

Virtuosismo en Juan del Valle y Caviedes

EDUARDO HOPKINS RODRIGUEZ

1. El Virtuosismo en el Barroco

En lo que se refiere a los autores y a los géneros, las manifestaciones del virtuosismo literario en el Barroco se hallan tanto en el nivel culto como en el nivel popular. De otro lado, el ejercicio de formas cultas y populares es usual en escritores de formación más o menos erudita como Góngora y Quevedo. Lope aspiró también al doble dominio de los estilos. Caviedes, un autodidacta de modesto cultivo y en quien predominan las formas populares, luce su afición por lo culto en sus composiciones religiosas, en el poema "A la muerte del maestro Baes" (RI75)¹, en otros textos de tono serio y hasta en sus burlas mitológicas.

Con referencia al carácter virtuosista de la época barroca Vossler decía:

"El virtuosismo poético en tiempo de Lope se manifestaba en tres amplios campos literarios: existía un virtuosismo humanista, latinista o italianizante que gustaba de la improvisación y del ornato de la poesía erudita de género bucólico, arcádico y académico; había un virtuosismo juglaresco como el del autor de romances; y existía también el virtuosismo del escritor que improvisaba y escribía a vuela pluma comedias en verso"^{1a}

El mismo autor, hablando de la fruición artística en el Barroco, señalaba:

¹ A continuación de las citas de textos de Caviedes se indica simplemente el número de página correspondiente a la edición de Vargas Ugarte. Cuando las referencias sean tomadas de la edición de Odriozola se antecederá la página con una O, y con una R si se trata de la publicación de poesías inéditas hecha por Reedy.

^{1a} Karl Vossler, *Escritores y poetas de España*, p. 73.

“De una parte el aumento de la habilidad artística desarrolla una pompa y profusión de formas para ensalzar la autoridad del Estado, de la Iglesia, de la Sociedad, incluso de la Majestad de Dios y de la naturaleza, en suma, para reverenciar y lisonjear al poder. Pero, por otra parte, se produce un lujo igualmente desmesurado del querer y poder artísticos sin servicio cortesano alguno, exclusivamente en solicitud y glorificación de la fantasía, es decir, de la pura magia de la fantasía”²

La “extrañeza” barroca³, uno de los motores del virtuosismo, era el ideal estilístico de la época. Casaldüero considera como el “gran honor del Barroco” el que se tuviera a las obras como singulares, raras, extrañas, admirables⁴. “Maravillarse y hacer que las gentes se maravillaran fue el programa consciente de la poética barroca (...)”⁵. Si hacemos presente la opinión que tenía Gracián de Marino, a quien comparaba entusiastamente con Góngora como hombre de ingenio⁶, comprenderemos el valor *sui generis* que poseen los siguientes versos de una cita sobre el poeta italiano tomada de Hocke: “E del poeta il fin la meraviglia./Chi non sa far stupir vada alla striglia”. Lo maravilloso, pues, lo ‘prodigioso’, es el fin del arte y, quien no sepa provocar estupor, “bien hará en irse de mozo de cuadra.”^{6a} Concepción de la que, en esencia, ya participaba Tasso⁷. Esta “maravilla” buscada por el virtuosismo es equivalente del afán ilusionista que invade a las artes en general, claramente observable en la plástica y en la escenificación teatral. En literatura el espectáculo “artificial” se informa malabarísticamente abarcando lo puramente gráfico de la escritura, la

² Karl Vossler, *La Soledad en la Poesía Española*, p. 137.

³ Joaquín Casaldüero, *Estudios sobre el teatro español*, p. 153.

⁴ *Ibidem*. p. 158.

⁵ Vossler, *Escritores cit.*, p. 121.

⁶ “El Góngora de Italia, el culto Marino (...)” Baltazar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Disc. xvi.

^{6a} Gustav René Hocke, *El Manierismo en el arte europeo*, p. 26.

⁷ “(...) la tesis fundamental de la poética de Marino, el principio de que la poesía ha de sorprender y asombrar, tiene su origen en Tasso, quien afirmaba ya que la mentira es más poética que la verdad, y que lo maravilloso, en el sentido de lo engañoso, consituye el objeto en sentido propio del poeta”. Arnold Hauser, *El manierismo. La crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno*, p. 328.

organización sintáctica de las frases, el juego fonético de los vocablos, las falacias, los enigmas, los trucos de versificación, etc. La composición general del todo, creado con este sentido del trucaje, del juego, de la dispersión de lo cotidiano y la diversión por el “engaño”, era algo tácitamente convenido entre productor y consumidor, y, tal vez, exigido por la voracidad ilusionística del público barroco.

En arte y literatura poseemos un término de la época sumamente expresivo, por su extensión y uso, respecto de la actitud vital de entonces: *Ingenio*. Apartado del intelectual exclusivismo manierista, se populariza en el Barroco y, como un sexto sentido, prolifera en todos los estratos sociales y actividades. Nos vemos ante un “*furor ingenii*”, “un prurito de individualismo y originalidad ingeniosa”.⁸

“En la relación del individuo consigo mismo y con los de su profesión, este enaltecimiento origina aquel empeño egocéntrico de agradar y de contemplarse que se manifiesta en innumerables polémicas y envidias literarias, intrigas y escritos burlescos, y no en último término en la difamadora murmuración; las desagradables huellas de este áspero combate no se hallan precisamente en la lectura de las obras literarias, sino al estudiar la vida y las relaciones personales de los distintos autores. En cambio, en la relación del individuo con la multitud, aquel enaltecimiento produce por un lado el soberano desprecio de la masa y del *vulgo necio*, por otro el dominio espiritual de la multitud que nadie supo ejercer en la práctica como Lope de Vega y su teatro.”⁹

En cuanto al concepto de *ingenio*, recién en la época barroca se va estableciendo con claridad, separando otras acepciones que corresponden a funciones o potencias del alma diversas, para ceñirse a lo que se denominaba fuerza de entendimiento:

“Si lo desligamos por una parte de la fórmula estrictamente filosófica y consideramos por otra su relación semántica con la

⁸ Ludwig Pfandl, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, p. 263.

⁹ *Ibidem*. pp. 263-264.

Recordemos que en los escritos burlescos de Caviedes, se destaca la inclinación satírica hacia personas identificables históricamente, tanto médicos como poetas rivales, aunque tal identificación no siempre haya sido posible.

palabra *poeta*, [el término *ingenio* desplaza al término *poeta*] veremos que ingenio equivale a aquella refinada espiritualidad que reúne en sí misma la fuerza, la osadía y la agilidad de inteligencia, la finura de la gracia, la agudeza de la ironía, el juicioso examen de las flaquezas de los demás, la prontitud de la réplica y el buen gusto.(...) Este concepto del ingenio no es el orgullo del Renacimiento humanista, sino el del talento arbitrariamente barroco, basado en sí mismo".¹⁰

La realización más alta del ingenio es la *agudeza*, *el concepto*. Para Gracián,¹¹ de las cuatro causas que atribuye a la agudeza, el ingenio es la principal. Y encuentra en el concepto que "es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión; déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estítese cualquiera descripción; lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto".¹² Sin embargo, poco después se artiesga con una definición de indubitable importancia para la poética barroca, y que, al decir de Lázaro Carreter¹³, no parece haber sido sustancialmente interpretada. Afirma Gracián:

"Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.(...)

Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos".¹⁴

¹⁰ Pfandl, *Historia* cit., p. 265.

¹¹ *Agudeza* cit., Disc. LXIII.

¹² *Ibidem*. Disc. II.

¹³ Fernando Lázaro, *Estilo Barroco y Personalidad Creadora*, p. 14.

¹⁴ *Agudeza* cit., Disc. II. "La jerarquía tradicional, integrada por un centro poético circuido de una serie de elementos subordinados, que contribuyen a darnos un conocimiento directo del mismo, se rompe en la estética expuesta por Gracián. Se trata ahora de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido. El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. La visión directa ha quedado sustituida por una visión refleja". Lázaro, *Estilo Barroco* cit., p. 15.

Tales correspondencias habrán de ser exploradas y expresadas por los ingenios como prueba de su talento. A su vez, la dificultad producida por estas relaciones a descifrarse encarecerá la fruición estética del consumidor.

Centrándonos en la producción literaria de España en el siglo XVII, hemos de encontrar un amplísimo catálogo de técnicas de la agudeza cuyos antecedentes han sido rastreados por Curtius hasta la época alejandrina, se continúan en la Edad Media Latina y tienen “su último brote en el siglo XVII”, siendo su lugar de mayor arraigo en esta época el suelo español, precisamente.¹⁵

Gracián sistematiza estas técnicas, y nos deja “una ‘suma’ de la agudeza”.¹⁶ Aunque sin ceñirnos estricta ni exclusivamente, tomamos como punto de referencia su ya citado libro, para indagar en el texto de Caviedes y ofrecer una exposición de recursos que haga evidente su aprecio por el ingenio, su actitud virtuosista.¹⁷

2. El ingenio

El sentido de ingenio posee plena conciencia en Caviedes; lo trata directamente o alude a él tan sólo. En muchos lugares la pura mención de la palabra ingenio u otras conexas con ésta descubre el interés que el poeta proporciona a la actitud vital de la época.

«Jorge Puccinelli Converso»

¹⁵ Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Tomo I, p. 384 y ss., especialmente p. 409.

“No es difícil hallar en las épocas más variadas rastros de la técnica, que, con rigor, podemos llamar conceptista. Pero esos rastros pasan a primer plano y se acumulan en los umbrales del siglo XVII. Efectivamente, un ansia febril, casi demoníaca, de confundirlo todo, de urdir y tramar las cosas más heterogéneas, parece invadir a cuantas mentes discurren por esa época”. Lázaro, *Estilo Barroco* cit., p. 16.

¹⁶ Curtius, *Literatura Europea* cit., Tomo I, p. 422.

¹⁷ Es probable que Caviedes haya leído *Agudeza y arte de Ingenio* —publicada ya en 1642— sin embargo no pensamos que su vinculación con este libro sea directa. Creemos que los dos autores toman sus recursos del material que la época les proporciona. Antes y después de *Agudeza* la literatura española del Barroco se ha nutrido de las fórmulas de ingenio que registra Gracián. Sin excluir la posible directa influencia del libro en cuestión, consideramos que nuestro poeta se forma a partir de un corpus literario y no de uno teórico. Quevedo sería, por ejemplo, uno de esos modelos, con quien la crítica ha conseguido anotar relaciones textuales en la obra de Caviedes.

En su "Carta que escribió el autor a la monja de México"...(32), desde el título encontramos que la llama "el mayor ingenio de estos siglos", y en el cuerpo del poema existen 11 menciones a "ingenio" y derivados, 8 a "entendimiento", 4 a "discreción" y 1 a "agudeza". En otras composiciones se observa:

- ingenio: 36-39-110-139-154-165-167-168-194-206-213-217-229-235-243-285-313-321-331-R177-R178-R179, etc.
- entendimiento: 38-72-96-99-101-106-110-139-168-189-260-313-324-R176-R177-R178, etc.
- agudeza: 313-315-319-R176, etc.
- discreción: 38-39-73-182-211-212-289-291-324-R176-R177-R178, etc.
- concepto: 38-129-139-148-149-168-189-200-230, etc.

Como puede notarse, los puntos de acumulación de estos términos llevan en común el tratar asuntos que tienen que ver sustancialmente con el ingenio: El primero, es el poema a la monja de México, todo un cúmulo de conceptos a la inteligencia. El segundo, dedicado al virrey Conde de Monclova (36) con motivo de un poema suyo: Caviedes se ocupa de las condiciones del "ejercicio" de poeta y de lo que significa serlo. El siguiente, "A la muerte del maestro Baes" (R175), es un elogio hiperbólico a un intelectual. El cuarto, "Doctos de chafalonía" (138), satiriza a los doctos de apariencia. El quinto, es un romance "A uno que preciaba mucho de poeta, ..." (167). El último (312), referido a la ignorancia de los médicos, idea que el poeta apoya con numerosas citas de "ingenios".

Caviedes se consideraba un ingenio, y –aparte de las actitudes adoptadas en sus poemas, que bastan para patentizar sus inclinaciones– lo expresa ostensiblemente en varias ocasiones: (subrayamos nosotros)

"en el mar de vuestro *ingenio*
veo lo que *el mío* alcanza
y en lo poco que percibo
conozco lo que me falta"(33)

“Sólo la razón ha sido
doctísima Salamanca,
que entró dentro de *mi ingenio*
ya que él no ha entrado en sus aulas”(34)

“correis con aqueste aplauso
la pelota de aclamada
y nadie os la vuelve, porque
todos quisieran hurtarla
y así os la vuelvo, porque
no llevo a necesitarla,
pues en pelota está quien
desnudo de ingenio se halla”(35)

“porque en dando ser poeta
os consideran vestido
como a mí y otros ingenios
de andrajos del Baratillo”(36)

“Cuatro contras que ha de tener el *entendido*
para serlo.
Contra médicos es todo entendido,
contra vulgo y sus falsas opiniones,
contra hipocritas y viles santulones,
y contra la astrología si ha mentido”(106)

(Por supuesto que el poeta reúne estos “requisitos”)

“Dos veces para mí santo
es Agustino *discreto*:
una, *por contra doctores*
otra por santo estupendo”.(212)

Este último caso tiene una forma paralela en el siguiente:

“pues *no es poeta el que no*
satirizare aforismos”; (40)

Lo mismo en:

“y en fin *no hay hombre ingenioso*
que a esta profesión defienda”. (321)

"Héme criado entre peñas
de minas, para mí avaras,
mas ¿cuándo no se complican
venas de ingenio y de plata?" (34)

"A mi prima machucaste,
Machuca y ya que la ofensa
ha sido contra mi sangre,
la he de vengar con *mi vena*" (261)

"que siempre ha sido colirio
a todo mal *un discreto*". (289)

(Se refiere a sus sátiras contra médicos).

"En burlas y veras trata
de los médicos *mi vena*;" (322)

También las alabanzas al ingenio, al entendimiento, a lo discreto, son atendidas por Caviades, tanto graciosamente como en forma de verdadera preocupación. Así, acompañando a la belleza femenina, la cual se ve realzada:

"Cuando a lo hermoso acompaña
lo entendido, el amor flecha
como arcabuz de dos tiros,
con arco de dos saetas;
la discreción viene a ser
una hermosura compuesta
de voces que los oídos
la ven con ojos de idea;" (72-73)

(Una concepción semejante, aunque no tan complicada, nos la da Gracián tratando del concepto: "lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto".)¹⁸

"quien *lo discreto* no ama
de irracional ser se precia," (73)

¹⁸ Agudeza cit., Disc. II.

“Manda que toda discreta
y linda pida un millón,
que en *la discreción* no puede
ser un ciego [cupido] el tasador”. (182)

Se encarece lo discreto por compensación o por ausencia:

“por una fea y *discreta*
soltura y prisión padezco,
pues quanto me suelta el rostro
me prende el entendimiento”: (324)

“Por una *tonta* y hermosa
neutral estoy padeciendo,
pues quanto en el ver me agrado
en el oír me atormento”, (324)

Un elogio a la “monja de México”:

“corridos teneis los hombres,
porque venceis su arrogancia,
amazona de discretos,
con diestras *agudas* armas”. (35)

Para una muestra del valor que ha entregado al ingenio, ya en
tratamiento más serio que los anteriores:

«Jorge Puccinelli Converso»
“(…), el que usa del *talento*,
que anda elevado en cosas superiores
y el oro y plata no andan en el viento,
discursos halla, coplas y aun amores,
de esto enriquece el pobre *entendimiento*,
vestido y sustentado de primores”
(Soneto “Razón...”) (101)

“(…) el que tuviere *entendimiento*
el más feliz será que hay en el suelo”.
(Soneto “Que no...”) (110)

Quizás donde pueda resaltar enérgicamente su amor a esa “fuerza
de entendimiento” sea en la oposición, satírica o no, frente a su
medio:

“porque anda en esta tierra
lo racional muy perdido,
muy ajado lo discreto
y lo ingenioso malquisto” (39)

“que hay mucho oído y poca inteligencia;
por lo cual yo colijo
que el ingenioso Lope atento dijo:
‘oiréis la campana en el oído
que parece conceptos y es sonido’,
en la gente de enjalma
que sorda y ciega tiene siempre el alma”; (139)

“El es hombre de oropel,
que con ingenio de talco
lo que es rebuzno en su voz,
concepto es para lo asnos”. (168)

Dentro de este mismo cariz de confrontación con la necesidad circundante, Caviedes alcanza a precisar un rasgo esencial del ingenio barroco; la arbitrariedad. El poeta efectúa una intransigente distinción entre “hacer letras” y “estudiar letras”, probablemente en acción contra el sistema memorístico vigente en la educación colonial, la pedantería erudita, la dependencia respecto de las autoridades académicas tradicionales o contra la esterilidad intelectual nutrida en el hurto a los autores de mérito: (Subrayamos)

“Definición de lo que es ciencia”

“Esta voz letras dice entendimiento,
no el tener muchos libros de memoria,
que esta locuaz, inútil vanagloria,
afectada hermosura de talento.
Papagayos de imprenta, hombres de cuento,
atados a la letra y a la historia,
pregoneros de otros, cuya gloria
charlatanes usurpan en su aumento.
El discurso es principio de la ciencia,
a quien muchos inhábiles injurian,

porque todos son voz sin suficiencia
y así digo, porque éstos se concluyan,
que unos hacen las letras en ciencia
y otros, simples como ellos, las estudian" (99)

"Hombres de letras entienden
que son los que se desvelan
en saberlas *de memoria*,
y es errada inteligencia;
porque *letras significa*
entendimiento, agudeza
de ingenio, y hay quien las tiene
aunque el ABC no sepa". (313)

(Para otros casos con puntos de vista similares véase: 139-260-293).

Es este orgullo del ingenio, ostentoso de originalidad y desdén para la general tontería, el que desencadena un sentido arbitrario del intelecto. Volviendo a un texto ya citado, se decía: "Este concepto del ingenio no es el orgullo del saber del Renacimiento humanista, sino el del talento arbitrariamente barroco, basado en si mismo"¹⁹.

Desde otro ángulo, las frecuentes alusiones a la necedad de la gente, a su ignorancia, al "vulgo imperito" exponen su aprecio por la "discreción", de igual modo que sus frecuentes burlas a los poetas malos.

3. 'El autor 'vive' dentro de su obra'

El epígrafe citado corresponde a Guillermo Díaz Plaja²⁰, y se trata de uno de sus 17 elementos del barroquismo. La contrapartida clasicista sería: "El autor se sitúa 'fuera de su obra'"²¹

Los momentos en los cuales Caviedes infiltra su presencia en los poemas resultan ser predominantemente de tono burlesco; las intromisiones del autor en los textos se convierten en fórmulas de

¹⁹ Pfandl, *Historia* cit., p. 265.

²⁰ *Hacia un concepto de la literatura española*, p. 19.

²¹ *Ibidem*. p. 18.

comicidad o ironía. Conviene precisar que no estamos aludiendo a una primera persona, soporte del discurso y evidentemente incluida como factor de composición. Se trata de indicios de "autor", por los que se llama la atención hacia el artífice como entidad extrapoética, sin que, como se verá más adelante, aquellos indicios sean ajenos a la obra.

Las muestras primeras se producen en juegos conceptuosos que relacionan cualesquiera objetos con términos técnicos oficio de versificación²²:

Dilogía con materiales de construcción:

"Ya mi voz en tanta obra
la considero embarazo,
dando con mi *canto ripio*
adonde sobran los *cantos*".(45)

"Señor, Sol, Febo ú Apolo,
no me dé *ripió* a la mano
con sus nombres, que esto es
de ingenios de *cal y canto*". (117)

"Quedaos con él y con vos
que ya dejo de *cantaros*,
que en iglesia de madera
están ociosos los *cantos*". (243)

Dilogía con partes anatómicas:

"Con *poético rigor*
candente tu *pie* se estrecha,
haciendo *versos de endecha*
para ser *de arte mayor*.
Descalzo estará mejor,
pues no gasta pundonores
un *pie* que por más primores

²² "El empleo metafórico de los términos gramaticales y retóricos procede del sistema escolar de la tardía Antigüedad y de la Edad Media". "Como tantas otras cosas, también esta curiosidad estilística pasó al manierismo español del siglo XVII". Curtius, *Literatura Europea* cit., Tomo II, pp. 591-592.

desdalzo tiene que andar,
si el calzarlo es quebrantar
la regla de los menores". (186)

(Se trata de "una dama que se ajustaba los pies" con el fin de hacerlos hermosos por su "brevedad".).

Dilogía con enfermedad estomacal:

"Romance alevoso a las *seguidillas* de una dama" (Título) (0129).

"A un poeta que de hacer versos le dieron *seguidillas*". (Título) (0137)

Indicaciones de la forma estrófica o métrica usada:

"Discúlpame, mi Inesiya
el retrato, que al pintaye
aun no osará retocaye
mi beyaca *redondiya*". (196)

"Dejo, dejando esto a un lado,
finalmente, como digo,
que también tienen los muertos
en el hablar *estrivillos*". (220-221)

"Aviendo salido estos versos respondió a ellos con unas décimas puercas el Dr. Corcobado y unos *esdrújulos* tan derechos como él. A que se le respondió en *los mismos metros*". (Subtítulo) (235)

"decimos y redecemos,
y volvemos a decir
treinta mil veces y cinco,
que para dar *asonante*
basta ajustarlo de pico": (263)

"En la ciudad de los Reyes
dicho mes y día dichos,
porque también hay en verso
abreviaturas de ripios," (283)

Reflejo sobre la escritura

“Quédate para chiquito
que ya de escribir me canso,
pues para tan corto asunto
hay mucho *versificado*”. (173)

(El poema se titula “Habiéndose graduado de doctor un abogado muy pequeño y flaco, escribió el autor este romance”).

Comentario sobre la cualidad de los versos empleados:

“Perdonad de este *romance*
el ser puerco por servicio
que á ser puerco y muerto no
lo aplaudíerais de cochino.
Y pues gustais del humor
Vuestro, yo gusto del mío;
que tengo *versos* de *versos*
y de ellos estoy ahito.
Estos sucios me inspiraron
los ingenios pocos limpios
de una Elvira Musa y un
Apolo Vásquez su hijo”. (0131)

“No son caprichos mis *versos*”, (315)

«Jorge Puccinelli Converso»

Los juegos con tales términos implican virtuosismo desde el punto de vista del conocimiento que el autor pretende poseer de su oficio, cuya exposición realiza, por esta vez, ingenuamente.

Mayor grado de artificio adquiere la imposición del creador en el texto de “Polifemo y Galatea”. Las llamadas de atención inciden ahora sobre la técnica narrativa.

Ha entrado Galatea y el poeta interrumpe la acción para “retratarla”:

“Pero ¿cómo, sin copiarla,
por menor su beldad saco?
Corto el hilo de la entrada
que después volveré a atarlo”. (120)

Luego otra detención, a través de un enunciado excusa, que se refiere a las descripciones hechas sobre Polifemo y la ninfa. Nada más que un pretexto para un “jugoso” concepto y para mostrarnos su técnica:

“Medio jayán, media ninfa
copio no más, por juntarlos
y hacer novedad de un
hermafrodita retrato”.
(120-121)

(Lo que aduce Caviedes para justificar el concepto “–hacer novedad”– nos lleva a recordar lo dicho páginas antes sobre la extrañeza barroca y la finalidad del arte de entonces).

“Vuelvo al hilo de la entrada
y así prosigo anudando” (121)

Con este se retoma el “hilo” de la acción.

“Sosegóse la pendencia
porque entre todas pensaron,
lo que diré en otra copla
que en esta no cabe tanto”.(123)

Esta vez, además de atraer la mirada sobre la factura del texto, crea un recurso burlón de suspenso narrativo.

“Dejemos estos amores
de los dos, y doy un tranco
para hablar de Polifemo
que estaba dado á los diablos”. (125)

El ir y venir de la visión creadora es remarcado en estos versos. Lo de “tranco” juega con el gigantismo de los personajes y el cambio de situación. Es una reproducción de la fórmula “capítulos trancos” de Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo*, aunque en éste parece aludirse a la cojera del protagonista.^{22a}

^{22a}Si esto bien presenta analogías con ciertas fórmulas de la literatura medieval, debemos reiterar que los juegos del virtuosismo barroco suelen tener sus orígenes en dicha época. Véase p. 9 y nota (15).

Esas señalizaciones, o ese mostrar la técnica del texto, sus junturas, sus lazos, sus figuras, denotan el placer del virtuoso cuyo arte no está sólo en la mera creación de una "obra", sino en que tal "obra" rompa sus límites tradicionales y "coquettee" con sus secretos. Vemos la ilusión creada y el rompimiento de esa ilusión por el discurso entrometido del poeta. La obra es ahora como una pintura en la que aparecen no sólo sus motivos propios sino también el pintor y sus instrumentos como protagonistas camuflados.²³

Esto bien puede ser un estereotipo, definible como la supremacía del virtuoso sobre su creación. Queda a un lado el apriori aristotélico del ocultamiento de la técnica y del artificio en la presentación de la obra concluida. El sentido tradicional que implica el citado apriori produce una creación parcial, insuficiente para la nueva época. El hombre barroco suele ser un escéptico desmixtificador; no basta para él una arista del objeto, tiene que multiplicar para conocer. La multiplicación cognoscitiva frente al objeto se manifiesta en el arte como sobreexpresión —no en sentido peyorativo— por la cual se aglomeran los medios de comunicación artística: "De acuerdo con el sentimiento barroco, toda obra artística es el resultado de la unión de diversas artes".²⁴

La revelación de la interioridad de la naturaleza humana era una actividad intensa en la cultura de los siglos XVI y XVII, marcada en su predilección por el minucioso retrato íntimo, afluencia que se posesio-

²³ Salvando distancias y diferencias respecto a Caviedes, tal es la idea que Spitzer propone para Cervantes y el *Quijote*: "En estos pasajes Cervantes destruye a sabiendas la ilusión artística: él, que mueve los títeres, nos permite ver los hilos con que los mueve, como diciéndonos: 'mira, lector, esto no es la vida; esto es sólo ficción, novela, en una palabra, arte: reconoce el poder vivificador del artista como algo distinto de la vida.' " "Muy por encima de este su vastísimo cosmos de su creación, en el que se combinan y entremezclan cientos de personajes, situaciones, perspectivas, acciones principales y secundarias, tiene su asiento el yo artístico de Cervantes, un yo creador y omnipotente, natural y deiforme, omnipresente, omnisciente, rebosante de bondad y comprensión. Y este creador que en todas partes vemos, nos revela los secretos de su creación, nos muestra la obra de arte en su gestación y las leyes a que necesariamente ha de someterse. (...) el artista Cervantes ha ensanchado, (...), la independencia demiúrgica, casi cósmica del artista". Leo Spitzer, *Lingüística e Historia Literaria*, p. 219 y ps. 223/224/225.

Nos interesa acentuar aquí la actitud virtuosista de Cervantes.

²⁴ Pfandl, *Historia* cit., p. 270.

na de la plástica, de la poesía y demás concreciones culturales, atribuyendo a la condición humana el eje de sus goces y tormentos.²⁵ El interés, la necesidad de revelar el entramado interior de la personalidad humana iban paralelos a una particular estimación de la individualidad en su poder creador, que llega a tomar como florescencia al orgulloso concepto del ingenio. La capacidad de ser ingenio parasita al antes mencionado escepticismo desmixtificador y refleja al virtuoso, glorificándolo; el creador discurre contemplándose en la obra de arte. Es Narciso en el Barroco.²⁶

²⁵ Dilthey analiza en la época del Renacimiento y de la Reforma las nuevas inclinaciones vitales de la cultura: "El reflejo filosófico de todo este movimiento lo tenemos en una amplia producción literaria: su objeto es el hombre, la condicionalidad fisiológica de la vida anímica, el poder de las pasiones, los temperamentos, la diversidad de los caracteres de individuos y pueblos, la fisiognómica y todo el conjunto de medios que ayudan a conocer los caracteres y, finalmente, las consecuencias que para la conducta de la vida se desprenden de este conocimiento del hombre: se refieren al comportamiento, comprensión y trato de otros hombres y a la determinación del fin moral de la vida". "En la época que consideramos el nuevo arte y la nueva poesía se desarrollan en la atmósfera de esa literatura amplísima que se ocupa del hombre y de su vida". Wilhelm Dilthey, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, p. 405 y p. 428.

Por su parte, Hauser indica: "Aun cuando la creación de tipos como Don Quijote, Fausto o Hamlet no tiene mucho que ver con la observación exacta y el estudio técnico de la vida anímica, no deja de ser interesante, sin embargo, que la época en que aquellos fueron concebidos, representa, a la vez, el comienzo de la moderna psicología como ciencia. (...) En esta época del capitalismo incipiente, de la nueva política realista y de la propaganda religiosa radical, tanto el éxito económico y político como la misma praxis vital, orientada a la habilidad y a la capacidad de concurrencia, presuponen agudeza psicológica, conocimiento seguro de los hombres y la facultad de comprenderse con las más diversas disposiciones anímicas." Hauser, *Manierismo* cit., p. 339.

²⁶ Vossler descubre la contradicción existente en Gracián, que enfrenta, por ejemplo, un contenido pesimista con el artificio de la composición, la cual ha sido tan pulida que evidencia el uso de la idea preferentemente como tema literario. En esto hallamos una forma de manifestarse el virtuosismo, más clara cuanto el propio Vossler remarca la actitud optimista del autor a través del presiosismo estilístico de sus trabajos y a través de las concepciones expuestas en diversas partes de sus escritos; actitud insinuada también, agregaríamos, por su labor erudita. Karl Vossler, *Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro*, ps. 119-120.

En otro libro, Vossler, hablando de Góngora, introduce la afirmación siguiente acerca del virtuosismo: "El objeto sólo es propuesto —así sucede en todo verdadero virtuoso— como una prueba de capacidad, como un 'tema'". *Lope de Vega y su tiempo*, p. 115.

Se ha ironizado un mito, el de Polifemo, para dar uno nuevo: el del artífice. Aún no basta al poeta lo mostrado. Su producto será no solamente la obra y la presencia protagónica de su elaboración unimismadas como todo artístico, sino que habrá de incluir en este "colectivismo estético" un posible ser de otra manera.²⁷ Lo que es burla, chocarrería, ironización, está en manos del artista el continuar siéndolo. Unos cuantos versos, en el instante que enlaza la tradición bucólica a la leyenda homérica del mito de Polifemo, nos darán los destellos del diseño posible: el modo cultista.

"Eché al bastidor un risco,
el cerrojo de alabastro,
y en la chapa de una losa
cerró con llave de mármol".(126)

Luego, cuatro versos ostentosos del imperio de la voluntad creadora hacen el retorno a la forma propuesta, sostenida hasta finalizar mucho después. Estos son los versos:

"Mas ¿qué es lo que dices, Musa?
¿No adviertes que nos burlamos?
Veras reclama el asunto
y dá las muestras del paño". (126)²⁸

La quintilla final, valiéndose del tópico del cansancio²⁹, concluye irónicamente con un elaborado concepto, aunque ha afirmado

²⁷ Entre otros casos de "colectivismo estético", Pfandl cita el de la mezcla de estilos. *Historia* cit., p. 271.

²⁸ Dámaso Alonso da cuenta de un poema de Quevedo publicado con el título "Búrlase de todo estilo afectado" por Gonzáles de Salas en la Musa VI; para nosotros es un caso paralelo al que acabamos de examinar en Caviedes. Consiste en un ejercicio virtuosista a través de la alternancia intencional y declarada de tres estilos: "(...), empieza, en el que llama 'estilo primero', con todos los tópicos del conceptismo trovadoresco (...).

Luego elige ('estilo segundo') '... el estilo que brilla/ en la culterana prosa,/ grecizante y latinosa' (...)

En fin, decide hablar 'prosa fregona/ que en las orejas se encaje' y comienza en el 'estilo tercero' (...)." *Poesía Española*, p. 551 y ss., en nota 91.

²⁹ "El motivo más natural para poner fin a un poema era en la Edad Media el cansancio. (...) algunas veces [el poeta] pretende que la Musa se ha fatigado; otras, que él tiene los pies cansados". Curtius, *Literatura Europea* cit., Tomo I, p. 137.

carecer ya de ellos. No existe tal cansancio sino la autosuficiencia del virtuoso que decide terminar por propio albedrío, no por ausencia de conceptos:

“Aquí la Musa impaciente
conceptos me niega avara,
pues no los hallo al presente,
por un ojo de la cara
para un ojo de la frente”. (129)

Un reflejo en escala menor de estos signos de autor lo tenemos cuando Caviedes anuncia los cambios de tono, de metro, el paso de una estrofa a otra, alguna dificultad retórica o decisión, etc., que introduce en el desarrollo de un poema.

Variación de tono:

“Permitid, beldad discreta,
que os hable un rato de chanza,
porque es ser necio dos veces
el necio que en veras habla” (35)
“Pero vuélvome a las burlas
que hablar contigo de veras
es mucho aprecio, y parece
que salgo de la materia”; (260-261)

Variación de metro:

“Y porque mires, doctor,
que lo que te digo es cierto;
las hazañas de los doctos
oye, mudando de metro”. (226)

Paso de estrofa:

“Lo que diré en otra copla
que en esta no cabe tanto”. (123)
“y así en físicas cadencias
cantaré, en su idiota aplauso,
lo que diré en otra copla
que en ésta no cabe tanto”. (248).

Comentario sobre una "dificultad" retórica:

"era la nariz, (aquí
todo el Parnaso me valga,
si el mismo Apolo tropieza
en las narices más chatas)", (147-148)

Decisiones:

"las manos de cera virgen
eran porque el cristal canta,
que he de hacer cera y pabulo
todo concepto de blancas". (148)

"Lo que el retrato encubría,
colores imaginarias
la retraten, porque desto
mis pinceles se retractan". (148)

(Este último caso es una fórmula de "decoro" que Caviedes acostumbraba emplear en sus descripciones, "pinturas", "copias" o "retratos" femeninos).

"en lo que toca a explicar
de aqueste amor la eficacia
en Júpiter, paso, porque
no hay conceptos con que entrarla". (149)

"Sol le llamaba a la sombra,
complicación temeraria
y disparate, que yo
lo sustentaré en su cara". (198)

"La hermosura de la ninfa
no me es posible copiarla,
porque solo tengo sombras
y los colores me faltan". (199)

Un aspecto más que tendríamos que contemplar consiste en la exhibición del autor a consecuencia de las interrupciones producidas para criticar ciertos modos de cristalización retórica, criticismo

acorde con la tendencia general a “rectificar lugares comunes de la retórica entonces vigente”.³⁰:

“cuando a lo hermoso acompaña
lo entendido, el amor flecha
como arcabuz de dos tiros,
con arco de dos saetas”; (72-73)

“lloraba tan gruesas perlas
como unos huevos de pato,
que aljófares en giganta
dirán que es menudo llanto”. (125)

“Tenía en las cejas dos
escopetas apuntadas,
que el matar con flechas y arcos
es muerte de coplas rancias.
Salgamos ya de un Amor
con arco, harpones y aljabas
y tengamos un cupido
con mosquete y bala rasa”. (147)

“Al mismo cupido pudo
mostrarle dientes airada,
muelas, colmillos y encías
coral y perlas engasta,
que esta beldad no se pinta
como otra ninfa ordinaria,
que me han de deber las muelas
y encías que en coplas andan”. (148)

“era el pie de punto y medio,
que por ser ya cosa usada
lo de un punto, quiero yo
echarle a su horma una larga”. (148)

Finalmente, quisiéramos acotar que la preferencia de Caviedes para declarar su presencia en el interior del texto se centraliza en sus fábulas burlescas de “Polifemo y Galatea” y “Júpiter e Io”. En “Narciso

³⁰ José María de Cossío, *Fábulas Mitológicas en España*, p. 684.

y Eco", de tratamiento mas bien afectuoso por el mito, no abundan las expresiones abruptas de autor, salvo un par de casos (198-199), ya señalados. Este género de fábulas implica un intenso proceso disolutivo de temas poéticos estériles, agotados para la época.

4. Hipérbatos

A nivel sintáctico, es éste uno de los rasgos fundamentales del virtuosismo literario culto^{30a}, en cuya base tenemos un intento de distinción entre la lengua hablada y la escrita –dualidad especial del latín, a la que, al parecer, se trata de llegar³¹; esta dualidad tiene signos de una diversidad social: lo culto, lo aristocrático, distante de lo vulgar, lo popular. En la literatura del XVII, el hipérbaton es uno de los fundamentos de separación entre dos modos de creación artística: un arte comunicativamente restringido, culto, y un arte masivo, dado al "vulgo necio". Aparte de este carácter diferencial del hipérbaton, debemos anotar que por su potencialidad expresiva abre zonas a un virtuosismo preciosista de la organización formal.³²

En Caviedes, los hipérbatos son escasos y la mayoría provienen de necesidades tales como el número de sílabas requerido y/o la rima. En este sentido, el hipérbaton se convierte en una licencia métrica. A pesar de ello, las formas empleadas sugieren por su elaboración un dominio técnico extenso. Si ponemos en contacto los hipérbatos–licencia con aquellos otros fabricados por voluntad expresiva, recogeremos el detalle del virtuoso que prueba su capacidad y al mismo tiempo desdeña al instrumento, lo domestica reduciéndolo a una humilde labor auxiliar.

^{30a}Es el "cultismo sintáctico de la lengua gongorina" "más debatido en las discusiones gongóricas". Dámaso Alonso, *La Lengua Poética de Góngora*, p. 177.

³¹ *Ibidem*, pp. 181-182.

³² Dámaso Alonso, por ejemplo, dice de la expresividad del hipérbaton en Góngora: "(...) fue en sus manos un instrumento apto que, en muchas ocasiones, sirve para dar flexibilidad y soltura a la lengua, permite el aéreo encadenamiento de un período, aquí facilita un donaire o una momentánea alusión, allá un efecto imitativo, a veces hace resaltar el valor eufónico o colorista de una palabra, permitiendo su colocación en un punto donde el ritmo tiene su cima de intensidad, otras hace surgir nítido, de punta en blanco, un espléndido verso". *Ibidem*, pp. 190-191.

Es indispensable, para comprender esta actitud del poeta, hacerse cargo de las discusiones suscitadas por Góngora al acumular en sus obras mayores lo que para unos eran excelencias del hipérbaton y para otros mero oscurantismo. Más cerca de Caviedes, geográfica y temporalmente, tal polémica es resucitada por un peruano epígono del gongorismo, Juan de Espinoza Medrano, en su *Apologético/ En favor de D. Luis de Góngora, /...* (1662), una de las mejores defensas del gongorismo, al decir de Dámaso Alonso.³³ Este crítico subraya la importancia de Medrano en cuanto expositor del valor expresivo del hipérbaton, “desconocido por la crítica de los siglos XVIII y XIX”.³⁴ “La obra del Lunarejo, tanto su defensa de Góngora, como su colección de sermones, señalan el triunfo del culteranismo y la incipiente del conceptismo, oficialmente reconocidos como tales, en la literatura del Perú”.³⁵ La domesticación del hipérbaton o el desdén por éste, es la relegación de un elemento al que una atmósfera de culteranismo triunfante ha supervalorado. Caviedes, en este caso del hipérbaton, se declara opuesto a la tendencia vigente oficial o académica, a la adhesión culterana colonial. Así nos revela una actitud de virtuosismo autosuficiente, que hace resaltar su no alineamiento dentro del sector del barroco académico, aristocrático, para ubicarse dentro de un barroco popular.

El antiacademicismo de Caviedes aparece demostrado en otra actitud, cuando entrega su coloquio de “El Portugués y Bachán” (40), dos mendigos limeños, al certamen universitario a la entrada del virrey don Melchor de Portocarrero, conde de la Monclova, en 1689. Juan María Gutiérrez³⁶ ha sido de los primeros en comentar la diferencia entre el sencillo ofrecimiento de Caviedes y la culta oración panegírica del catedrático de Prima de leyes doctor don Diego Montero del Aguila. No pensamos, sin embargo, en la carencia de formación cultural de nuestro poeta como factor determinante en esta contraposición estilística, ni tampoco en la “buena índole de su juicio”,

³³ *Góngora y el Polifemo*, Vol. I, 244.

³⁴ *Lengua Poética* cit., p. 191.

³⁵ Luis Alberto Sánchez, *La Literatura Peruana*, Tomo II, p. 476.

³⁶ *Escritores Coloniales Americanos*, p. 279 y ss.

explicaciones ambas sostenidas por el crítico argentino³⁷, sino mas bien, en su afán virtuosista. Un hombre sin escuela, huérfano de un alto concepto de sí mismo no se atrevería a competir con los doctores universitarios. Estos, en la Edad de Oro española suelen ser motivo de agresión por parte de los ingenios no letrados. El propio Caviades escribe contra los memoriones eruditos y los satiriza directamente. La ironía de presentarse en "humildes" conceptos al certamen académico, no deja de sugerir la pose atrevida del ingenio —que también en otra ocasión ha escrito un romance panegírico, pero de pretensiones cultas: "A la muerte del maestro Baes"—

Para tener una perspectiva del manejo del hipérbaton en Caviades, a continuación damos una muestra.³⁸ (Van marcados con una x aquellos hipérbatos que no son licencia métrica). (Subrayamos):

Separación del adjetivo y del sustantivo correspondiente:

"Vos atado y vuestro rostro
de villana mano herido" (1)

x "sacrilegio el más atroz
que se ha contado en los siglos" (2)

"mágicos te eternen cánticos" (10)

"tanto amor con los hombres infinito" (28)

"segoviana ostentaba argentería" (95)

"y porque el carro pase proceloso". (103)

"un bocado de riscos poderoso". (103)

"Si de la espuma naces procelosa" (103)

"que siempre reflección fue venenosa" (106)

"qué máquina postró tan poderosa". (106)

"doscientos le habrán de dar
azotes, (...) (234)

x "con voces de ciencia mudas" (292)

³⁷ *Ibidem.* pp. 278-278.

³⁸ En general, seguimos el inventario de hipérbatos propuesto por Dámaso Alonso en su *Lengua Poética* cit. p. 182 y ss. No hemos tomado en cuenta alteraciones del orden sintáctico permisibles por el español en cuanto al sujeto, verbo y complementos. *Ibidem.* p. 208.

“Anteposición del genitivo y, en general, de toda palabra introducida por *de*, con respecto al vocablo de que depende”:

- “*de* vuestras penas *motivo*”, (5)
- “yo *de* la ignorancia *abismo*”. (6)
- “el que fué *de* pecados un *abismo*”. (24)
- “blande *del* noto a la *furia*”. (80)
- “trepan *del* muro a la altura”. (81)
- “*de* vanidad la quimera,” (87)
- “*De* Arquitectura *escollo* y valiente” (102)
- “el orgullo del sur, que rompe undoso
del freno de las playas la *cadena*” (102)
- “tu bolsa *del* oro *encierro*”, (207)

“Un verbo se interpone entre la palabra introducida por *de* y el vocablo introductor de la preposición”:

- “¿adónde *de* sus prestezas
tuvo el *polvorín* activo?” (2)
- “(…), *del* empíreo
aun *excede* la *belleza*” (85)

(En estos casos hay además una anteposición del genitivo).

- “Que había *vaguidos* dijo
de estómago, (...)” (234)
- “*Vaguidos* quieres *de* estómago”, (234)
- “que al *lucero* la *pegan*
también *del* alba”. (332)

“Cuando un sustantivo tiene dos adjetivos atributos, uno va antepuesto y el otro pospuesto”:

- “El Padre en su *inmenso* ser
e *infinitamente raro*”, (11)

“Dos sujetos o dos complementos o predicados van separados por el verbo”:

- “mis culpas mueran y locos apetitos”, (23)
- “Rico me hicisteis, noble y estimado”, (25)

“Separación del sustantivo con relación a sus determinativos este, tanto, cuanto aquel, etc.”:

“que *este* tan debido *afecto*” (17)

“a *cuantos* de hacerlos tratan
hermanos,(...),” (35)

“Tened siete que otros *tantos*
tiene la semana *días*” (167)

Orden de la frase alterado:

“No hiere el harpón *tanto*
que se dispara cerca”, (72)

x “(...), no veneren
humana *ya* criatura”. (82)

Interposición de cláusula en una enumeración de adjetivos:

“¡O juicios del cielo, inescrutables,
donde el mayor saber es ignorancia,
tan extremos, tan raros y admirables!” (25)

5. Zeugmas

El zeugma es una figura sintáctica usual en el siglo XVII: “Consiste en hacer intervenir en dos o más enunciados un término que sólo está expresado en uno de ellos: extrañó ella que un varón discreto *viniese*, no *ya solo*, mas sí tanto (Gracián)”³⁹. Fernando Lázaro distingue entre el zeugma que evita la repetición del término por “economía de vocablos”, normal en el habla, y el zeugma dilógico, propio del XVII, en el cual la palabra en cuestión interviene con distintos significados.⁴⁰ Vossler lo define: “puente o yugo de conjunción entre dos sentidos congregados en un solo término”; y da como ejemplo de este tipo de zeugma el de Dorotea en el Quijote (I, xxviii): “(Fernando) apretóme más entre sus brazos, de los cuales jamás me había dejado, y con esto, y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo”⁴¹.

³⁹ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*.

⁴⁰ Lázaro, *Estilo Barroco* cit., pp. 33-34.

⁴¹ Vossler, *Introducción* cit., p. 37.

Como propone Lázaro⁴², el zeugma dilógico se puede tomar como un "concepto", según la ya tratada definición de Gracián.

Otro caso de zeugma se origina cuando la alusión al término propuesto se hace a través del pronombre: "Este tipo de zeugma es muy antiguo: aparece en la sintaxis impresionista de Mío Cid (...) y surge en el Lazarillo y en Santa Teresa; pero desde fines del siglo XVI su empleo intencionado es manifiesto y abundante; (...) "⁴³.

También existe una distinción entre "zeugma simple, en el cual la palabra no expresada es la misma que figura en el enunciado en que aparece (...) y zeugma compuesto, en que la palabra necesitaría alguna variación morfológica, si fuera expresada (su tono era grave, y sus gestos grandilocuentes) "⁴⁴.

Finalmente, los zeugmas se denominan prozeugma o protozeugma, mesozeugma o hipozeugma, según la ubicación del término expreso en la primera oración, en la central o en la final, respectivamente⁴⁵.

Para el Siglo de Oro Vossler cree ver las motivaciones de esta figura en la falta de gana y paciencia, vergüenza, bizarría y capricho, familiaridad, prisa, y descuido, demasía de entusiasmo y pasión⁴⁶. Pensamos que es posible ver también el zeugma en su matiz de recurso virtuosista que busca sorprender, extrañar, apelando a la agilidad comprensiva de los destinatarios, exigiéndoles superar la ingeniosa dificultad de hallar lo no expresado. La fórmula producida se hace huella del ingenio, estimula, hace presente la imagen del creador.

De las formas encontradas en Caviedes tenemos un predominio de zeugmas pronominales, ya sean simples, compuestos, con dilogía o sin ella. A pesar del gusto de Caviedes por la proliferación de juegos dilógicos no tenemos un porcentaje de tales zeugmas que supere a los menos complejos, pronominales. Así, entre 25 casos registrados sólo 7 son dilógicos. Citamos algunos ejemplos:

⁴² Lázaro, *Estilo Barroco* cit., p. 35.

⁴³ Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, p. 218.

⁴⁴ Lázaro, *Diccionario* cit.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Vossler, *Introducción* cit., p. 39.

(Subrayamos).

"¿qué *culpa* tuvo la que
original no ha tenido", (4)

"Bachán dijo: Compañero,
el temblor, si bien repasas
los *cuartos*, cual monedero,
rebajó en Lima las casas
y subió *los* del carnero"(41).

(esta es una forma de zeugma dilógico)

"Con mil *almas* le decía
a la que sin *ella* estaba": (64)

"Con esperanzas muertas,
ni aun *el mayor* aguardo,
porque *los daños* huyen
de quien busca remedios en los daños".(78)

"para darse las *manos* a él lo alzarón
y también a la novia la agraviaron,
por ser *la* del novio tan pequeña
no pudiendo abarcar *la* de la dueña", (162)

"Bravo cirujano dice
el mismo que es y se engaña
en lo cirujano, que
en *lo otro* no, que es de casta". (249)

"Los que mataban en Lima
quedarán ya castigados,
España *con* la victoria
y la Hacienda Real *sin* gastos". (250)

"Salgan los presos
a *juicio* en la causa
de no *tenerlo*". (323)

Otros ejemplos en: 17-17-19-23-24-27-27/28-52-53-53-61-65-
67-69-73-172-217-316.

6. Sustantivos Adjetivados

La adjetivación de sustantivos es recurso preferido por Quevedo en sus "atrevimientos sintácticos": juez *mercadería*, hombres *crepúsculos* (mulatos), clérigo *cerbatana*, etc.⁴⁷. Probablemente sea ésta una de las fórmulas de estilo recogidas por Caviades en el satírico madrileño. Dámaso Alonso considera este rasgo en Quevedo como un modo de condensación idiomática, por supresión de nexos y formas gramaticales de uso normalizado⁴⁸. En nuestro poeta, representa un proceso por el que el *tertium comparationis*, el detalle, la cualidad, lo característico, etc., se esencializan en el objeto. No se trata de una modificación adjetiva, que permite conservar la identidad del objeto, sino de una transformación del todo en lo accesorio, de una definición en hipérbole⁴⁹. El juego virtuosista explora la cosa o sujeto, halla el rasgo típico y ejerce la metamorfosis definitoria. Lo acumulativo de las composiciones en Caviades⁵⁰ también es observable en estos sustantivos acoplados que, a su vez, pueden formar series acumulativas de apodos, como en (273). Los motivos de agresión a través de tales fórmulas resaltan en el área de médicos, boticarios, curaciones, enfermedades:

(Subrayamos):

"nariz de sábado *quimera*" (105)

(Se trata de un tipo de hipérbaton licencia. "Nariz" es el sustantivo al que se acopla el término adjetivado "quimera").

"mozuelo *siete palmos*". (118)

"pastorcillo *renacuajo*". (122)

"novio *camote*", (159)

"maridillo *cinco cuartas*", (160)

"giba novio" (162)

⁴⁷ Lapesa, *Historia* cit., p. 228.

⁴⁸ *Poesía Española* cit., p. 529.

⁴⁹ A esta concepción de los sustantivos adjetivados parece aproximarse Susana Frentzel B. cuando, hablando de Quevedo, dice: "(...) el licenciado Cabra 'era un clérigo cerbatana' – y no es ya comparación, sino definición de la figura por el objeto-, (...)" "Ejemplaridad de la figura humana en 'Los Sueños' de Quevedo". En: *El sueño y su representación en el Barroco español*, por Dinko Cvitanovic y otros, p. 148.

⁵⁰ Vid. parágrafo 16 de este artículo.

- "marido giba" (162)
- "era novia, en fin, tan *atalaya*" (162)
- "versos *galeotes*" (168)

(Juega con "forzado", en doble sentido).

- "Licenciado *tanto cuanto*" (170)
- "yegua *hilo*" (190)
- "novio *cernícalo*" (210)
- "doctor *peligro*" (220)
- "doctor *don Tabardillo*" (223)
- "licenciado *Modorra*" (223)
- "Doctor *don Terciana*" (225)
- "licenciado *Venenos*" (225)
- "bachiller *nemini parco*" (225)

(Traducción: "a nadie perdono")

- "licenciado *ballestero*" (226)
- "licenciado *galápago*" (235)
- "doctor *don Matadura*" (240)
- "licenciado *Morcilla*" (243)
- "bachiller *Chimenea*" (243)
- "mata-físico *amieblas*" (244)
- "tumor *potro*" (247)
- "cirujano *caballo*" (247)
- "Bermejo *matasiete*" (251)
- "García *mataciento*" (251)
- "doctor *fortuna*" (262)
- "doctor *Garrotillo*" (263)
- "cupido *boticario*" (267)
- "doctor *requiescat in pace*" (272)
- "bachiller *cordillera*" (273)
- "licenciado *Guadarrama*" (273)
- "doctor *puna*" (273)
- "médico *Pariacaca*" (273)

- “recetas diciembres” (273)
- “turbi6n *albeitar*” (273) ⁵¹
- “Galeno *garrafa*” (273)
- “nevado *Avicena*” (274)
- “Hip6crates *Aura*” (274)
- “r6cipes *garrapi6nas*” (274)⁵²
- “sapo *aguachirle*” (274)
- “curandero *rana*” (274)

(Los doce 6ltimos casos se refieren a un m6dico que, entre otras cosas, recetaba “nieve” y “ayudas frescas”).

- “p6ramo *aforismo*” (274)
- “unguento *m6talo todo*” (274)
- “unguento *todo lo sana*” (274)
- “Licenciado *Cena a oscuras*” (278)
- “cirujano *cura tuerto*” (279)
- “alb6ndiga *Sancho Panza*” (294)
- “m6dicos *cuervos*” (295)
- “M6dico *Aquil6n*” (297)
- “medicinas *abuelas*” (319)
- “hombre *vaca y sesma*” (0194)

7. Dilogías

El uso intencional de una palabra en doble significaci6n dentro de un mismo enunciado, da origen a la dilogía⁵³, uno de los recursos del equívoco m6s favorecidos por el Barroco⁵⁴. Tal tipo de agudeza forma otro juego cerebral. El artificio del ingenio continúa siendo el eje de atenci6n; produce un reparo en el oyente, que debe reflexionar

⁵¹ Albeitar = “s.m. El que cura las enfermedades de las bestias conforme a arte. (...)” Real Academia Espa6ola, *Diccionario de Autoridades*.

⁵² Garapi6na= “s.f. Las porciones peque6nas de lo l6quido, cuando est6 helado, (...)” *Ibidem*.

⁵³ L6zaro, *Diccionario cit.*

⁵⁴ L6zaro, *Estilo Barroco cit.*, p. 29.

sobre el discurso, hallar la solución y no olvidarse del virtuoso que forjó la artimaña.

Caviedes posee también, como hombre de ingenio del xvii, un copioso repertorio de dilogías: (subrayamos).

"que las penas que son *dichas*
dichas son o quieren serlo" (62).

"(...) a nada *sabrá* el gusto
de quien por boba no *sabe*" (114)

"Y, en fin, más necia ha de ser
que la otra en su pasión
la fea, pues no ha de hacer,
aunque mude de opinión
que mude de *parecer*" (115)

"porque con su *ayuda* pueda
burlarme aquí sin empacho" (117)

(auxilio + lavativa)

"trajeron, para vengarlo,
unos *derrotados* griegos
que los condujo un fracaso". (126)

(vencidos + desentumbados).

[dando un "consejo" a un hipócrita]

"En su estilo usará muy cotidiano
hermanica o hermano,
aunque en tal trato son impropiedades
el que busque un ladrón las *hermandades*" (129)

(cofradía + institución policial)

[a una hipócrita]

"*Arróbese* un poquito, que no ignore
que vale el *arrobarse* mucho oro:" (131)

"en la garganta tenía
puesto un *pero* por manzana
y era el *pero* que era hermosa,
tersa *pero* torneada". (148)

“Por ser tan delgado el tallo
nunca *ballenas* gastaba
sino sardinas, (...)” (148)

(cetáceo + “ajustador que traen las mujeres”⁵⁵)

[refiriéndose al carro de Juno]
“(...) un carro
pavonado como espada,
por ser de pavo las ruedas,
tiros y mulas de pavas”, (149)

(Pavonar = “Dar color azulado obscuro al hierro”⁵⁶.)

“dice que es de lavatorio
devoto, porque es compuesto
de *aguapié*, (...)” (153)

(agua de lavar pies + “género de vino muy bajo”⁵⁷)

“De más que pocos cuidados
dá el pie corto, porque hallo
que amor en lo que aquí *callo*
parco caminante fué”, (184)

(verbo + engrosamiento de la piel)

“Seré el doctor Corcobado
que, con emplastos y apodos,
birla mucho más que todos
porque este mata *doblado*”. (232)

(torcido + doble)

“La piedra filosofal
tienen los curas en ellos;
porque sacan, enterrando,
oro y plata de sus *yeros*”. (262)

⁵⁵ *Dicc. de Autoridades* cit.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

A veces, Caviedes juega con un tercer significado:

“Argos tenía en su cuerpo
más ojos que las labasas
dan a la ropa y que un libro
de partidas anotadas” (150)

En el poema “A una fea” (210), se basa en la palabra “cara”: amada
+ costosa + rostro.

8. Paronomasias

En esta figura se consideraba antiguamente “la acumulación de diversas flexiones de una misma palabra y de sus derivados, y también la de palabras de sonido idéntico o análogo (...)”⁵⁸. Era también profusamente empleada en el xvii. En Caviedes, la asociación de sonidos parecidos en el verso expone la habilidad del creador, su intencionado manipular los vocablos para desatar el efecto curioso: (Subrayamos)

“dándoos, hermosa, en *gracias*
lo que no pudo en *desgracias*”; (33)

El romance amoroso x (68) acumula derivados de verbo *ver*.

“Nada *encuentro*, nada *miro*
que mis pesares *divierta*
sino el *sentirlos*, y así
siento que haya quien los *sienta*” (70)

“y así tengo un *querer* tal
que no *quisiera querer*”.(71)

“No la *ausencia* da olvido
memoria sí, que acuerdan
las *ausencias ausentes*
que olvidan las *presencias*”. (72)

“Si es remedio el *olvidar*
y al *olvido* se dedica.

⁵⁸ Curtius, *Literatura Europea* cit., tomo I p. 392.

el cuidado de *olvidar*
la acuerda de lo que *olvida*". (76)

En "Coplas" (78), se juega con: ojos, enojos, hinojos.

"Que sólo sé que no sé,
y aun si el no *saber supiera*,
ya eso fuera *saber algo*", (92)

"*clavos que son de esclavos y albañiles*" (139)

"Lo que el *retrato* encubría,
colores imaginarias
la *retraten*, porque desto
mis pinceles se *retractan*". (148)

"El *pelo* te he de aplicar
aunque de rabia te *peles*," (170)

"*decimos y redecemos*,
y volvemos a *decir*". (263)

"Venga quien
queriendo, quisiere
dejar de *querer*". (326)

"El *saber sólo sabe*
que no es *saber*". (330)

"porque tus versos son *caca*,
tus rimas *cacofonía*". (0137)

9. Virtuosismo Fonético

El ingenio se propone una tarea en la cual la dificultad a resolverse consiste en la aglomeración de determinados rasgos sonoros. Los títulos u otras formas de advertencia, por su parte, anuncian las intenciones virtuosistas del poeta.

Esdrújulos.— Los versos terminados en esdrújulos, de procedencia italiana, se ponen de moda en España a fines del siglo XVI^{58a}. En el poema "Al doctor Corcobado. Aviendo salido estos versos respondió

^{58a}Alonso, *Góngora y el Polifemo* cit., Vol. I, p. 37.

a ellos con unas décimas puercas el Dr. Corcobado y unos esdrújulos tan derechos como él. A que se le respondió en los mismos metros" (235 y 046), Caviedes utiliza los finales esdrújulos de los versos con la expresa intención de reflejar en una imagen fónica la joroba del médico, formando una composición gesticulante, un cuasi emblema sonoro. Para Daniel Reedy "it would seem that even the final *esdrújulos* serve to augment the suggestion and allusion to Dr. Corcobado's deformity by making a jerky abruptness at the end of each verse"⁵⁹. Este "corcobado cántico" —así lo llama Caviedes— es examinado también por Raúl Bueno:

"(...), por el hecho de que la mayor fuerza vocal del octosílabo (y hasta su mayor altura entonativa) se ha trasladado a casi la mitad del verso, en virtud a la palabra esdrújula, y porque su fonema propone una "cadencia" o descendencia musical de la última sílaba, es que tal octosílabo ha adquirido una "engibada" condición acústica:

O—YE—COR—CO FI SI DO CO"⁶⁰

Biblioteca de Letras

De los esdrújulos terminales que forman este artificioso ejercicio fonético, cinco aúnan a lo sonoro el sentido del vocablo, apretando o reforzando la agudeza en intencionada sobreexpresión: esdrújulos (entiéndase: "corcobados"); galápago ("se alude a caparazón, a espalda de consistencia dura, tiesa y seca; de donde, justo por el doble motivo o por la doble implicancia, debe agregarse esta condición a la espalda"⁶¹; cúmulo; obstáculo; túmulo. Tales unidades se generan por hipérbole, y, en proceso acumulativo, se produce una hipérbole máxima dada la vertebración del ritmo que asocia a todos los acentos finales en el esdrújulo.

En (210) existe otro poema similar al anterior por sus esdrújulos de fin de verso relacionados con una corcoba.

⁵⁹ *The poetic art of Juan del Valle Caviedes*, p. 73.

⁶⁰ "Algunas formas del lenguaje satírico de Juan del Valle Caviedes", pp. 349-350.

⁶¹ *Ibidem*. p. 351.

El siguiente caso de composición se impone la tarea de diseminar en cada verso una pareja de esdrújulos: "Letanías de dos esdrújulos a María Santísima" (8). Principalmente Caviedes emplea aquí formas de origen latino, cuya fuente hemos de suponerla en las oraciones del culto mariano:

"Oyenos, Paloma humílima,
Tórtola que en casto tálamo,
cándida esposa y recíproca
víctima es al Dios Paráclito.
Pláceme, o Aurora fúlgida,
nítido lucero, diáfano
clásica luna pulquérrima
plácido Sol sin obstáculo".(9)

El texto consta de una pura sucesión de vocativos y epítetos en alabanza religiosa. Al respecto, tratando la enumeración de nombres sagrados, las lista de vocativos, Spitzer dice: "Se procura establecer mediante una serie interminable de sinónimos, una especie de continuidad acústica que tiende a prolongar en el tiempo la expresión de una infinitud"⁶².

El principio acumulativo del poema al Dr. Corcobado rige aquí también como ejercicio de virtuosismo.

Lengua "aindiada".- La pretensión de imitar la característica manera de hablar el castellano que poseen los indígenas, en razón del sustrato quechua, da lugar al juego de ingenio fonético en la versificación^{62a}. El impulso virtuosista resalta en el paréntesis de los versos siguientes, con el cual propone un cambio de "estilo":

"Y siéndole preguntado
si conocía a los dichos
contrincantes, dijo que:
(mas diré como lo dijo)
qui conoce a otro y a uno,

⁶² *Lingüística e Historia* cit., p. 313, en nota 20.

^{62a} Este caso es evidentemente más que un ejemplo de virtuosismo fonético, si atendemos a sus peculiaridades sintácticas y morfológicas y a su importancia para nuestra historia cultural.

qui son moy señores mios,
el toirto y el señor Vásquez", (283)

Esta intervención del médico indio como testigo es deliberadamente un galimatías, como afirma el poeta en (284). Otros casos: "Al mismo asunto en lengua de indio" (161) y "Por D. Lorenzo, médico indiano" (247).

Yeísmo.- El cambio fonético de "ll" a "y" o viceversa, es motivo de dos poemas en Caviedes, quien busca reproducir acumulativamente el susodicho "embuste": "Retrato de una beldad limense, usando de el común embuste de los patricios de esta ciudad." La habilidad que se trata de lucir consiste en ubicar los términos precisos en fin de verso:

"Como dos luceros beyos
son sus ojos dos estreyas,
mas que el alba hermosas eyas,
mas que el sol briyantes eyos" (195)

"Otro a la misma, usando el truco de ambos abusos de el fingido embuste" Los finales de verso continúan centralizando la habilidad del virtuoso, ahora en "lleísmos":

"¿Es posible que Inés bella
de su caballo callo,
quedando con Vida illo
sin desmallarme con ella?". (196)

Reedy cita a Rafael Lapesa, en edición de 1959 de su libro *Historia de la lengua española* (Nueva York; página 320), respecto a Caviedes y el yeísmo: "Rafael Lapesa has noted that Caviedes' works were the first in Spanish America in wich the *yeísmo* definitely appeared"⁶³.

10. Juegos con Nombres Propios

Gracián designa a este tipo de juegos como "agudeza nominal"⁶⁴. Pueden incluir diversas ingeniosidades, algunas ya tratadas por nosotros.

⁶³ *The poetic art* cit., p. 98.

⁶⁴ *Agudeza* cit., Disc. xxxi.

Los hemos registrado aparte por constituir un modo preferido por Caviedes.

Dilogías:

Santos (41-43)

Pardo (casta de raza negra) (45)

“(…) pienso
que Miguel López de Prado
me dé en sus flores veneno”.(54)

Remedios (62)

“Yo, aunque pardo, en mis obras soy Bermejo”
(104)

“¿Tajo en la cara? Y con esto
creció tanto lo llorado,
que hizo los ojos dos ríos
solamente con un tajo” (125).

“¿Quién te dió así?— Y Polifemo
les respondió, renegando
— Yo mismo.— Y todos dijeron
— Debías de estar borracho,
pues así te das tú propio.
— No yo propio, mentecatos,
sino yo mismo, esto es griego—” (128)

(Se trata pues de la exhumación de una “agudeza” homérica).

Delgadillo (189)

Narciso (flor) (199-302)

“Guerrero en el apellido
trae consigo el matadero;” (228)

“Soldados son menester
donde se halla un doctor Barco,
que puede abordar a un
bajel de vidas cargado;” (251)

“A mi prima machucaste,
Machuca (…)” (261)

"De su estrella se lamenta
porque en luceros peligra,
si cuanto causó la Venus
con el Mercurio le quitan". (0127)

(El mercurio se usaba como medicina contra la sífilis. Venus, evidentemente, se refiere al amor).

Descomposición del vocablo: (subrayamos)

"voló en el golfo y en el puerto belo (106)

(Portovelo)

"Una gala que tenía" (124)

(Galatea)

"Yáñez, pues que ya no es" (240)

"con su boca en Bocanegra" (244)

(se refiere a un mulato)

"se hizo tu frente rabia" (278)

(Fuenterrabia)

"El alma den (...)" (0128)

(Almaden)

"(...) el escudo Veraguas" (0214)

(se refiere a las zonas íntimas femeninas)

Paronomasias: (Subrayamos)

"y le quede a Pedro piedra" (245)

(juega además con la reminiscencia evangélica).

"Ya, Perico, con mis versos

temo estarás emperrado" (248)

"(...) que Machuca

achaque sus idiotismos" (256)

11. Poemas "Al mismo asunto"

El apuntar con varias composiciones a un sólo objetivo se convierte en una prueba más para el ingenio; sirve como demostración de recursos, de poder versificador. Una supuesta inagotabilidad del poeta rastrea la agudeza por la agudeza misma a propósito de un asunto invariable.

Caviedes dedica 5 poemas “A un corcobado hojalatero que se casó con una mujer muy alta y le dieron en dote unas arrobas de plomo” (159):

“Fementido jorobado
cuyos mentidos amores
son engibados cariños
con que más tu cuerpo dobles”

Luego sigue otro romance “Al mismo asunto de este casamiento” (160), para continuar con un tercero “Al mismo asunto en lengua de indio” (161):

“Balga il diablo Corcobado
que osasti también ti casas,
sin hallar ganga in so doti
sino solo mojiganga”.

El cuarto, “Al mismo asunto en arrimados” (162), reitera los conceptos burlones en parejas de versos consonantes. Finalmente, un romance en versos de esdrújulos terminales:

“Mejía, curcuncho acérrimo
se casó con Doña Lánguida,
por andar hecho galapago
haciendo chancharas, mancharas” (210)

Otro motivo para el ejercicio retórico de Caviedes fue el muelle construido en el Callao por el virrey conde de la Monclova. Le dedica tres sonetos de intenciones panegíricas y cultas: 102-103.

Un ejemplo más lo hallamos en dos sonetos que tienen el capricho de tratar el tema común en su aspecto serio y en el humorístico, respectivamente: “Razón porque los pobres son capaces y los ricos torpes” (101) y Otro al mismo asunto. Jocosos” (101).

Los poemas sobre yeísmo también pueden asimilarse como ejemplo de composiciones “al mismo asunto”.

Estamos, pues, ante un brote del “nihilismo temático” observado por Díaz-Plaja en el Barroco:

“(…) nihilismo temático en que se debate el poeta falto de los grandes motivos vitales –el amor y la guerra– que le legó el Renacimiento. Su temática será, pues, mínima o inexistente; bastará con que sirva de pretexto a la habilidad poética, al grupo de recursos retóricos que quiera poner en juego”⁶⁵

12. Disociación

La descomposición de los vocablos para crear, con las sílabas reagrupadas arbitrariamente, un sentido diverso, señala un factor más de los afanes virtuosistas en Caviades. De los nombres propios que resultan sufriendo el juego disociativo nos ocupamos anteriormente. Aquí exponemos algunas nuevas realizaciones pretendidamente ingeniosas: (subrayamos)

“más que *de sastre* de *desastre* vives?” (107)

“sois *pelicano* en *cabello*” (175)

(peli-cano)⁶⁶

“De *damasco* es el vestido,
tela ajustada por cierto
a su amor, que *damas de asco*
gasta y *damasco* es lo mismo”. (178)

“(…) nacida entre *Alca* y *Huete*” (204)

“los *pule* y *da fin* y *Quito*” (301)
(finiquito)

“El *sol* la vino á dar donde
dicen que a nadie *le dá*,
aunque las cosas de Juana
tienen poca *soledad*”. (0214)

13. Frases hechas

Introducir frases hechas en los versos da ocasión a juegos de ingenio. Cumplen también el requisito de la dificultad a superar. Un buen grupo reúne el tipo de frases proverbiales y sinsentidos: (subrayamos)

⁶⁵ *La Poesía Lírica Española*, p. 170.

⁶⁶ Juego usado por Góngora en una de sus sátiras. Lázaro, *Estilo Barroco* cit., p. 54.

“Andar quiero por los troncos
contándoles mi desgracia,
como si contarlas a ellos
fuera *andarse por las ramas*”. (69)

“*bobo de coria en simpleza*” (83)

“*Perico es de estos palotes*
y aunque periquitos le echan,
cuenta todo *de pe a pa*,
al pie de su inculta letra”. (83)

“*todo paja, nada grano,*
cascos vanos, tripas huecas,
mucho ruido, pocas nueces,
muchos dones, pocas rentas”.(92)

“Por no andar a mojicones
se fueron, y lo dejaron
dado a un millón de demonios
porque pudieran cargarlo” (128)

(se refiere a Polifemo)

“*que allá van leyes donde quieren reyes*” (139)

“Ignorante parecía
quando *está viendo una alhaja,*
que el que lo es *se hace ojos,*
admirándose sin causa”. (150)

(se trata de Argos y sus muchos ojos)

“(Mercurio) se disfrazó de Pastor
con zurrón y con abarcas
y *a ojos vistas* de tantos
vino el astuto (...)” (151)

(otra vez sobre Argos)

“En pruebas *del rey Perico*
jurasteis que era viznieto
del rey que rabió, (...)” (176)

"De *doña Maricastaña*
fuisteis también escudero" (176)

"Vivid más que *¡Vive cribas!*
que en la boca de los necios
há dos mil años que vive,
edades de juramentos". (177)

"Ay! *con todos los demonios!*
dijo Lucifer, cayendo", (187)

"una cura que hizo, *a Dios*
que te la depare buena;
finalmente él acertó,
sea por *fás o por nefas,*
y así merece una fama
de haldas o de mangas hechas". (245)

"Doctor de *tápalo todo*
no inventó *Pedro Urdemalas*" (271)

"Oy de Alcalde sale Amor
ya que dice el vulgo necio
que *a troche moche* ejecuto
y *a roso y belloso* prendo". (323)

"Si *el ojo del amo engorda*
al caballo, qué rollizas
estarán tus coplas si
tú con tu ojo las miras". (0138)

(El sentido de este concepto, como podrá comprobarse en el poema completo, es sumamente grotesco).

"Escrúpulo de maridos,
o *si es no es* de los casados", (0193)

Caviedes se burla de estas fórmulas populares, con lo que manifiesta una tendencia a superar la trivialidad del lenguaje común. Aquí también Quevedo ha indicado el camino, en su "Sueño de la muerte".

Para otros casos: 40-85-121-139-164, etc.

Una clase distinta de frases hechas las encuentra el poeta en los títulos de obras literarias, sobre todo comedias. Hay, por ejemplo, una composición religiosa construída ex profeso coordinando títulos: "A María Santísima, empieza y acaba con título de comedia" (20):

"La más constante mujer"
"triumfos de amor y fortuna"
"el Burlador por su culpa".

Y en la sátira "A una dama que rodó del cerro de San Cristóbal":
(subrayamos)

"Por incitar su caída
mucha tentación carnal
fué su desgracia *en comedia*,
caer para levantar". (0214)

(Concepto "en comedia", de implicancias nada sutiles)

14. Juegos con traducciones

El autor usa las formas latinas de circulación popular, como fuente para sus artificios, en los cuales la traducción da funcionamiento al concepto: (subrayamos)

"Ambicioso el vulgo avaro,
todo bastimento, en fin,
con desvergüenza y descaro,
hízole *carne en laúñ*,
si todo en Lima era *caro*". (41)

(lat. caro, carnis = carne. Se trata de una dilogía que mira a dos lenguas).

"Las columnas del *non plus*
eran piernas, y quitando
el *non*, proseguían, *más*
las Indias de lo tapado". (120)

(Aquí se produce un juego disociativo en los elementos latinos, uno de ellos traducido).

"El tintero es de los viejos
torcido *nemine parco*,
pues a *ninguno perdona*
este cornudo epitafio".(0194)

(*nemine parco* = a nadie perdono. Se pone en juego la traducción, la diferencia fonética y la redundancia de sentido).

En la composición "La salve glosada para la natividad de María Santísima", Caviedes entremezcla artificiosamente términos latinos y castellanos:

"Et Jesum benedictum,
León de tribu inmutable,
que fructum ventris tui,
ya cordero humanastes,
nobis post hoc exilium
ostende, eja, inefable
prenda de inmenso precio" (16)

15. Juegos con términos gramaticales⁶⁷

Caviedes posee unas Redondillas ortográficas" (116), cuyo aritificio radica en la sustitución de fragmentos de verso por denominaciones gramaticales. Basta la "traducción", elementalmente orientada por la rima y el metro, para resolver el "problema":

"no es cosa de ...! (admiración)
"yo disiento de ese ." (punto)
"sí de ..." (puntos suspensivos)
"y con su pan se lo , " (coma)

una dilogía:

"De aquestas aves le diera
un regalo al doctorcito,
porque ponga punto y coma
en su latín de idiotismo". (0131)

(Las aves a comerse constituyen una burda alusión fisiológica).

⁶⁷ Curtius indica la procedencia antigua y medieval de este recurso del siglo XVII español. *Literatura Europea* cit., Tomo II, p. 591 y ss.

16. Acumulación

Un nuevo modo de virtuosismo se genera como principio de composición en Caviedes: la acumulación de elementos. Este procedimiento da lugar ejercicio del ingenio por unidades cerradas, cuya sucesión, para constituirse en totalidad, requiere un soporte mínimo temático, argumental, o puramente intencional. En un poema como "Narciso y Eco", la línea narrativa es sólo el pretexto para el engarce de ingeniosidades. En otros casos basta el propósito del poeta para adjudicar cierta unidad a sus aglomeraciones de agudezas. Se trata, principalmente, de ocosar un objetivo a través de la proliferación de conceptos basados en un núcleo común, para exhibir la propia capacidad creadora. Por ejemplo, con motivo de una nariz desproporcionada, las agudezas se multiplican teniendo este solo núcleo como eje. El poeta se somete a prueba en las variaciones sobre lo único, explotando la inagotable capacidad correlacionante de los objetos.

Generalmente sus conceptos van contenidos en versos esticomíticos; en coplas, tratándose de romances; en cada cuarteto y terceto, para los sonetos; etc. Sendas explicaciones suelen integrarse en los diversos conceptos, (o como diría Gracián, "resuelve el reparo"). Usa para esto ciertas partículas conjuntivas: causales (porque, cuando, como, pues, que, puesto que, aunque); condicionales (si, como). Pocas veces explica sin emplear conjunciones.

Procederemos a dar una relación sucinta de los casos más interesantes de acumulación en Caviedes:

Enumeración de antítesis:

"Vos, el Todopoderoso,
yo el todo pobre e inicuo.
Vos el sumamente sabio,
yo el sumamente imperito". etc. (6)
(ver: 27)

Esdrújulos (8-210-046)

Conceptos sobre ingenio (32)

Conceptos en "metáfora de astrología" (45)

Conceptos sobre partes del cuerpo (49-147)

- Conceptos comparando partes del cuerpo con médicos (53).
"Definiciones" (94-95)
Términos "caballerescos" (96-135)
Conceptos sobre gigantismo (117)
Epítetos a los demonios (132)
Enumeración de héroes (136)
Conceptos sobre "borracho" (146-153-154-157)
Conceptos sobre los muchos ojos de Argos (150)
Conceptos sobre pobreza de vestido (156)
Conceptos sobre joroba (159-160-161-162-210-276-046).
Conceptos sobre mulatos (163)
Conceptos en "metáfora de guerra" (169)
Conceptos sobre edad avanzada (175)
Conceptos sobre "negro" (178)
Conceptos sobre "vieja" (179)
Conceptos sobre "nuevas leyes en el amor" (181)
Conceptos sobre "pies ajustados" (184)
Conceptos sobre "diablos de profesionales" (187)
Conceptos sobre delgadez (189)
"Yeísmos" y "Ileísmos" (195-196)
Conceptos sobre "ilusión de Narciso" (197)
"Privilegios del pobre" (211)
"Erratas" (213)
Epítetos a médicos (223)
Conceptos sobre "armas-curaciones" (224)
Conceptos sobre "muerte-y -médicos" (226)
Apodos sobre "negro" (243)
Conceptos sobre "barcos de guerra-médicos" (251)
Conceptos sobre "médicos-frutos" (257)
Conceptos sobre "médico tuerto" (268)
Apodos sobre "frío" (273)
"Apodos de sabandija" a un jorobado (276)

- Conceptos sobre curar cataratas (297)
- Conceptos sobre "médicos ajusticiamientos" (306)
- Citas de autoridades y ejemplos acerca de los médicos (315)
- Conceptos sobre "presos de amor" (323)
- Conceptos sobre enfermedad venérea (0126-0134)

Debemos mencionar, por otra parte, las agrupaciones de poemas a un mismo asunto, que ya han sido tratadas.

Así como en cada poema la acumulación funciona con el carácter de principio compositivo, el "Diente del Parnaso" se rige, en su conjunto, también por dicho principio. Esta colección de poemas antimédicales se halla constituida como una parodia del libro impreso. Incluye satíricamente estereotipos de las ediciones contemporáneas: epígrafes; "Copla del autor"; "Fe de erratas"; "Tasa"; "Licencia"; "Privilegio"; "Prólogo"; "Parecer que da de esta obra..."; "Dedicatoria". El propósito acumulativo del libro queda indicado en la "Tasa". (subrayamos)

"Este libro está tasado
 por los malsines de ingenio,
 a cien simples *adiciones*
 por cada uno de su pliegos" (213)

Con lo cual el "Diente del Parnaso" pretende ser entregado al dominio de la ingeniosidad, sin intención de ser una obra concluida. Su peculiaridad consiste pues en carecer de límites. Al estimular la edición por mano ajena se acentúa la condición no impresa del libro y su engrosamiento por circulación. Detrás de todo esto se encuentra el virtuoso que reta al ingenio de los otros.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ALONSO, Dámaso

- 1950 *La lengua poética de Góngora*. Madrid, Consejo Superior de Invest. Cient..
- 1961 *Góngora y el Polifemo*. Madrid, Gredos.
- 1962 *Poesía Española*. Madrid, Gredos.

BUENO CHÁVEZ, Raúl

- 1972 "Algunas formas del lenguaje satírico de Juan del Valle Caviedes". En: *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 339-345.

CASALDUERO, Joaquín

- 1962 *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos.

COSSÍO, José María de

- 1952 *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa-Calpe.

CURTIUS, Ernst Robert

- 1955 *Literatura Europea y Edad Media latina*. México, F.C.E.

CVITANOVIC, Dinko y otros

- 1969 *El sueño y su representación en el Barroco español*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo

- 1937 *La poesía lírica española*. Barcelona, Labor.
- 1948 *Hacia un concepto de la literatura española*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

DILTHEY, Wilhelm

- 1944 *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*. México, F.C.E.

GRACIÁN, Baltazar

- 1942 *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

- GUTIÉRREZ, Juan María
 1957 *Escritores Coloniales Americanos*. Buenos Aires, Raygal.
- HAUSER, Arnold
 1965 *El manierismo— Crisis de Renacimiento y origen del arte moderno*. Madrid, Guadarrama.
- HOCKE, Gustav Rene
 1961 *El manierismo en el arte europeo*. Madrid, Guadarrama.
- LAPESA, Rafael
 1950 *Historia de la lengua española*. Madrid, Escelicer.
- LÁZARO CARRETER, Fernando
 1962 *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos.
 1966 *Estilo barroco y personalidad creadora*. Salamanca, Anaya.
- PFANDL, Ludwig
 1933 *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona, Sucesores de Juan Gili.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
 1963 *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Gredos.
 «Jorge Puccinelli Converso»
- REEDY, Daniel R.
 1964 *The poetic art of Juan del Valle Caviedes*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto
 1965 *La literatura peruana*. Lima, Ediventas, tomo II.
- SPITZER, Leo
 1955 *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos.
- VOSSLER, Karl
 1933 *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, Revista de Occidente.
 1934 *Introducción a la literatura española del siglo de oro*. Madrid, Cruz y Raya.

- 1941 *La soledad en la poesía española del siglo de oro*. Madrid, Revista de occidente.
- 1947 *Escritores y poetas de España*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Ediciones de Juan del Valle y Caviedes consultadas

ODRIOZOLA, Manuel de

- 1873 *Documentos literarios del Perú*. Imprenta del Estado, tomo v.

REEDY, Daniel R.

- 1963 "Poesías inéditas de Juan del Valle Caviedes". En: *Revista Iberoamericana*. México, Vol. xxix, N° 55, pp. 157-190.

VALLE Y CAVIEDES, Juan del

- 1984 *Obra completa*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Biblioteca Ayacucho, 107 (Caracas). Barcelona, Bodoni.

VALLE Y CAVIEDES, Juan del

- 1990 *Obra completa*. Edición de María Leticia Cáceres, A. C. I. Estudios de Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima, Banco de Crédito del Perú.

VARGAS UGARTE, Rubén

- 1947 *Obras de Don Juan del Valle y Caviedes*. Lima, Tipografía Peruana. (Clásicos Peruanos - Vol. 1).