

RICARDO PÉREZ MARTÍNEZ
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas
ichbincaligari@gmail.com

**El dialecto oblicuo de don Luis de Góngora y Argote
según monseñor Juan Caramuel y Lobkowitz**
*The Oblique Dialect of Don Luis de Góngora and Argote
According to Monsignor Juan Caramuel y Lobkowitz*

El artículo analiza las apreciaciones de Juan Caramuel y Lobkowitz sobre el estilo poético de Luis de Góngora y Argote. Se explica también las razones por las que ese estilo poético del cordobés fue llamado “dialecto diferente” por el matritense: latinismos o cultismos léxicos, transposiciones o hipérbatos, imitación de la sintaxis latina, la mucha erudición y la fina sutileza de sus trabajados conceptos. Además, se relaciona el conceptismo poético con la noción de oblicuidad, empleada por Caramuel para hacer distinciones formales y de representación en diversas disciplinas.

PALABRAS CLAVE: Caramuel, Góngora, concepto, oblicuo, poética.

In this paper, we analyze Caramuel’s appraisals on the poetical style of Luis de Góngora y Argote. We also explain the reasons for which this poetical style was called by Caramuel a “different dialect”: Latinisms, hyperbatons, imitation of Latin syntax, erudition, and the subtlety of concepts. In addition, we relate Góngora’s poetry to the notion of obliquity, a notion used frequently by Caramuel in order to establish distinctions regarding form and presentation in diverse disciplines.

KEYWORDS: Caramuel, Góngora, concept, oblique, poetics.

Fecha de recepción: 5 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 3 de mayo de 2017

doi: 10.19130/iifl.ap.2017.2.804

Matemático, arquitecto, lingüista y poeta, polígrafo matritense, monseñor Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682) usaba la palabra “obli-

cuo” con mucha frecuencia aplicándola a casi todas las disciplinas, que refiere en *cursus* o intenciones.¹ Todos los *cursus* oblicuos conforman una sola y recta ciencia, la Teología Moral, que es, en dignidad, la más elevada de todas las ciencias, pues cuanto más elevado es el objeto de conocimiento de una disciplina, más dignidad hay en ella. Con respecto a los rectos y los oblicuos de la lengua latina, Caramuel dice lo siguiente: “lo que es (existe) o lo que actúa se pone en caso recto; todos los demás en caso oblicuo. De lo que deriva claramente la cuidadosa distinción de caso recto y oblicuo” (2000: 70). Con respecto al oblicuo del caso latino, el polígrafo matritense no refiere únicamente los accidentes de los casos, sino también menciona ciertas formas oblicuas de los casos ya oblicuos; *verbi gratia*, el genitivo podría ser interpretado tanto como genitivo objetivo (modo recto del oblicuo) como genitivo subjetivo (modo oblicuo del oblicuo). Sólo para poner un ejemplo paradigmático, oblicua, y no lineal es su interpretación de la palabra griega φιλοσοφία (filosofía): la filosofía es, para él, la “Ciencia del Amor” (la Ciencia en modo recto y el Amor en modo oblicuo) y no “Amor a la Ciencia” (el Amor en modo recto y la Ciencia en modo oblicuo) (2008: 185-186). El audaz matritense usa también esa palabra para nombrar su propia arquitectura, en *Arquitectura civil recta y obliqua*, 1678, que opone a la arquitectura recta;² la usa para

¹ Caramuel divide en nueve disciplinas el total de las ciencias: I. *Liberalis*, II. *Mathematicus*, III. *Musicus*, IV. *Chirosophicus*, V. *Philosophicus*, VI. *Theologicus*, VII. *Philosophiae moralis*, VIII. *Theologia moralis*, IX. *Scripturarius* (Velázquez: XI). Las nueve disciplinas de las ciencias pueden reducirse en cinco *cursus*: I. *Cursus Artium Humanorum*. II. *Cursus Mathematicarum Facultatum*. III. *Cursus Philosophiae*. IV. *Cursus Theologiae*. V. *Cursus Ethicus seu Moralis* (Velarde 1989: 9).

² En arquitectura, Caramuel distingue entre lo oblicuo recto (de oblicuidad intrínseca o natural) y lo oblicuo oblicuo (de oblicuidad extrínseca o artificial). Edificar rectamente o correctamente es edificar muros respetando las leyes matemáticas de la oblicuidad y de lo recto: si la arquitectura recta debe respetar las leyes de las líneas paralelas y ángulos rectos (pues la base del edificio es cuadrangular o recta); la arquitectura oblicua debe respetar las leyes de los ángulos oblicuos (muros que con otros muros hacen ángulos oblicuos). De esto se concluye que un arquitecto puede edificar de modo recto *obliquè* (es decir, sin respetar las leyes de lo recto) y *obliquè recte* (es decir, respetando las leyes de los ángulos oblicuos). Obliqua es toda una ciencia de la arquitectura, mientras que *obliquè*, es un adjetivo que significa mal hecho. Recto es toda una ciencia; *rectè* es un adjetivo que significa bien hecho: “puede un Architecto aedificare recta *obliquè*, y también aedificare *obliqua rectè*; obrar mal, y cometer en la

caracterizar su moral probabilista en donde conviene a veces mandar desatinos oblicuos porque tales desatinos son, en la mirada de Dios, obras rectas, como los espejos anamórficos, ya sean éstos espejos cónicos o cilíndricos, y que hacen, de las figuras deformadas, imágenes legibles. Con malicia, los hombres políticos multiplican las primeras intenciones en segundas, terceras y cuartas, haciendo así curvar la rectitud de la voluntad primera. El funesto mal moral y el terrible mal físico no serían sino una mutilación de la perspectiva cuya razón se encuentra en el hecho de que el punto de vista humano implica una perspectiva cónica a distancia finita, mientras que la mirada divina implica una perspectiva cilíndrica a distancia infinita. La rectitud racional y la oblicuidad de la representación son dos aspectos de una misma realidad. Torcer y destorcer, plegar y desplegar, cifrar y descifrar, complicar y explicar son parte de un mismo ejercicio intelectual en el pensamiento del setecientos. Además, Caramuel usa el término “oblicuo” para su lógica de relaciones destinada a superar la lógica tradicional de las atribuciones, pues la lógica escolástica no sirve de mucho cuando se trata de pensar la historia, la política, el derecho y la moral, es decir, cuando se trata de pensar la vida entera desde distintos puntos de vista (cfr. Caramuel 1654: 406-503);³ la usa para su gnómica, *Solis et artis adulteria*, 1644, en la que plantea la construcción de relojes solares perfectísimos que puedan proyectar som-

Architectura recta muchos yerros; y obrar bien y sin ellos exercitar la Obliqua” (Caramuel 1984, II: 94).

³ La lógica oblicua, que forma parte de la *Theologia Rationalis*, Frankfurt, 1654, es, además de un arte, una nueva ciencia “que, como su homónima en la Arquitectura, se ocupa de la cantidad verbal de las proposiciones, de los complementos indirectos, las construcciones verbales intransitivas, etc.” (Bonet: XXIX.). En efecto, el matemático audaz hace reformas a la lógica aristotélica introduciendo la cuantificación lógica: “A los tradicionales modos de necesidad, posibilidad, imposibilidad y contingencia, Caramuel añadió el de la libertad. Al analizar los modos deónticos, nuestro cisterciense se detuvo en los relativos a la evidencia y la probabilidad. En concreto, reparaba en diferentes grados siguiendo cuatro cuantificadores: *mere* (meramente), *magis* (más), *minus* (menos) y *aeque* (igualmente)” (Fernández-Santos: 461). Asimismo, Caramuel inventa la Lógica que es la ciencia de los lugares oportunos para los argumentos, es decir, la ciencia o arte auxiliar de la lógica que sirve para considerar el sitio adecuado que corresponde a cada punto de vista, sitio que es, hasta cierto grado, independiente del sujeto que enuncia (cfr. Borroge 1992: 363-399).

bras rectas y oblicuas;⁴ la usa en su *Rítmica*, 1668, pues en la poesía existen también versos “sonoros oblicuos” que alteran el orden de la consonancia (2007: 351). La retórica se divide en difusa (oblicua) y concisa (recta). Incluso podemos usar la distinción de recto y oblicuo para comprender la clasificación que Caramuel hace de las aritméticas en rectas y circulares (cfr. 1989). El mundo mismo está condicionado por una necesaria oblicuidad:

el primer Architecto, que en el Cielo y la Tierra hecho líneas Oblicuas, fue Dios. Porque yendo en el Cielo los dos Tropicós, y los Círculos Artico y Antártico, paralelos a la Equinoccial, hizo que el Sol con su movimiento annuo describiesse la Ecliptica, que es un círculo, que corta a la Equinoccial obliquamente al Zodiaco [...] Mando en la Tierra que obliquamente se engriessen y erigissen los Montes: y obliquamente corriesen los ríos y arroyos, por sus valles (Caramuel 1984, II: 95).

La luz solar representa la iluminación divina y recta que se refracta en la Tierra (fenómeno relacionado con la dióptrica, que estudia el rayo refractado) y de la Tierra se refleja, de modo oblicuo, en la Luna (fenómeno relacionado con la catóptrica que estudia el rayo reflejado de los espejos). Sin embargo, la oblicuidad natural es, de algún modo, artificial o secundaria, pues lo oblicuo es siempre inmanente a lo recto, como lo finito a lo infinito, como también, *mutatis mutandis*, para Desargues la perspectiva cónica a la perspectiva cilíndrica. Para Caramuel, oblicuo equivale casi siempre a alterado y complejo, pero también a concreto y contingente; la rectitud es lo infinito y lo universal.⁵

Ahora bien, Caramuel proyectó escribir tres obras que formarían parte de un todo temático, *cursus*; ese todo disciplinario sería el *Cursus Ar-*

⁴ En *Solis et artis adulteria*, Caramuel publica un nuevo método para construir relojes solares que miden las horas planetarias y no sólo las horas terrestres. En esos relojes, sombras curvas, casi anamórficas, son proyectadas durante el día, pero a medio día aparece una cruz recta de sombra (cfr. 1644).

⁵ De cualquier modo, como señala Jorge Fernández-Santos, “en el siglo XVII, la oblicuidad servía para recalcar la relación no inmediata que se establecía entre lo humano y lo divino o, si se prefiere, la posición oblicua, en cuanto excéntrica, del hombre respecto a la divinidad” (460).

tium Humanarum.⁶ y algunas de partes serían la *Gramática*,⁷ la *Rítmica* (*Rhythmica*, 1668)⁸ y la *Métrica* (*Metametrica*, 1663).⁹ En el tratado de *Rítmica* se cita a autores de primer orden, tales como el elocuente Dante, el agudo Boccaccio, el heroico Ariosto, el dulce Camões, el valiente Tasso, el suave Marino y, sobre todo, los españoles Lope de Vega y don Luis de Góngora y Argote.

Pues bien, en la *Rítmica*, Caramuel nos habla de Góngora con gran entusiasmo, en fórmulas como las siguientes: “con exquisita pluma” (2007: 58) se expresa don Luis; “las palabras del poeta son eruditas y solemnes” (292); de “nobilísimo ingenio” (274); “Sea D. Luis de Góngora el más grande merecidamente” (60). Pero Góngora no es el único poeta español a quien Caramuel elogia en ese tratado. Ahí también

⁶ En este primer *Cursus*, *Cursus Artium Humanarum*, Caramuel se ocupa de temas relacionados principalmente con el lenguaje: la expresión poética y filosófica, la gramática, la lógica, etc., y sus partes serían: I. *Tractatus Prooemialis*, II. *Orthographia*, III. *Steganographia*, IV. *Grammatica latina*, V. *Grammatica Graecolatina*, VI. *Grammatica Graeca*, VII. *Grammatica hebraea*, VIII. *Grammatica Hispana*, IX. *Grammatica Sinenses*, X. *Grammatica Catholica*, XI. *Rhetorica Ecclesiastica*, XII. *Rhythmica*, XIII. *Metametricam* (cfr. Velarde 1989: 295). Este afán del orden único hizo que Caramuel estuviese siempre ordenando sus materiales, de modo que el orden de sus publicaciones no corresponde al plan final de su obra, y hacer una clasificación definitiva es una labor difícil. A este respecto, él mismo escribe en la introducción de su *Rítmica*: “Las lentes si son convexas invierten los rayos y cambian a la izquierda lo de la derecha, y lo primero lo ponen lo último. De este tipo son mis lentes, pues mientras trabajo con pocos caracteres y me adapto al tiempo, forzosamente cambio el orden, porque lo que más pronto se concibió, se da a la luz más tarde, y sin embargo es lo primero que ha de leerse” (2007: 20).

⁷ Esta obra sería el *Primus Grammatica*, y de ella formarían parte, a su vez, varias gramáticas: una gramática del latín (*Grammatica latina*, 1663) y de varias otras de lenguas europeas y no europeas. Se publicaron algunas gramáticas de modo independiente y otras se conservan en manuscritos del Archivo Capitular de Vigevano.

⁸ Esta obra, *Primus calamus tomus secundus ob oculos exhibens Rhythmicam...*, 1668, nos presenta un poema, nos da alguna noticia sobre dicho poema o sobre el autor y, enseguida, nos propone el esquema prosódico del poema. El tratado tiene interés no sólo por el estudio de la prosodia, sino también, tiene interés teórico, pues está acompañado por una serie de cartas, al principio y al final, en las que Caramuel expresa sus ideas literarias. En la última parte del tratado nos presenta un catálogo (*sylvae*) de palabras agudas, graves y esdrújulas como recurso de ayuda para poder construir poemas con más facilidad.

⁹ Esta obra, *Primus calamus ob oculos ponens Metametricam...*, 1663, comienza con las famosas 24 láminas que conforman sus laberintos métricos. En el tratado estudia los esquemas métricos y lo que él llama las Ideas métricas.

Lope de Vega es elogiado con el famoso sobrenombre del “Fénix de los ingenios” (279). En efecto, el matritense gustaba de comparar al cordobés con Lope de Vega. Esa comparación era frecuente entre los letrados españoles de la época, pero ella se hacía principalmente de modo negativo, es decir, se comparaba a ambos poetas para oponerlos y excluirlos mutuamente, pues quien apreciaba a Lope despreciaba a Góngora, y viceversa (cfr. Orozco 1973). Esta oposición tiene una de sus raíces en la llamada “polémica gongorina” (Salcedo Coronel, Jáuregui, Pellicer y Salas, Abad de Rute, y otros). Caramuel hace, en cambio, la comparación de modo positivo: para él, tanto Góngora, ese “águila en los conceptos”, como Lope, ese “fénix de los ingenios”, deben ser admirados como los más grandes poetas españoles. Ese matiz en la oposición entre Lope y Góngora, Caramuel lo retoma de la *Fama póstuma*, 1636, de Juan Pérez de Montalbán. Como Demóstenes e Isócrates, nos dice Caramuel, Lope y Góngora “fueron dos astros del Olimpo, dos empeños de Febo, dos Adonis de los amantes y una doble delicia del Parnaso” (2007: 30). Si bien ambos poetas son calificados como grandes, sus estilos son caracterizados como opuestos: uno es claro o recto y el otro es oscuro u oblicuo; uno es llano y el otro, tortuoso. En un texto manuscrito de Caramuel conservado en la Biblioteca del Seminario Episcopal de Vigevano, y publicado por Héctor Hernández Nieto, “Comparación entre Lope y Góngora” (*Componitur Lupus cum Gongora*), se explica mejor las diferencias de estilo entre ambos poetas. Siguiendo la *Fama póstuma*, Caramuel escribe:

Lope tuvo algunas discordias con él [Góngora] ocasionadas por una controversia sobre el estilo [...] La dicción [dictio] de Góngora es varonil, más dirigida a la insinuación que a la claridad, dificultosa y ambigua por sus frecuentes tropos, por sus alusiones a los antiguos mitos y fábulas, por sus variadas transposiciones de palabras y por sus meandros; lo cual no pocas veces detiene al lector sus oscuras tinieblas. Lope dedicado a avanzar por otra vía y rechazando los caminos llenos de escollos, amó la dicción [dictio] pura que fluye plácidamente, atrae y mantiene al lector con su admirable suavidad (1979: 66; las cursivas son nuestras).¹⁰

¹⁰ Versión latina: “Quicum [Góngora] Lopius simultates exercuit, orta de stilo contentione [...] Gongorae mascula dictio, plus in recessu, quam in fronte gerens, quae cre-

Comparándolo con Lope, que escribe para ser oído por el pueblo, Caramuel llega a decir incluso que el cordobés escribe sólo para ser leído por los varones doctos. Por eso, en caso de que alguien los quiera imitar, nos dice el matemático audaz, no ya en el manuscrito sino en su *Rítmica*, no es aconsejable que imite a los dos al mismo tiempo; pues el que persigue los dos estilos, no alcanzará ninguno. Pero, si de cualquier modo, ese alguien se obstinara en imitarlos a ambos, no debe comenzar por Góngora, ya que

Góngora manobra con mayor arte, incluso violento: son costosas y difíciles; encierran las sentencias en trabajados laberintos, adornan el discurso con tropos y figuras, o mejor dicho, con meandros; unas veces arrancan las palabras de las fuentes latinas, otras las derivan de las españolas siguiendo una nueva ley, siempre trasponiendo, y mientras ingeniosa y eruditamente refieren a las fábulas de época antigua, conducen al lector en escollos de los que se liberará con dificultad. Por eso sus versos a veces parecen más duros; pero esta dureza, sin embargo, se compensa con la frecuencia y además la excelencia de sus penetrables logros; por eso tampoco es raro que su expresión sea ardua y algo oscura, aunque no desagradable para el lector, que espera el concepto sutil encerrado en lo recóndito (2007: 30; las cursivas son nuestras).¹¹

Muchas cosas podemos señalar de este fragmento de la *Rítmica* que nos describe el estilo gongorino, remarquemos solamente tres: a) la comparación del estilo de Góngora con un laberinto; b) la descripción de los elementos formales que constituyen su particular estilo, y por los cuales se le atribuyó el apelativo de “inventor de nueva lengua”; y, finalmente, c) la referencia a la noción del concepto.

a) Por un lado, la comparación del estilo gongorino con un laberinto quiere claramente indicar su dificultad, oblicuidad o *complicatio*. La

bris tropis, fabulis, ac priscorum rituum allusione, variisque verborum transpositionibus atque meandris flexiloqua ac salebrosa non semel offusis tenebris remoratur lectorem. Lopus alia via incedendum ratus, senticetis avulsis, dictionem adamavit puram, quae leniter fluens mira suavitate legentem alliciat suspendatque”.

¹¹ Otra descripción del estilo gongorino semejante la encontramos en otra parte de la *Rítmica*: “[Góngora] semejante al aquilón, provoca tempestades de argumentos en el Océano de su declamación, y arrebató los ánimos con el proceloso caudal de sus palabras” (2007: 30).

complicatio no quiere decir que la dificultad sea insuperable, pues si el lector recorre los meandros o los versos de áspera dureza, podrá finalmente salir del laberinto. El laberinto no implica una confusión infranqueable sino únicamente una *complicatio* oblicua de la que es posible hacer una *explicatio* recta: en las *Soledades* todas las dificultades son superables, pues sus versos, como los pasos del peregrino, nunca son errados. Ciertamente la comparación de la poética de Góngora con un laberinto no es nueva. Sin embargo, a diferencia de muchos de los comentaristas tempranos de Góngora, como Jáuregui, la dificultad del estilo del vate cordobés caracterizada con el vocablo de laberíntico no es negativa sino positiva: para que algo guste debe ser raro y complejo, piensan Caramuel, Gracián y el mismísimo Góngora. Este último justifica la dificultad de su estilo del modo siguiente: “no se han de dar las joyas preciosas a los animales de cerda” (Góngora 1999: 2, 3). Además, es significativo que Caramuel compare el estilo gongorino con confusos laberintos, pues ello evidencia un cierto aire de familia entre el estilo del cordobés y las composiciones poéticas del matritense en la *Metametrica*, 1663, las cuales llamó precisamente Laberintos. Tanto los poemas de Góngora como los de Caramuel son laberínticos, y, sin embargo, sus poéticas son completamente distintas. En efecto, la noción de Idea en los Laberintos de Caramuel se opone a la noción de concepto en la poesía de Góngora. De cualquier modo, la palabra laberinto, aunque cultismo, era un vocablo frecuente entre los letrados de los siglos XVI y XVII; Góngora la usa, por ejemplo, en la Soledad Segunda (1994, II: 431, vv. 77-79).¹²

b) Por otro lado, Caramuel divide las razones que constituyen la dificultad del estilo de Góngora en dos clases; por un lado, los elementos lingüísticos o formales (latinismos o cultismos léxicos, transposiciones o hipérbatos, imitación de la sintaxis latina, etc.) y por otro lado, los elementos de erudición (las alusiones a las “fábulas de la edad antigua”): todo ello había sido ya señalado por los autores que forman parte de la

¹² Juan de Mena, que influyó mucho en el estilo de Góngora, así como Herrera, hizo célebre la palabra “laberinto” con su *Laberinto de fortuna*, 1496. De cualquier modo, la palabra “laberinto” es un cultismo conocido entre letrados.

“polémica gongorina”.¹³ Caramuel tomó parte de sus opiniones sobre Góngora de Salcedo Coronel¹⁴ y de Pellicer y Salas.¹⁵ Pero, si en general, los lectores de Góngora atribuían su dificultad o bien a cuestiones formales o bien a su mucha erudición, Caramuel la atribuye a ambas. Subrayemos solamente el elemento formal de la elipsis (“insinuación”) señalado por Caramuel. Para comprender la lengua de Góngora, que es extremadamente sintética, como el latín, es necesario hacer una exposición analítica o formal de su contenido. Por ejemplo, en los versos “Breve tabla, delfín no fue pequeño / al inconsiderado peregrino” (Góngora 1994, I: 201, vv. 18-19), Góngora se sirve de una forma gramatical latina cuando usa el verbo ser más un dativo. El desarrollo recto de esa frase oblicua sería el siguiente: “Una pequeña tabla le sirvió de salvador delfín al inconsiderado peregrino” (Ponce: 112). Asimismo, la poesía de Góngora es elíptica por el hecho de suprimir muchos elementos formales del discurso como los artículos y las conjunciones. Caramuel no se opondrá a esa característica del estilo de Góngora, más bien la aplaude; según el polígrafo matritense el hecho de omitir las conjunciones es más un estilo de los poetas hispanos (Lucano, Séneca) que un defecto, y que él mismo omite muchas y que, si solamente de su talante se guiara, omitiría casi todas (2000: 124). Más aún, él afirma sobre Séneca lo mismo que afirma sobre Góngora: “[Séneca] no escribió para el vulgo y la plebe; ni siquiera para todo hombre sabio, sino sólo para aquel que lo leyera atentamente” (125). Ya Góngora replicaba a quienes lo acusaban de no usar artículos que únicamente los había disculpado “donde no eran necesarios” (1999: 4). En esa misma constelación eidética, aunque en el plano de la lógica, Caramuel escribe: “Quien comprende la idea, y penetra en el argumento, percibe que las ideas son coherentes entre sí mismas y no necesitan de partículas que las unan” (2000: 124); “porque si la unión física de dos extremos es lo mismo que los dos extremos, en vano el gramático interpone conjunciones” (125). Se podrá objetar que

¹³ De hecho, esa distinción constituyó los dos polos que tomó la polémica gongorina para explicar la dificultad estética de las *Soledades*: la dificultad retórica fue llamada oscuridad y las referencias eruditas fueron llamadas culteranismos.

¹⁴ Caramuel cita las *Soledades* comentadas de Salcedo Coronel (2007: 236-237; 1984, II: 245).

¹⁵ Caramuel menciona a Pellicer y Salas su *Metamétrica* (1663: 15).

el calificativo de “oblicuo” para calificar lo gramaticalmente elidido no tiene ningún sustento en la lengua gongorina. A lo que respondemos que ese calificativo sí tiene un fundamento, y profundo, en la lengua del vate, pues, *verbi gratia*, la palabra es usada en el verso 720 de la Soledad Primera y en el verso 912 de la Soledad Segunda. Para Góngora la palabra oblicuo tiene el significado general de “no recto” o “torcido”.

c) Finalmente con respecto a las nociones de concepto y agudeza, ellas son referidas como la quintaesencia del estilo de Góngora, pues en ellas se encuentra, en definitiva, su particular novedad poética: la dificultad se debe, además de su contenido y su forma, a la frecuencia y excelencia de sus agudezas. Por eso quien “espera el concepto sutil encerrado en lo recóndito” (Caramuel 2007: 30) se deleita con el poema. En los agudos conceptos encontramos, en última instancia, “lo útil, honroso y deleitable” (Góngora 1999: 3) del estilo gongorino. Como ha subrayado Antonio Carreira, es el conceptismo “lo que la lengua poética de Góngora tiene de más característico” (45). Los trabajados y confusos laberintos son los conceptos mismos; y están trabajados tanto con elementos formales como con referencias eruditas; pues en la retórica del concepto poético —tal y como aparece teorizada por Gracián y Tesauro— la forma no es separable del contenido. Como un punto o un átomo, el concepto, sustancia mínima de significado poético, no es divisible. Con seguridad Caramuel, que cita en su *Rítmica* el tratado de *Agudeza y arte de ingenio*, 1648, de Gracián (cfr. 2007: 227), no ignoraba la estética del concepto en la poesía española e italiana —además, por muchas razones, es muy probable que haya conocido *Il cannocchiale aristotelico*, 1670, de Tesauro—. Con respecto a esa noción del concepto, Caramuel dice lo siguiente: “algunos piensan que hay que atender más a los conceptos que a los versos; y con mucha frecuencia los poetas, por plegarse al metro, descuidan la agudeza y el concepto” (172). Así, Caramuel opone agudeza a la simple métrica del verso, tal y como se oponen el contenido y la forma. Y, sin embargo, enseguida precisa su comentario: “Los metros deben ser educados para los argumentos” (262). Es decir, los conceptos no son separables de su formulación verbal. Por eso aquellos que saben rimar, pero no saben encontrar, atrayendo lo lejano y alejando lo cercano, los agudos conceptos, no son más que inútiles versificadores. Para oponer los poetas con inspiración

natural a los poetas artificiosos y sin ingenio, el polígrafo español escribe una máxima antigua: “los poetas nacen, los oradores se hacen”.

Además de alabar los conceptos del español Góngora —a quien cita también en la *Arquitectura civil recta y obliqua* (cfr. 1984, I: 140; II: 18; II: 245)—, Caramuel alaba los del italiano Ludovico Leporeo (2007: 371). Pero para el audaz matritense, como para Gracián (2001, I: 46), son los poetas españoles quienes son más ingeniosos en la creación de conceptos: “si frecuento a los Españoles, es porque la Agudeza reyna en ellos, assi como la Erudición en los Franceses, la Elocuencia en los Italianos, y la Invención en los griegos” (citado por Velarde 2008: 21). En *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián menciona el *Polifemo* y las *Solledades* como los poemas en donde más intensos son los conceptos de Góngora, por ello han sido, según él, también los más imitados (II: 251-252); y, sin embargo, nunca los cita. Por su parte, Caramuel cita en su *Rítmica* solamente el *Polifemo* y en su *Arquitectura civil recta y obliqua*, el *Panegírico* al duque de Lerma. Pero no hay que olvidar que la *Rítmica* no es un tratado sobre el particular estilo de Góngora, sino un tratado sobre los ritmos, esto es, los acentos poéticos.

En resumen: en realidad son tres los elementos que constituyen, fuertemente entrelazados, según el audaz matritense, el particular estilo gongorino: las audacias lingüísticas, los asuntos eruditos y los sutiles conceptos (agudezas). En *Componitur Lupus cum Gongora*, Caramuel señala lo siguiente:

[Góngora] escribió poco, pero hermoso, erudito y fuera del común hablar. Introdujo numerosas dicciones latinas y griegas en el idioma español, pero (¡oh, maravilla!) siempre suave y elegante. Cambió [vertit], mudó [mutavit], alteró [alteravit] las palabras que los demás poetas pronunciaron según orden natural; por tanto, debe ser leído atentamente y sólo por personas eruditas que, además conozcan a fondo la lengua española (1979: 67; las cursivas son nuestras).¹⁶

¹⁶ Versión latina: “pauca scripsit, sed pulchra, erudita, et communi loquendi modo dissentanea. Phrases multas Latinas Graecasque in Linguam Hispanam inexit: et quod mereris, semper suaviter et eleganter. Verba, quae Poetae caeteri secundum naturae ordinem protulerunt, vertit, mutavit, alteravit; ita ut attente legi debeat, et non nisi a Viro erudito, et qui Hispanicam linguam bene calleat”.

Y en la *Rítmica*: “D. Luis de Góngora a quién mencioné al principio, alteró [alteravit] el idioma pero con gracia e ingenio. Parecería que ha escrito en un dialecto diferente, y algo que llama la atención es que tuvo y tiene un sin fin de discípulos y seguidores, de quienes se diría más que gongorizar lo que hacen es decir tonterías y delirar” (2007: 26). Góngora alteró pues el idioma a tal punto que “parecería que ha escrito en un dialecto diferente”. Decir que Góngora había escrito en “una lengua nueva” era común entre los comentaristas de “la polémica gongorina”, donde “una nueva lengua” refería, como señala Mercedes Blanco, principalmente, a una lengua literaria, es decir, a un código de expresiones y fórmulas poéticas (69). En efecto, Góngora introduce nuevas formas léxicas y expresiones poéticas (cfr. Ponce: 24). Pero, a diferencia de otros comentaristas tempranos de Góngora, Caramuel no dice simplemente que el vate cordobés inventó una lengua literaria o poética, sino que alteró el idioma. Caramuel es extremadamente cuidadoso con su vocabulario técnico, sobre todo con el vocabulario técnico de naturaleza lingüística. Es necesario advertir que en la época del polígrafo matritense, el dialecto gongorino ya había comenzado a afectar la lengua castellana salpicándola con cultismos que el pueblo terminó por adoptar (cfr. Alonso 1974: 139). Dámaso Alonso subrayó el esfuerzo de Góngora en “la creación de una lengua poética española imperial y universal: acercándola al latín en léxico y sintaxis” (1978: 116; 1974: 141). De hecho, el propio Góngora dice, con un tono bastante irónico, lo siguiente: “nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y la alteza de la latina” (1999: 4). Sobre esa variación de la lengua castellana a principios del siglo XVII, Caramuel señala:

Y volviendo a la lengua española, aseguro que, en el periodo transcurrido entre 1500 y 1600 las transformaciones han sido tan escasas, que da la sensación de que está inmóvil. Ahora, por obra de Góngora y sus discípulos, vuelve a precipitarse con gran ímpetu, mientras Lope de Vega, Ángel Manrique y Francisco de Quevedo luchan con fuerza hercúlea para defenderla del aluvión de palabras extranjeras (2007: 495).

Es claro que la lengua a la que Caramuel se refiere es tanto la lengua poética (conjunto de códigos poéticos) como la lengua natural (idioma,

dialecto, etc.), la cual se nutre también de la lengua literaria, la cual es, también, la lengua literaria. Podría decirse que, dice Caramuel, “cuando los vocablos son aceptados con autoridad pública, aquel modo de hablar ya no se llama [paraglosa] sino [dialecto]” (2008: 194). Dámaso Alonso, a propósito de la variación rápida de la lengua española en el mismo periodo que refiere Caramuel, escribió lo siguiente: “Góngora actúa como un intermediario que colabora en la salvación del olvido en que estaba una buena parte del caudal culto del léxico del Renacimiento; él lo entrega a sus discípulos y admiradores, éstos lo popularizan, el vulgo lo acepta” (1978: 120).¹⁷ Así pues, tanto para Caramuel, como después para Dámaso Alonso, el fenómeno de rápida evolución del castellano en los Siglos de Oro tiene una de sus muchas causas en la literatura, y sobre todo en el dialecto oblicuo de Góngora.

Sobre la evolución y variación sincrónica de una lengua natural, Caramuel dice, siempre en su *Rítmica*, lo siguiente: “Quien busque la sombra de la infinitud, debe fijar su mirada en alguna de las lenguas conocidas. Aunque el vacío (un espacio imaginario) fuera inmenso, y a pesar de todo el Mundo se precipitara, como enseñaron los antiguos, no tendría un Desde dónde ni un Adónde” (2007: 494). El matemático audaz es enormemente moderno en su concepción de las lenguas naturales, pues, para él, las lenguas naturales, como el arte y la ciencia, varían de modo indefinido. Asimismo, Caramuel llega a aseverar que las lenguas naturales existentes pueden crear, como cuando interactúan entre ellas, nuevas lenguas: “no es extraño si dos pueblos, mientras se ajustan, corrompen sus antiguas lenguas y hablan defectuosamente puesto que vemos a veces que nuevas lenguas brotan algunas veces de tales relaciones” (2000: 135).

Así dispuestas las cosas, nos es gratuito que Caramuel use la palabra dialecto para calificar la nueva lengua poética de Góngora, su estilo. Caramuel usa también ese término para calificar sus nuevas “consideraciones” (conjugaciones) del verbo *esse* que él inventó, en su *Gramática audaz* y el *Leptotatos*, para resolver la disputa metafísica que oponía

¹⁷ En otro momento nos dice Dámaso Alonso: “El español, en general, ha sufrido, claro está, del siglo xv al xvii un proceso paralelo al de la lengua poética. Y ahora el idioma ya no eliminará los cultismos gongorinos y los transmitirá hasta nosotros” (1978: 85).

los angélicos (seguidores del doctor angélico, Tomás de Aquino) a los sutiles (seguidores del doctor sutil, Duns Scoto) (cfr. Caramuel 2008: 86).

Como bien ha señalado Hector Hernández Nieto, “Caramuel piensa que Góngora ha agotado las posibilidades dentro de su peculiar modo de escribir, es un genio único, y la altura de su estilo es intransmisible” (Hernández: 182). Gracián ya había señalado con respecto al *Polifemo* y las *Soledades*: “Algunos le han querido seguir, como Ícaro y Dédalo, [...] [pero Góngora] es más admirable que imitable” (II: 251-252). Al dialecto oblicuo de Góngora, piensa Caramuel, ningún otro poeta de su época lo sobrepaja.

En su interés por la retórica conceptista y el dialecto poético de Góngora; en sus ejercicios de combinatoria en sus *Laberintos de la Metamétrica*, 1663; en el estudio especulativo de las lenguas naturales, oblicuas, para decantar de ellas una rectitud lógica universal, en su *Grammatica audax*, 1654;¹⁸ en la construcción de un dialecto metafísico en su *Lep-totatos*, 1681, obra dirigida a los más ingeniosos y agudos filósofos; y en sus intentos de realizar una *Characteristica Universalis*, Caramuel evidencia un profundo interés por el lenguaje, por lo que constituye su constante connatural. Como ha señalado Jacob Schmutz (401), toda la obra de Caramuel, que llegó a hablar 24 lenguas, interesándose incluso por la lengua y la aritmética náhuatl, emerge desde una profunda preocupación por la naturaleza misma del lenguaje —Caramuel reflexiona sobre la ortografía, la caligrafía, la fonética, la gramática, la sintaxis, la semántica, la semiótica, la pragmática, etcétera.

Para Caramuel, las lenguas naturales evolucionan de modo indefinido sin principio ni fin, no nacen ni mueren sino dentro de un *continuum* indefinido. Además, en éstas existen tanto dialectos naturales como dialectos artificiales, como el dialecto de Góngora en la poesía o como el de Caramuel en la metafísica, y esos dialectos artificiales pueden afectar a su vez la lengua natural (idioma), la cual es también, en cierto sentido, una lengua artificial con respecto a la lengua connatural, fondo común de todas las lenguas naturales. Para comprender el dialecto artificial de Góngora, que es extremadamente sintético, es necesario

¹⁸ Obra que forma parte de la *Theologia Rationalis*, 1654.

hacer una exposición analítica o formal de su contenido. Asimismo, para comprender el sistema de relaciones lógicas de una lengua natural es preciso hacer una exposición analítica de lo que en ella está elidido haciendo emerger así una lengua connatural que antes sólo estaba ahí de modo oblicuo; esto así porque todo lo oblicuo es siempre inmanente a lo recto, como la aberración al canon, el punto de vista a la perspectiva, el desorden al orden, lo finito a lo infinito. No es casualidad que mucha de la especulación matemática del Renacimiento al Barroco, y Caramuel no es la excepción, buscó reducir la composición geométrica de una figura recta a una figura oblicua, es decir, la imposible cuadratura del círculo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, DÁMASO. *Góngora y el Polifemo, I*. Madrid: Gredos, 1974.
- ALONSO, DÁMASO. *La lengua poética de Góngora, I*. Madrid: Gredos, 1978.
- BLANCO, MERCEDES. *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, 2012.
- BONET, ANTONIO. “Estudio preliminar”, en la *Arquitectura civil recta y obliqua*. Madrid: Ediciones Turner, 1984: VII-XXXVIII.
- BORREGO, NICOLÁS. “Aportaciones de Caramuel a la lógica teórica”, en *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 19. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1992a: 363-399.
- BORREGO, NICOLÁS. “La lógica oblicua de Caramuel”, en *Theoria, VII*. Guipúzcoa: Universidad del País Vasco, 1992b: 297-325.
- CARREIRA, ANTONIO. *Gongoremás*. Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- CARAMUEL, JUAN. *Solis et artis adulteria in quibus ostenditur et sphaerae doctrinam aliter quam hucusque tradi necessario debere a Ioanne Caramuel Lobkowitz*. Lovanii: Andreas Bouvetius, 1644.
- CARAMUEL, JUAN. *Theologia rationalis sive in auream Angelici Doctoris Summam Meditationes Notae et Observationes Liberales Philosophicae Scholasticae* tomi duo. Frankfurt: Schoenwetteri, 1654.
- CARAMUEL, JUAN. *Primus calamus ob oculos ponens Metametricam quae variis currentium recurrentium adscendentium descendentium necnon circumvolantium versuum ductibus aut aeri incisus aut buxo insculptos aut plumbo infusos multiformes labyrinthos exornat*. Romae: Falconius, 1663.
- CARAMUEL, JUAN. *Primus calamus tomus secundus ob oculos exhibens Rhythmicam quae Hispanicos Italicos Gallicos Germanicos etc. versus meti-*

- tur eosdem conceptu exornans viam asperit ut Orientales possint populi (Hebraici Arabes Turcici Persici Indici Sinenses Japonici) conformare aut etiam reformare propios numeros.* Campaniae: Officina Episcopali, 1668.
- CARAMUEL, JUAN. “Comparación entre Lope y Góngora según un Ms. de Caramuel”, en *Perspectivas de la comedia (II)*. Valencia: Albatros Hispanofila, 1979: 61-68.
- CARAMUEL, JUAN. *Arquitectura civil recta y obliqua* [1678], I, II y III. Madrid: Ediciones Turner, 1984.
- CARAMUEL, JUAN. “‘Meditatio Prooemialis’ de la Mathesis biceps, vetus et nova” [1670], en *Filosofía de la Matemática*. Barcelona: Alta Fulla, 1989.
- CARAMUEL, JUAN. *Gramática audaz* [1654]. Navarra: EUNSA, 2000.
- CARAMUEL, JUAN. *Rítmica* [1668]. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007.
- CARAMUEL, JUAN. *Leptotatos* [1681]. Navarra: EUNSA, 2008.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, JORGE. *Juan Caramuel y la probable Arquitectura*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- GÓNGORA, LUIS DE. *Soledades, I y II*. Madrid: Castalia, 1994.
- GÓNGORA, LUIS DE. *Epistolario completo*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1999.
- GRACIÁN, BALTASAR. *Agudeza y arte de ingenio* [1624], I y II. Madrid: Castalia, 2001.
- HERNÁNDEZ, HÉCTOR. *Las ideas literarias de Caramuel*. Barcelona: 1992.
- OROZCO, EMILIO. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos, 1973.
- PONCE, JESÚS. *Góngora y la poesía culta del XVII*. Madrid: Laberinto, 2001.
- VELARDE, JULIÁN. *Juan Caramuel. Vida y obra*. Oviedo: Pentalfa, 1989a.
- VELARDE, JULIÁN. “Retazos de la Biobibliografía de Juan Caramuel”, en *Filosofía de la matemática (Meditatio Prooemialis)*. Barcelona: Alta Fulla, 1989b. 5-15.
- VELARDE, JULIÁN. “Introducción” a la *Quirología de Caramuel*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. 13-40.
- VELÁZQUEZ, LORENZO. “Estudio Preliminar” a la *Gramática audaz de Caramuel*. Navarra: EUNSA, 2000. IX-XLVI.
- SCHMUTZ, JACOB. “Le latin est-il philosophiquement malade? Le projet de réforme du Leptotatos de Juan Caramuel Lobkowitz” (1681), en *Tous vos gens à latin. Le latin, langue savante, langue mondaine (XIXe-XVIIe siècles)*. Ginebra: Droz, 2005. 399-427.

RICARDO PÉREZ MARTÍNEZ

Doctor en Estudios Culturales por la Universidad Federal Fluminense (Brasil) y por la Universidad de Bergamo (Italia), maestro en Literatura Comparada por las universidades de Estrasburgo (Francia) y de Bolonia (Italia), y licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM, Ricardo Pérez Martínez ha publicado en Francia, Italia y Alemania artículos sobre la literatura y el pensamiento europeos, principalmente sobre el periodo barroco. Algunas de sus publicaciones son: “Les Solitudes de Góngora ou la pierre de scandale de la littérature européenne” en *La médiatisation du littéraire dans l’Europe des XVII et XVIII siècles*; “L’affaire Albertine : la figure, la silhouette, le volume et la fleur en perspective” en *Perception, Perspective, Perspicacité*; y “La représentation chez Leibniz : perspective centrale, perspective décentralisée et perspective géométrique” en *La Monadología de Leibniz a debate*. Actualmente realiza una estancia postdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Poética, UNAM, con el proyecto titulado: “De la Retórica Oblicua a la *Characteristica Universalis* en el español Juan Caramuel y Lobkowitz”.