriano de entender el quehacer del poeta heredará el también sevillano Juan de Jáuregui en el XVII, cuya poética, hoy estudiada con atención y rigor por José Manuel Rico García,¹³ culmina en ese «fantasma de la perfecta forma» que ve Gaetano Chiappini en sus silvas.¹⁴ Esta concepción queda magníficamente expresada por el mismo poeta en una de estas silvas «A un amigo docto y mal contento de sus obras», donde leemos lo siguiente:

Si bien aguardo en vano
verte con obra tuya satisfecho,
pues el estilo humano,
cuando mejor escriba,
no arribará, ni con distancia y trecho,
adonde el vuelo de tu ingenio arriba;
y, si igualarse intenta, es devaneo,
tu más sonoro canto a tu deseo.
Has conocido la perfecta Idea,
de la escondida, altísima poesía:
lengua no habrá que de tan alta esencia
bastante a retratar las formas sea.
Así, cuanto de aquélla se desvía
del retórico frasis la potencia,
tanto desdice al justo
tu docta compostura de tu gusto,
por culpa no de tu capaz ingenio,
mas del lenguaje y numeroso canto,
no poderoso a tanto.¹⁵

De la incorporación de las retóricas del helenismo al acervo mental de los literatos del quinientos deriva pues entre otras cosas una modalidad de platonismo según la cual el estilo real queda siempre por debajo del estilo ideal. El texto deseado, conforme a la «perfecta idea», a la alta esencia de la poesía y sus formas, se sitúa en una cumbre inaccesible, de modo que la potencia del «retórico frasis», de la elocución retórica con sus técnicas y figuras, se desvía fatalmente de esta idea, por ser el «estilo humano», el «lenguaje y numeroso canto» instrumentos demasiado toscos. Observamos aquí un primer brote del descrédito de la retórica en el terreno estético (y ya no epistemológico y ético como en Platón), que será tan característico de la literatura moderna.

La elaboración progresiva de este complejo ideológico en el Quinientos desemboca, ya entrado el siglo XVII, en la aparición de un arquetipo «moderno», el del escritor atormentado, del hombre que considera al lenguaje no como una herramienta más o menos dócil, sino como a un enemigo con el que debe medirse, o como un límite que debe superar. Con este arquetipo que retrata la silva de Jáuregui parece surgir en el mundo el personaje del asceta del arte, del obsesionado por

¹² Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda y Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 347.

¹³ José Manuel Rico García, «La perfecta idea de la altísima poesía». *Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Diputación de Sevilla, 2001.

¹⁴ Gaetano Chiappini, «El fantasma de la perfecta forma en las silvas de Jáuregui», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, págs. 181-211.

¹⁵ Puede leerse la silva en Juan de Jáuregui, *Poesía*, ed. de Juan Mata Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 263-67, versos 21-39.

la lancinante búsqueda del «mot juste», del que Flaubert será, mucho más cerca de nosotros, la encarnación más extremista y famosa.

Escrúpulos de muy parecida naturaleza, aunque con muy distintos resultados se observan en Quevedo, que no cesa de debatirse, como he comentado en alguna ocasión, con las formaciones estereotipadas del idioma, con las locuciones comunes, con los refranes y otros vulgarismos y modismos, que tanto abundan en castellano,¹⁶ y que para muchos humanistas del XVI eran un valiosísimo tesoro. En la fraseología castellana, en lo que tenía de idiomático, de castizo, de sabor peculiar e inconfundible, estos humanistas, de Hernán Núñez a Juan de Mal Lara, veían un territorio a colonizar por los doctos, y el depósito de una estimable «filosofía vulgar».

Todo lo contrario pasa con Quevedo, para quien todo este tesoro de cuentos, modismos y frases proverbiales se reduce a un montón de necedades y de «chistes», de aparatos ortopédicos grotescos que gasta quien no tiene ingenio suficiente para hablar o pensar. Son muletillas o bordoncillos, son piojos y landre, son una nube de parásitos de que hay que espulgarse.¹⁷ Es como si sufriera Quevedo de una intolerancia física, casi de una fobia, a lo que el idioma tiene de hábito adoptado pasivamente por la multitud de los idiotas, de opaco para el pensamiento, de rodado o de convenido. No se trata simplemente de una voluntad de distinción social, de un querer apartarse del lenguaje plebeyo y purgar, como dirá Vázquez Siruela, «las heces del vulgo». Creemos que hay que distinguir la actitud de Quevedo y la voluntad de distinción estilística de Herrera, cuando, por ejemplo, tacha de humilde un verso de Garcilaso, que a sus ojos estropeaba parcialmente la magnificencia de la primera estancia de la canción cuarta.¹⁸

Lo que está diciendo Garcilaso, al empezar este poema, es que su canción va a ser áspera, va a tener un curso violento y atormentado como los males fieros que lo afligen, como el desatinado pensamiento al que representa en la alegoría de un caballo furioso:

pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento
que por agudas peñas peligrosas
por matas espinosas
corre con ligereza más que el viento.

Ya que en tal desesperada situación sólo cabe esperar la muerte, declara el poema, quiero al menos decir la tortura que sufro, de modo que «sabrás el mundo la causa por qué muero / y moriré a lo menos confesado» (vv. 5-6). Este último verso le parece a Herrera flojo y vulgar porque en el se reconoce un giro coloquial, «a lo menos», y una frase hecha, «morir confesado», que ha rodado por boca de todos. La frase hecha suena a oídos de Herrera a prosaísmo y la condena como una insoportable disonancia, sobre todo en raptos sublimes como los de esta estancia.

Lo que Quevedo pretende, aparentemente en broma pero en realidad en serio, es algo más radical. Se trata de un empeño por desterrar toda locución usual, todo lo que uno repite porque lo ha escuchado decir a otros, no sólo lo que anda en boca del pueblo sino también lo que

¹⁶ Mercedes Blanco, «L'autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'or», *Etiquette et politesse*. Etudes rassemblées par A. Montandon. Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 1992, págs. 91-124.

¹⁷ Véase la dedicatoria de «Cuento de cuentos» en que aparecen estas metáforas. Véase el texto en ed. de A. Azaustre Galiana en *Obras Completas en Prosa*, dirección de A. Rey, vol. I, tomo I, Madrid, Castalia, 2003, págs. 37-43.

¹⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 514-15: «Sola esta canción muestra el ingenio, erudición i grandeza de espíritu de Garci Lasso; porque es tan generosa y noble, y afectuosa y llena de sentimientos [...] *confesado* [v. 6] Aviendo publicado mi mal. Este verso umilló mucho la grandeza de esta estancia». En la respuesta al Prete Jacopín, que le reprochaba el no haber entendido a Garcilaso, Herrera añade: «No es mucho que vos no conocáis cuanto pierde el verso la dinidad i la grandeza. I no es de pretes saber estas cosas. Mas los que pueden juzgar d'ello hallan que ni el número ni aquella voz *a lo menos* son mui buenos para aquel lugar, i les parece en tan grande y generosa canción umilde modo de dezir *moriré confesado*...».

forma parte del acervo cultural de las élites, del código cortesano, o del código superficialmente culto de los imitadores de Góngora. El empeño cobra validez no sólo en contextos «elevados», trágicos, heroicos o sublimes sino en cualquier circunstancia, hasta en la conversación ordinaria. Además, el método seguido por Quevedo al enfrentarse con el problema no será el de una depuración ascética del estilo, sino más una polifonía que combina los distintos códigos en mezclas más o menos detonantes, operando una descomposición anatómica de lo que la expresión tiene de mecánico y por ello de vulgar y detestable. De modo que tener estilo, desde este punto de vista, será hablar de modo inédito precisamente porque se usan de manera distanciada y juguetona, malévolamente crítica o rebuscadamente refinada, en resumidas cuentas aguda e ingeniosa, las frases hechas, los estilemas fijos o lexicalizados del habla o de la literatura. Por ello, Quevedo tal vez hubiera podido admitir la expresión «y moriré a lo menos confesado» porque la frase se emplea en el poema de modo anómalo, en un contexto y con una intención extraordinarios: «morir confesado» no es precisamente gritar sus penas de amor como lo hace la canción. Por ello, el verso puede interpretarse como un prosaísmo deliberado, como un rasgo agudo de crueldad sarcástica. La exigencia de estilo en Quevedo pasa a ser una exigencia de agudeza, y no se traduce, como en Herrera o en Jáuregui, en el prurito de evitar lo que llamaríamos las caídas o salidas de tono, la rudeza o la disonancia.

La relatividad es inherente al sistema de Hermógenes, porque sus ideas no están jerárquicamente ordenadas, como no lo están los colores en una paleta o las notas en un sistema musical. Esta relatividad puede conducir a postular la perfección inaccesible como horizonte de la obra de arte, a una mística platónica de la forma ideal. Uno tiende a pensar que el idealismo necesariamente se opone al relativismo pero no es así: todas las ideas se valen en cierto modo, y en ello consiste su idealidad. No es superior la idea de la justicia a la de la belleza, ni la del triángulo a la del cuadrado; del mismo modo la gracia perfecta del estilo delicado, de la que se aproxima Correggio, a ojos de un Vasari o de un Francisco Pacheco, no será necesariamente inferior a la perfección de la aspereza, o de la vehemencia, o de la *terribilità* que resplandece en Miguel Ángel. Ambas, más bien, son igualmente desesperantes e inaccesibles.

EL ESTILO, ROSTRO DEL ALMA Y VOZ DEL INGENIO

En sentido inverso, esta doctrina propicia la aparición de un empirismo, de una nueva sensibilidad al carácter idiolectal del estilo, a su indefinida y desordenada diversidad. Esta sensibilidad puede desembocar en la creencia de que cada individuo humano, y aun más cada escritor, y por supuesto cada nación y cada clima, tiene su estilo, como tiene su propio rostro, creencia que puede sustentarse en la autoridad de ciertos lugares clásicos, de Séneca, por ejemplo, pero que parece ser esencialmente moderna, en todo caso como fundamento de una reflexión desarrollada sobre la literatura y el arte.

Ahora bien, la metafísica escolástica reinante en el pensamiento de entonces ve en el cuerpo y en la materia el principio de la individuación. Las almas en sí son no sólo iguales, sino esencialmente idénticas y sólo por su unión con el cuerpo manifiestan propiedades individuales, aptitudes distintas e inclinaciones divergentes. Por ello, considerar el estilo como propiedad del individuo lleva a verlo como una manifestación de los accidentes corporales, fisiológicos, la misma de que procede la diversidad de los ingenios. Es curioso que sean autores españoles los que al parecer más temprana y firmemente hayan expresado este complejo de ideas. Señaladamente Fox Morcillo, en su libro impreso en Lovaina en 1558, con el título *De imitatione sive de formando styli ratione libri II*, libro muy bien editado y presentado hace unos años por Victoria Pineda.¹⁹

¹⁹ Victoria Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español. Con una edición y traducción del diálogo «De imitatione» de Sebastián Fox Morcillo*, Universidad de Sevilla, 1994.

Imitar consiste en hacer nuestro un rasgo visible del otro, pero esta identificación, para Fox Morcillo, sólo puede funcionar sobre la base de una semejanza interna menos visible o del todo invisible. Para dar un ejemplo que de ningún modo haría suyo el severo Fox Morcillo, pero que está aflorando en su texto, sólo se puede imitar bien el rebuzno si uno ha nacido para ello, es decir, si uno tiene naturalmente algo de asno, cosa con la que estarían de acuerdo por supuesto los individuos que en el cuento del *Quijote* se burlan de los vecinos del pueblo del rebuzno, ese pueblo en que «no rebuznaron en balde / el uno o el otro alcalde». Por lo tanto imitar a un autor no es simplemente observar las propiedades formales de su elocución, para reproducirlas en nuestros discursos, sino adoptar su espíritu, revestirse de su persona, lo que es posible sólo si existe un parentesco temperamental, una afinidad de ingenios. De otro modo la imitación será, escribe Fox Morcillo, tarea vana e infelícísima.

Singulae enim humani corporis temperationes, ut medici volunt, diversa fingunt ingenia; singular etiam nationes suum habent peculiare quasi genium et orationis vim, veluti duri et morosi homines durum fere habent atque horridum stylum, qualem sub Demeae persona servat Terentius. Faciles vero et iucundi fluidum, perspicuum, floridum; severi et graves, tetricum et grave. Breviter melancholici omnes concisi, duri ac breves sunt in dicendo; sanguinei faciles, lenes, politi, biliosi elati, pressi, pituitosi faciles, fluidi, humiles.²⁰

[Los temperamentos diversos del cuerpo humano, como quieren los médicos, forman diversos ingenios: incluso las naciones tienen como un genio peculiar y una tendencia dominante en el discurso. Por ejemplo, los hombres ariscos y huraños tienen un estilo duro y bronco, como lo observa Terencio en el personaje de Deseas. Los fáciles y joviales lo tienen fluido, transparente, florido; los severos y graves, sombrío y grave. En suma todos los melancólicos son concisos, tajantes y breves al expresarse; los sanguíneos fáciles, agradables, tersos; los coléricos ardientes y densos, los flemáticos difusos, fluidos, ramplones.]

Con independencia de esta idea del estilo temperamental, Fox observa que cada uno de los clásicos de la literatura latina presenta una tendencia dominante. Por ejemplo, Cicerón tiende siempre a remontarse, a dar amplitud y grandeza a las causas, incluso privadas y de mediana importancia. De modo que el sistema de los géneros alto, medio y bajo propugnado por el mismo Cicerón tiene una incidencia secundaria en el estilo, porque el autor con tendencia a la humildad, el ingenio de pocos vuelos, empujoneará las cuestiones que trate, verá cualquier asunto que se le plantee por el lado más nimio y a ras de tierra, mientras que el autor magnánimo siempre verá las cuestiones a tratar como aplicaciones particulares de problemas más generales y de importancia más vasta. El autor de carácter equilibrado y templado llevará consigo su «mediocritas» a todo lo que toque. Salustio, escribe Fox Morcillo, aunque no hubiera sido sólo historiador, y «aunque hubiera escrito discursos forenses, no pienso que hubiera sido nunca florido y copioso, porque la brevedad no era en él afectada, sino que la traía esculpida en la propia naturaleza».²¹ De todo ello se deduce, que cada uno debe acomodarse a su Minerva, y elegir para imitarlo un autor único con el que sienta afinidades, y que le sirva para revelar la propia naturaleza. Esta libertad tiene un límite sin embargo: se da por descontado que deberá elegirse un autor de buena época, porque no se trata de imitar a los autores tardíos, a un Plinio o a un Valerio Máximo (precisamente los autores que idolatrará un siglo más tarde Baltasar Gracián) escritores seniles y estériles en que parece que chochea la latinidad.

Recordemos que Fox Morcillo concibe esta teoría de la imitación exclusivamente para los escritos en latín: si la imitación le parece indispensable, es porque sólo gracias a ella podrá compensarse la indigencia estilística de una lengua privada de la naturalidad y la savia que procede del habla común. Los principios que establece, y las técnicas de la imitación que esboza en aplicación suya, quedarán de hecho desfasados y anticuados en el siglo XVII, siglo en que la lengua moderna se impone como la lengua literaria dominante.

²⁰ *Ibidem*, pág. 139.

²¹ *Ibidem*, pág. 148.

Pero en cambio la idea enunciada por Fox del estilo como expresión del individuo se ha convertido en lugar común a mediados del XVII. Uno de los desarrollos posibles de esta nueva evidencia consiste en hacer del estilo el fiel revelador de la personalidad moral. Así lo expresa José de Ormaza, *alias* Gonzalo Pérez de Ledesma, autor del polémico libro aparecido en Zaragoza en 1648, *Censura de la elocuencia*:

Retirados son los secretos del alma, pero gran parte dellos parla el rostro, assómanse a él las más disimuladas inclinaciones, y al diestro espía de naturales pocas veces le engañan estas señas. Assí honra la naturaleza el retiro de las virtudes del ánimo sacándolas a la vista, y disfama el fingimiento sacándole a la cara los colores para su afrenta y nuestro resguardo. El estilo aun más al vivo copia el ánimo y el ingenio, porque no es más que pincel de sus ideas, voz de sus sentimientos.²²

Estas consideraciones de un autor secundario pero inquieto y perspicaz pueden interpretarse como la consecuencia indirecta y lejana del esfuerzo de asimilación de las retóricas helenísticas llevado a cabo en el Renacimiento. En el siglo XVII, tales doctrinas se transmiten de modo apresurado y confuso en las retóricas escolares más difundidas, o en textos didácticos de tipo más privado, redactados en castellano, como *El culto sevillano* de Robles²³ o las *Tablas* de Cascales. Por ello, lo que en este siglo sobrenada del lento esfuerzo de aclimatación de la retórica alejandrina y bizantina es menos la doctrina en lo que tiene de positivo, en sus contenidos concretos, que sus resultados negativos: especialmente, el de socavar la teoría tradicional de las virtudes de la oración, y del decoro relacionado con los tres géneros. De hecho, el mismo José de Ormaza pretende incluir entre sus instrucciones al predicador esta división tradicional de los tres géneros o estilos, pero lo hace de modo superficial e inconsistente.²⁴ Su concepción del estilo como huella imborrable de la personalidad, y confesión involuntaria, inconsciente, de los secretos del alma y de las más disimuladas inclinaciones, es incompatible con la doctrina medieval que considera el discurso como el producto de un hacer racional, una artesanía para hombres doctos, delicada y exigente, de la que debe resultar un objeto bien hecho, adaptado a sus fines. Es esta concepción del discurso como el objeto de un arte, de una *technè*, la que ha entrado definitivamente en crisis XVII, y junto con ella el conjunto del sistema retórico.

LA CRISIS DE LA TRADICIÓN RETÓRICA

El sistema hermogeniano tiene una característica que no hemos subrayado, pero que tal vez sea la de mayor repercusión, aunque también la peor entendida y menos aprovechada por los humanistas del Quinientos. El pensamiento y el método, que corresponderían aproximadamente a la invención y a la disposición en el sistema retórico tradicional, se incluyen entre los criterios que determinan el carácter estilístico dominante de un escrito. La doctrina griega de las ideas del discurso se apoya en una percepción integral de los escritos, que tiende a borrar la cesura entre el contenido y la expresión, la *inventio* y la *elocutio*, cesura que es fundamento de la tradición retórica en el occidente medieval y renacentista. El pensamiento y el método, es decir, el modo de proceder en la construcción y exposición del pensamiento, también son cuestión de estilo, tanto o más que la elección y combinación de palabras, esquemas sintácticos, ritmos y figuras.

En la España la crisis de la tradición retórica se manifestará de modo ejemplar en dos fenómenos íntimamente relacionados y concomitantes, por un lado la poesía gongorina y los descomunales

²² Gonzalo Pérez de Ledesma, *Censura de la elocuencia* (Zaragoza, 1648), ed. de G. Ledda y V. Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985, págs. 82-83. Gonzalo Pérez de Ledesma es el seudónimo usado por el jesuita José de Ormaza.

²³ Juan de Robles, *El culto sevillano*, ed. de A. Gómez Camacho, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992. Se expone la teoría hermogeniana de las ideas del estilo en el diálogo IV, «De la oración acomodada», págs. 185-90. El texto quedó sin editar a la muerte de Robles, en 1649, pero tiene aprobación y licencia de 1631.

²⁴ Inconsistencia que, entre otras muchas, pondrá en evidencia el divertido libro escrito por Valentín de Céspedes para impugnar la *Censura de la elocuencia* de Ormaza, *Trece por docena*, edición, introducción y notas de F. Cerdan y J. Laplana Gil, Toulouse, Anejos de Crítica, 11, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

efectos que desencadena su recepción, y por otro lado la promoción de la agudeza y el concepto al rango de máximos valores de todo escrito. Ambos fenómenos desembocan en una idea renovada del estilo que llega a madurez a mediados del siglo XVII, sin contacto explícito con sus bases humanísticas. Dos testimonios excepcionales de esta renovación, la apología del estilo de Góngora por Vázquez Siruela y los tres discursos dedicados al estilo en *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, aparecen en la década de 1640.

El *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora i carácter legítimo de su poética* que según Robert Jammes dataría de 1645 o 1648 y que hoy se puede leer en la excelente edición de Saiko Yoshida,²⁵ constituye en opinión de Robert Jammes²⁶ y de Joaquín Roses,²⁷ uno de los mejores momentos de la polémica en torno a Góngora. A mi entender marca su punto de llegada, la conclusión provisional y el intento de superación de esta polémica, y recoge lo que de ella ha resultado a esas alturas del siglo XVII, el triunfo póstumo de Góngora y una glorificación que podríamos calificar de gongorolatría, similar a la maronolatría o idolatría de Virgilio, a la que se refiere María José Vega. Vázquez Siruela comienza por una idea bastante trillada, recordando que las artes son de origen divino, y muy especialmente el arte poética. Es necesario que sean pues donadas por el cielo, y para que este don se cumpla hace falta un mediador, un hombre providencial, un héroe, o como escribe Vázquez Siruela, uno «de estos espíritus heroicos que en señalados períodos de tiempo vienen al mundo como enviados de las estrellas para que fomenten la luz de las artes». Estos espíritus generosos y heroicos, noción que anticipa claramente la idea del genio que dominará el siglo XVIII, tienen vocación a fundar las artes; así Homero, «aquel Fénix de los ingenios», recibió en su gran espíritu la luz celeste que ilustró sus obras, «y con el remanente de su moción vivió la poética muchos siglos». Homero fue un fundador, un padre de la poesía, porque en los que siguieron después «espiraba Homero y resonaban ecos de su espíritu heroico». En esta última expresión, aunque sin cita explícita, hay un recuerdo probable de Longino en el *Peri upsous*, o *De lo sublime*, otra obra helenística que forma parte de la constelación hermogeniana, donde se lee que lo sublime es el eco de la grandeza de alma.

Ahora bien, combinando esta sentencia con la doctrina platónica del *Ion*, Vázquez Siruela concibe que si la obra sublime es el eco de un gran espíritu, las obras posteriores que siguen sus pasos son a su vez ecos de este eco, y como tales ecos se van debilitando y disipando. El primer impulso celeste que el arte recibe por mediación del genio va perdiendo fuerza en la tierra donde todo es caduco. De modo que el arte no queda fundada de una vez por todas sino que va enfermando y desmayando, como una luz cada vez más vacilante, y así es necesario que otros genios la enciendan de nuevo acudiendo a su fuente en el fuego celeste. Así sucedió en Roma con Virgilio y así ha sucedido, no vacila en afirmar Vázquez Siruela, a España con Góngora. Los que, a la altura de 1640, siguen esperando a un genio que levante la poesía española serían, si se nos permite una apostilla un tanto atrevida, como eran para la mentalidad de los cristianos viejos los judíos que seguían esperando la llegada del Mesías. Vázquez Siruela invita a estos obstinados e ingratos a reconocer que el Mesías ya ha llegado, en un pasaje notable que es ciertamente el meollo de su discurso y que hay que citar íntegramente:

Mas si lo tenemos ¿qué lo buscamos? ¿Quién puede ser éste, cuál se puede esperar que sea, si no lo conocemos en don Luis de Góngora? ¿Puede negar esto sino el que fuere ingrato a la patria, desconocido a la verdad, i miserable víctima de la invidia? ¿Qué alma tan eroica en este género emos visto, o qué aguardamos que venga en toda la posterioridad, si en él resplandezen todos los dotes con que las estre-

²⁵ Martín Vázquez Siruela, «Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora», presentación, edición y notas de S. Yoshida, *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de don Luis de Góngora*, éd. par F. Cerdan et M. Vitse, Toulouse, Anejos de Criticón 4, Presses Universitaires du Mirail, 1995, págs. 89-106.

²⁶ Luis de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994. Sobre Vázquez Siruela, véase págs. 706-08.

²⁷ Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis Books, 1994, págs. 99-101.

llas señalaron aquellas dos ideas clarísimas de la Poética; ímpetu tan grande i arrocamiento de espíritu, que colmándolo a él, redundó para causar moción en los demás? Porque, si no nos queremos negar a la razón, sino confesalla sinceramente, ¿quién escribe oy que no sea besando las huellas de Góngora, o quién a escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no haya sido mirando a su luz? No digo ahora de sus bien afectos, i los que voluntarios quisieron entrar luego por aquel camino, sino de aquellos desdeñosos i mal-contentos que hizieron reputación de aborrecer su estilo, i con sátiras, con invectivas, con libelos i chanzas teatrales testificaron su aversión i mal gusto. Porque al mismo tiempo que esto hacían, con la imitación de sus frases, con lo figurado de sus locuciones, con el amago de sus concepto, i con la majestad espléndida de sus números, buscaban aplauso a sus obras i solicitaban acreditarse a sí con aquello mismo que le desacreditaban a él, teniéndose entonces por felices, quando podían con algún rasgo de aquel estilo, que tanto desdeñaban, conciliar esplendor a sus versos.²⁸

La noción de estilo que aquí se maneja –y que incluye frases, locuciones, conceptos y números– queda definida como un don o propiedad del ingenio, un ingenio que ya no deriva del temperamento, sino que tiende a confundirse con lo que llamamos genio. El estilo es un hallazgo sublime y deslumbrante de alguien y está dotado de una virtud expansiva, de una fuerza que arrastra invenciblemente a todos los que entran en contacto con él. Con gran perspicacia, Vázquez Siruela añade que este influjo se extiende a la prosa como al verso, y que el estilo nuevo de Góngora se reconoce incluso en «muchos a quien por ventura les falta la primera noticia de que este hombre vivió en España, como ya las formas de su estilo están embebidas en la lengua, i de unos a otros se an dilatado, sin sentir las concibe el entendimiento i de allí pasan a la conversación y a la pluma obrando con secreta causalidad, como la luz i el aire de que vivimos» (pág. 94).

El estilo, según este discurso, don recibido del cielo por el espíritu heroico, y marcado por su individualidad como estilo de Homero, estilo de Virgilio, estilo de Góngora, se convierte en el estilo de una lengua, el estilo de una era, y como diríamos en una terminología más reciente, de una civilización. Y este estilo de una civilización, creado por un hombre genial, puede dar frutos felices y otros infelices y abortados. Todos los imitadores conscientes o inconscientes de Góngora no son grandes escritores, y algunos son malos, reconoce Vázquez Siruela, pero ello no redundaría en descrédito del fundador, «depende de la destemplanza de algunos ingenios». Lo importante es vivir en una civilización con estilo, porque no hay obra que no se sustente en él, y, como no se puede vivir sin luz y sin aire, no podemos escribir sin apoyarnos en el estilo de la civilización de que somos miembros. Los españoles estaban condenados a parecerse a Góngora, porque Góngora, espíritu generoso y heroico, se había atrevido a no parecerse más que a sí mismo.

Tenemos en definitiva en este discurso de Vázquez Siruela un concepto del estilo enormemente sugestivo y de acento casi ya romántico, marcado por un grado excepcional de sentido histórico, de intuición de la radical historicidad de los fenómenos artísticos. Es importante observar que un pensamiento tan vigoroso y poco convencional se haya producido en la España del XVII, y a propósito de Góngora. Desde luego presupone una actitud escéptica o distante ante la tradición retórica como base de la cultura; no sólo por el peso concedido al factor involuntario o inconsciente, a la fuerza de contagio de un estilo digno de este nombre, sino también por el modo en que hace abstracción de las diferencias entre los géneros. Heroico ya no es un género determinado que habla de temas determinados, de guerras y de proezas o de los bienes y males que afectan a nuestra salvación y al bien de la república; heroicas son las *Soledades*, aunque no nos importe mucho saber de qué hablan, porque en ellas se está fraguando un estilo heroico, un estilo cuya fuerza de atracción y expansión es inmensa.

Hacia los mismos años en que escribe su discurso Vázquez Siruela, Gracián propone en su *Arte de ingenio* una «teórica flamante», una teoría nueva y que hace tabla rasa, formalmente al menos, de toda la tradición de las artes del discurso. Ya no se trata de dar preceptos a la elocución, ni de distinguirla tajantemente de la invención y disposición. A todos los niveles del discurso, lo que importa es el ingenio, el hallazgo de agudezas y conceptos, que son a la vez pensamiento y texto,

²⁸ «Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora», págs. 93-94.

pensamientos sí pero encarnados en el espesor de la lengua, en lo concreto de la expresión y de la forma. Lo que cuenta pues es tener ingenio, saber inventar.

Pero un jesuita, y por lo tanto pedagogo, como Gracián tenía que sentir como necesario proponer artes y métodos para disciplinar y cultivar la naturaleza. De ahí su afán de inventar un arte de ingenio, pero un arte, observemos, singularmente poco normativo. El arte de ingenio no se compone de reglas. No dice lo que debe hacerse, y menos aun lo que se debe evitar. La noción, fundamental en Quintiliano o en las retóricas escolares, de las virtudes y vicios de la oración, es ajena a su propósito. Lo que hace Gracián es poner nombre y definición a «especies de concepto», es decir, describir y clasificar estructuras aislables en los textos, en que hemos de ver la causa de esos efectos de sutileza, de viveza y de profundidad que son para él la vida misma del decir. «Siempre insisto, escribe, en que lo conceptuoso es el espíritu del estilo».²⁹

La catalogación de estructuras no es sólo especulación sino que pretende ayudar a los escritores a volver más reflexiva la práctica del concepto y por lo tanto más variada. La naturaleza tiende a repetirse monótonamente, salvo en algún caso privilegiado, como el de Góngora: las agudezas en la mayoría de los escritores, escribe Gracián, son más unas que únicas, más uniformes y machaconas, que admirables y singulares «o todas crisis o todos reparos, correlaciones o equívocos».³⁰ De ahí lo provechoso de poner a disposición de los escritores una gama lo más amplia posible de especies de concepto, de estructuras diferenciadas. En otras palabras un gran escritor no aplica reglas sino que tiene multitud de recursos, posee un arsenal de formas lo más diversificado posible. En el fondo, si Cicerón, al que casi nunca cita Gracián en el conjunto del arte, aparece en su disquisición sobre el estilo³¹ como superior a Floro o a Valerio Máximo, es porque no fue eminente sólo en una especie de agudeza, sino excelente en todas, un poco al modo del Demóstenes de las retóricas helenísticas, que compendia todas las formas.

Gracián adopta pues una postura formalista y esteticista muy afín a la de las retóricas helenísticas, y la variedad y la intensidad son sus máximos valores. «El nervio del estilo», según él, estriba en «la intensa profundidad del verbo».³² Por el intento de aislar las estructuras responsables de la intensidad, y de explorarlas en toda su variedad, viene a coincidir con Hermógenes o Demetrio, a quienes no cita nunca, que tal vez ni siquiera conoce de primera mano, pero cuyo pensamiento de algún modo recrea. Sin embargo, al revés que ellos, se despreocupa del placer del oído, de los ritmos y números, tal vez porque le importa ante todo la prosa moderna, hecha para la lectura silenciosa.

Su tarea viene a ser pues la de restaurar una «retórica», o más bien más bien una filosofía o ciencia del estilo, destinada a introducir un nuevo tipo de objetividad y de racionalidad en la noción que se ha impuesto progresivamente entre sus contemporáneos. Esta noción de estilo, que todavía perdura entre nosotros, oscila entre lo absoluto del estilo del genio capaz de crear *ex nihilo*, o de renovar artes casi extinguidas, y la relatividad sin límites del estilo como expresión ciega e instintiva de lo individual del individuo. Pero tanto este carácter absoluto como esta relatividad se manifiestan en la misma doctrina que pretende ponerles límite. Gracián no propone, como Hermógenes o Demetrio, una lista finita de formas, sino una enumeración abierta y no estrictamente ordenada, y además voluntariamente incompleta, de especies del concepto, «porque vano sería querer numerarle al ingenio sus especies y pretender medirle su fecunda variedad».³³ Por este ángulo se reintroduce en el arte y el método de Gracián la dimensión irracional de lo infinito, tal vez la dimensión a través de la cual el siglo XVII comunica con la modernidad.

²⁹ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1968, 2 vols., I, pág. 49.

³⁰ II, pág. 243.

³¹ En la versión aumentada del *Arte de ingenio* de 1642, la *Agudeza y arte de ingenio* de 1648, el tratado sobre el estilo se compone de los discursos LX, «De la perfección del estilo en común», LXI, «De la variedad de los estilos», LXII, «Ideas de hablar bien».

³² II, pág. 234, discurso LX.

³³ La cita pertenece al Discurso I, «De otras muchas diferencias de conceptos», II, págs. 158-59.

Las concepciones del estilo que nos hemos encontrado en el siglo XVII tienen una base común. En ellas se manifiesta una crisis de la doctrina retórica del estilo y de la jerarquía de los niveles discursivos. Todas ponen el acento en los valores expresivos del estilo y en su diversidad. Todas tienen algún parentesco, consciente o no, con las doctrinas del helenismo de época romana. Pero Juan de Jáuregui concibe el estilo como un acercamiento laborioso y siempre frustrado a la perfección de la idea; Quevedo, como una crítica ingeniosa de los lugares comunes. En ambas posturas se perfila la aparición del escritor de profesión como alguien en pugna con la inercia o la insuficiencia del lenguaje. En Vázquez Siruela tenemos la muy curiosa aparición de un sentido historicista del estilo, del estilo como descubrimiento del genio que dicta el gusto dominante de una cultura.

Gracián, por último, puede verse en esta perspectiva como un restaurador del estilo como arte y técnica, fruto de una reflexión sistemática y objeto de un aprendizaje colectivo, restauración emprendida desde la base completamente nueva del estudio de las formas del ingenio. Este pensamiento, conservador en sus premisas aunque revolucionario en su forma y en sus resultados, racionalista y ordenador, será curiosamente, el menos capaz de imponerse a la posteridad y, a la larga, el peor entendido y menos fecundo.