

PAOLO TANGANELLI

***La crisis de la oratoria sagrada entre los siglos XVII y XVIII:***

***El Epítome de la elocuencia española de Artiga  
y los modelos descriptivos de la predicación gerundiana***

Una *vulgata*, unánimemente aceptada, repite que la oratoria sagrada gerundiana del XVIII no haría más que reproducir tópicos y técnicas amplificativas fraguados en la centuria anterior. Pero a la hora de concretar más esta aseveración, que por supuesto encierra una buena dosis de verdad, surgen ciertos obstáculos. En particular, no resulta fácil reconstruir las sucesivas etapas de este proceso de degradación entrópica del género homilético.

Russell P. Sebold, por ejemplo, nos brinda una indicación excesivamente general y genérica, cuando señala que la predicación gerundiana dieciochesca equivale, ante todo, a la degeneración del estilo introducido por Paravicino en la predicación cortesana aurisecular:

El sermón gerundiano [...] tiene remotos antecedentes estilísticos. Alguna característica se remonta a los sermones de Antonio de Guevara, insertos en sus *Epístolas familiares*, y algún abuso está criticado ya por fray Luis de Granada en su *Retórica eclesiástica*. Pero el estilo de fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga [...] ofrece por primera vez todos los rasgos que habían de ser luego característicos de toda la predicación culteranoconceptista...<sup>1</sup>

Otros críticos, en cambio, hacen alarde de una actitud diametralmente contraria, al conformarse con dilucidar los textos contemporáneos, o sea dieciochescos, parodiados por el padre Isla, como por ejemplo Teófanos Egido, que se limita a observar como «la víctima predilecta, que no la única» del *Fray Gerundio* es el *Florilogo sacro* de Soto y Marne<sup>2</sup>.

Ahora bien, para esclarecer algo el asunto, y adentrarse más en un bosque tan intrincado, convendría tal vez combinar estas dos miradas tan diferentes, que pecan, a turno, de exceso de presbicia y de miopía. Entre los concretos modelos contemporáneos parodiados por Isla, de un lado, y los vagos paradigmas renacentistas y barrocos recordados por Sebold, del otro, queda – en efecto – un hueco inmenso, un *iatus* identificable con la aún poco conocida historia de la oratoria sagrada

---

<sup>1</sup> SEBOLD (1992, 43).

<sup>2</sup> «Actualmente carece de sentido la polémica desatada por los estudiosos de la novela (o lo que fuese) del padre Isla (1703-1781) y de la predicación dieciochesca por lo que se refiere a los modelos denostados y a los ideales propuestos. [...] La lectura atenta de *Fray Gerundio* revela los contenidos, las formas, los medios y los fines de la predicación barroca. La víctima predilecta, que no la única, de sus páginas, Soto y Marne con su *Florilogo sacro*, es el refrendo de tales sermones culteranos y conceptistas a la vez, puramente formales, destinados a provocar la admiración hacia la palabra que no tenía por qué ser forzosamente inteligible», EGIDO (1996, 768).

hispanica tardobarroca. Habría que ver, en suma, qué pasa en España, desde mediados del XVII hasta principios del XVIII, con los sermones y la teoría de la predicación.

El estancamiento de la oratoria eclesiástica dieciochesca es el fruto natural, aunque podrido, de una profunda transformación, de una auténtica revolución que se manifiesta a nivel teórico justamente cuando sale de escena Paravicino; incluso me atrevería a fijar una fecha inicial e ideal de este proceso: el 1648, año en que, además de publicarse la segunda y definitiva versión de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, aparece una *ars praedicandi* de otro jesuita destinada a desatar una larga y confusa polémica: la *Censura de la Elocuencia* del padre José de Ormaza, quien prudentemente se oculta bajo el seudónimo de Pérez de Ledesma.

Esta tardía polémica alrededor de la *Censura de la Elocuencia* representa para la predicación lo mismo que, *mutatis mutandis*, la polémica antigongorina para la poesía y la querrela en torno a la comedia nueva de Lope para el teatro aurisecular. ¿Qué hace Ormaza? Pues Ormaza teoriza una nueva forma de sermón radicalmente literario, autorizando el uso de casi todos los artificios del *ornatus difficilis* y aconsejando, sobre todo, el empleo de lo que él llama *pinturas imaginarias*.

Los primeros rétores en atacar a Ormaza y a sus pinturas retóricas fueron otro jesuita salmantino, Valentín de Céspedes, y un tal Bondía. A decir verdad hace unos años esta era la única fase conocida de la polémica<sup>3</sup>. Yo he tenido la suerte de localizar unos cuantos textos más de la segunda mitad del XVII que critican o, en ciertos casos, hasta retoman la escandalosa teoría descriptiva ormaziana, evidenciando así la importancia sustantiva que dicha *querelle* tiene en la edad tardobarroca<sup>4</sup>.

El último rétor influenciado por Ormaza es Francisco Antonio de Artiga, quien publica en 1692 su *Epítome de la Eloquencia Española*, manual que se convirtió en una especie de *best-seller* – o mejor, de *long seller* – en el ámbito de la retórica hispanica, ya «que no dejó de reeditarse hasta muy avanzado el siglo XVIII»<sup>5</sup>.

El rasgo común más llamativo entre estas dos retóricas, la de Ormaza y la de Artiga, es de tipo estructural. En la segunda parte de la *Censura de la elocuencia*, es decir, en la parte práctica, Ormaza inserta una galería de descripciones ingeniosas, además de un sermón que sirve más bien de marco para otros interludios descriptivos; y el *Epítome* de Artiga se cierra de igual manera con una breve crestomatía de pinturas conceptuosas.

Lo que quiero demostrar es que el paso de las descripciones de Ormaza a las de Artiga equivale al tránsito de los auténticos modelos barrocos a las cansinas repeticiones gerundianas que triunfan en el XVIII. Pero antes de proceder al cotejo entre las pinturas de ambos, haré un breve alto

---

<sup>3</sup> Sobre la polémica antiormaziana es imprescindible consultar LÓPEZ SANTOS (1946); LEDDA (1985 y 1989); CERDAN – LAPLANA GIL (1998); BLANCO (2002).

<sup>4</sup> Cf. TANGANELLI (2003 y 2004).

<sup>5</sup> EGIDO (1996, 772).

en el camino para recordar escuetamente la primera fase de la polémica antiormaziana interna a la Compañía de Jesús, o sea la contraposición entre los padres salmantinos Ormaza y Céspedes. Lo cual, según espero, me permitirá resaltar de paso la excesiva amplitud referencial que huelga atribuir al adjetivo *gerundiano*.

### 1. La disputa Ormaza-Céspedes y el gerundismo de Isla

La disputa Ormaza-Céspedes es una tardía *querelle des Anciens et des Modernes*. Para Ormaza, que en 1648 tenía sólo 31 años (Céspedes, en cambio, había alcanzado los 53), la *descriptio* no es sólo un artificio cualquiera, es una verdadera *techné* compositiva: «La descripción – se lee en la *Censura de la Elocuencia* – es oi no sólo figura, sino todo el pasto y baraja de los Predicadores»<sup>6</sup>. Ormaza estaba convencido de que la ingeniosidad de los segmentos descriptivos representaba el parámetro principal para medir el talante literario y las capacidades retóricas del orador sacro. Lo cual es muy comprensible. Las descripciones, en efecto, constituyen casi por definición la parte más amena y literaria de cualquier discurso: por eso, para el autor de la *Censura*, ensanchar y limar cada vez más las descripciones era el camino obvio para colocar las prédicas a la misma altura vertiginosa de la literatura áurea.

Lo principal, desde esta nueva perspectiva, era evitar la tediosa repetición de las descripciones sacadas de la sagrada Escritura (los llamados *lugares historiales*; como, por ejemplo, la típica representación del sacrificio de Isaac). Por este motivo Ormaza celebra la agudeza de los concionadores «más limados», que no dudan en apartarse de la palabra bíblica para fabricar *pinturas imaginarias*, es decir, libres revisitaciones de la Sagrada Escritura que logren sorprender y deleitar al auditorio: «Dexando, pues, ya aquéstas más vulgares, passo a otras que tienen más inventiua y las podemos llamar imaginarias, en que se pintan no como fueron las cosas, sino como más a nuestro modo las podemos delinear»<sup>7</sup>.

En resumidas cuentas, la *Censura de la Elocuencia* es la primera *ars praedicandi* barroca que valora positivamente – y, sobre todo, sin ninguna restricción – la descripción amena, dilatada y conceptuosa. Es decir, una descripción eminentemente literaria.

En cambio, Céspedes, el paladín de los tradicionalistas, acomete con taurina brutalidad contra las invenciones ormazianas para reivindicar precisamente las típicas, pero ortodoxas, descripciones de los *lugares* bíblicos:

De suerte, Señor mío, que referir la penitencia de un David, describiendo muy despacio cómo un rey poderoso y regalado se levanta a medianoche desnudo, se anega en lágrimas, se exhala en

---

<sup>6</sup> ORMAZA (1985, 119).

<sup>7</sup> *Ibid.* 134.

suspiros, se despedaza a golpes y postrado en la tierra clama al cielo con íntimos afectos del alma, acusando sus excesos y clamando por misericordia, ¿no moverá a los oyentes a llorar sus pecados? El pintar a un rey de Nínive cuando se arroja de su trono y, ajando y aun rompiendo sus vestiduras y reales insignias, se viste de un saco y cubre su cabeza de ceniza, ayunando y llorando continuamente, ¿no hará mella en las voluntades para que se rindan a las persuasiones de la palabra de Dios? [...] Ver obedecer a Abraham [...] ¿no nos moverá a que obedezcamos a Dios en las cosas tanto menos pesadas que nos manda? Ver la libertad santa con que Elías entra a hablar al rey Acab [...] ¿no exhorta al celo ardiente de la honra de Dios atropellando los respetos del mundo?<sup>8</sup>

Céspedes, por tanto, vuelve a anteponer la exigencia de *movere* a la *delectatio* de la descripción aguda y literaria. Es significativo que en este fragmento se pase de los verbos *describir* y *pintar* al verbo *ver*, repetido dos veces: el objetivo es el rescate del nexo *enargeia/movere*, que es la piedra de toque tanto de la teoría descriptiva de Fray Luis de Granada como, sobre todo, de la composición de lugar ignaciana.

Pero esta visualización patética, según Céspedes, esta *evidentia* que conmueve, no se consigue sólo con las palabras, sino también con la *actio* teatral del predicador, como se aclara en otro fragmento:

A Fray Francisco de Lerma vi en el Hospital de Zaragoza desquijerar [*sic*] el león de Sansón, y otra vez dejar la capa de Josef en mano de la gitana, y otra colgada la víbora de la muñeca del brazo de San Pablo, todo con tanta bazaría y decencia que todo el auditorio fue una estupenda admiración, y afirmaban que habían visto el león destrozado, la capa suelta, y culebreando la víbora. A otro vi después en el mismo puesto pintar el sacrificio de Abraham y otro día el derribar las columnas de Sansón con tan singular propiedad, viveza y gracia, que prorrumpieron los oyentes en aplausos gritados, siendo necesario parar hasta que se sosegase el tumulto<sup>9</sup>.

El predicador de Céspedes describe con la palabra y con el gesto: en efecto, para mostrar la víbora enroscada a la muñeca no puede ser suficiente una destreza meramente elocutiva, sino que se necesita también una peculiar competencia o habilidad proxémico-cinética (un movimiento basculante del brazo, por ejemplo).

Tenemos, entonces, dos modalidades descriptivas opuestas: de un lado, Ormaza privilegia el terreno de la *inventio* (es decir, crea pinturas imaginarias e inesperadas); del otro, Céspedes no inventa nada, sino que confía en que una *actio* espectacular logre reanimar incluso materias archiconocidas.

---

<sup>8</sup> CÉSPEDES (1998 84) [Azote I, 8].

<sup>9</sup> *Ibid.* 93 [Azote II, 7]. Cf. también *ibid.* 95 [Azote II, 11].

Ahora bien, procuremos atar algún cabo. ¿A cuál de estos dos disputadores, Ormaza o Céspedes, se acerca más el gerundismo que el padre Isla plasma un siglo más tarde en su personaje? ¿Quién es más gerundiano – gerundiano *ante litteram* –, Ormaza o Céspedes?

No es fácil contestar. Lo cierto es que Fray Gerundio, aunque intente parecer tan agudo como Ormaza o Paravicino, nunca lo consigue. Y no lo consigue, principalmente, porque es incapaz de operar a nivel de *inventio*: no sabe inventar nada. Sus yerros atañen a la *dispositio* y, aún más, a la *elocutio*: son, por así decir, fallos léxicos.

En cambio, Fray Gerundio resulta ser un estimador de la *actio* afectada, o mejor, del sermón representativo ensalzado también por Céspedes el 'tradicionalista'. No es casual que la primera exhibición de Fray Gerundio sea justamente una parodia de esta técnica:

Y callando de repente, porque no sabía más, prosiguió predicando un sermón mudo, manoteando y remedando todas las acciones, gestos y posturas que había observado en los predicadores y a él le habían caído más en gracia; tan enfrascado en esto, que aun el mismo predicador mayor se tendía de risa por aquellos suelos, y aun llegó a temer si se había vuelto loco el pobre fray Gerundio.

Cerca de una hora duró esta silenciosa muestra de sus predicaderas, en el cual espacio de tiempo el buen frailecito se zarandeó tanto aquel cuerpo, con tales movimientos, con tantas posturas, con tan violentas convulsiones, unas veces cruzando los brazos, otras abriéndolos y extendiéndolos en forma de cruz, ya amagando a echarse de bruces sobre el púlpito, ya arrimándose contra la pared, a ratos poniéndose de asas, a ratos levantando el dedo hacia arriba, a manera de cuadro de San Vicente Ferrer, que al fin quedó tan sudado y tan rendido como si hubiera predicado de veras...<sup>10</sup>

¿Entonces deberíamos concluir que el gerundismo se origina de una degeneración de la 'vieja' teoría de Céspedes y no del impasse de la moderna sensibilidad encarnada por Ormaza? Absolutamente no; nada sería más falso. Más bien esto quiere decir que la idea de gerundismo manejada por el padre Isla era muy indefinida, tan sumamente difuminada que podía abrazar tendencias barrocas muy diferentes o, incluso, antitéticas.

Pero el gerundismo, aunque concierne incluso a la *actio* – acabamos de verlo –, nace principalmente de los epígonos de Ormaza y, sobre todo, de su último imitador: Francisco Antonio de Artiga. Vamos a ver ahora cómo y por qué.

---

<sup>10</sup> ISLA (1992, 381). Caramuel fue acaso el más agudo teórico de la 'retórica corporal': cf. ROBLEDO ESTAIRE (2002).

## 2. De Ormaza a Artiga: el camino de la decadencia

Hemos llegado al punto nuclear, o cabo fundamental, de mi sermón de hoy: el cotejo entre las pinturas de Ormaza y los modelos descriptivos de Artiga.

### 2.1. ¿Qué es una pintura imaginaria para Ormaza?

Para Ormaza la *pintura imaginaria* es, ante todo, una descripción aguda que el predicador introduce para evitar la tediosa repetición de un *lugar historial* cualquiera. Pero no es sólo eso. La *pintura imaginaria* se identifica, más en general, con todo segmento donde el furor descriptivo fluye libremente por los canales del *ingenium*, al margen de todo criterio de verosimilitud o apego a la fuente bíblica o patológica: «se pintan no como fueran las cosas, sino como más a nuestro modo las podemos delinear»<sup>11</sup>.

La única prioridad de las nuevas pinturas ormazianas es la ostentación de la habilidad del predicador-literato. Y a su juicio se adaptan a este empleo principalmente las descripciones que deberían mostrar los «mayores misterios al pueblo»<sup>12</sup>, como la Anunciación, la Asunción de la Virgen o la Ascensión de Cristo; porque en estos casos no se trata sólo de infundir nuevo aliento en una materia archi-conocida, sino también de buscar nuevas vías de figuración para algo que, casi por definición, se coloca en el umbral de lo humanamente irrepresentable y hasta inconcebible.

Esta predilección temática de Ormaza nos permite entender mejor por qué la *pintura imaginaria* no concierne – como decía – tan sólo a la *elocutio* o la *dispositio*, sino que involucra profundamente a la misma *inventio*: la descripción de los más altos misterios dogmáticos, en su huidiza abstracción, es lo que ineludiblemente dejaba más espacio para la invención personal del predicador (o sea, tanto para la búsqueda de materiales en los *codices excerptorii* como para su aguda combinación).

Ormaza, en la primera parte de la *Censura de la elocuencia*, describe justamente la Anunciación. La conceptuosidad de este boceto depende, antes aún que de la inserción de *agudezas de concepto* o *agudezas verbales*, de la materia elegida, ya que para pintar imaginariamente la Anunciación se introducen numerosos detalles y símiles que no pertenecen al texto evangélico. Aún más: al principio la descripción esperada se ve literalmente sustituida por otra imagen de talante muy diferente, la de un embajador plenipotenciario que trae consigo un contrato nupcial (así es presentado el Arcángel Gabriel), que, con el acompañamiento de un desfile militar, parece abrirse camino a la vez por las calles de una ciudad y entre los astros de la Vía Láctea. Leamos tan sólo el fragmento inicial de esta larga descripción:

---

<sup>11</sup> ORMAZA (1985, 134).

<sup>12</sup> *Ibid.* 135.

Embió Dios al Arcángel Gabriel con la mayor embaxada, despoblándose el Cielo por assistirla con el devido aparato. ¡Qué quexoso quedaría el Ángel, si alguno quedó allá arriba sin papel en el acompañamiento! Formaron, pues, desde el sitial de Dios al retrete de María, una calle de luz las lucidísimas tropas de esquadrones volantes, en cuyos granados petos reverbera la Divinidad con más ardor que el Sol en los cristales. Aquéste, pues, gran Pueblo de Príncipes hizo calle poblada, a uno y otro lado, de montes de diamantes de Espíritus al tope que, a porfía, unos entre otros, se assomavan a ver el que passava<sup>13</sup>.

Como se puede ver, Ormaza retrasa el encuentro entre la Virgen y el Arcángel para injertar un fragmento descriptivo bastante común en la escritura homilítica y en la literatura coeva (la *descriptio* de un triunfo militar), pero cuya utilización, sin embargo, no era previsible en este punto.

Una pintura sorpresiva, inaudita, aunque no menos estereotipada, en lugar de la pintura anunciada. Por esta razón decía que las descripciones ormazianas quieren sorprender al destinatario con la *inventio* antes que con la *dispositio* o la *elocutio*.

Resulta igualmente significativa la descripción insertada en el sermón que cierra la *Censura de la elocuencia*. Este nuevo boceto representa simbólicamente el misterio de la Asunción de la Virgen en la figura de un cedro, es decir, convirtiendo el cedro en una suerte de *res picta* del emblema sacro de la Asunción:

El Cedro más altivo, que pretende ser columna del Firmamento, encumbrando tanto sus hojas que las confunde con las Estrellas la vista, aseguró a tanta altura firmeza en las raíces, con que baxa a unirse al centro de la tierra. Quando, más favorecido de influencias, trepa al Cielo produciendo una selva en cada rama, más reconocido a la tierra, la abraça en apretados ñudos de raíces. Desta suerte consigue vivir Cielo el que nació tierra; y assí una planta subiendo baxa y baxando sube. ¡O Ascenso, Emblema digno del que celebramos oi! Ascende María Santíssima más allá del Firmamento, démonos parabienes de que prendió en la tierra; que no subiera tan alta y tan crecida al Cielo, si no echara muchas raíces en el suelo<sup>14</sup>.

La literariedad de este fragmento, o mejor dicho, la ostentación de un registro verbal ‘alto’, desde luego depende también de ciertas figuras, como la hipérbole («pretende ser columna del Firmamento»), «las raíces, con que baxa a unirse al centro de la tierra») o el hipérbaton («que las confunde con las Estrellas la vista»), así como de ciertas *agudezas paradójicas*<sup>15</sup> («Desta suerte consigue vivir Cielo el que nació tierra; y assí una planta subiendo baxa y baxando sube»).

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.* 195.

<sup>15</sup> Cf. GRACIÁN (2001, 224-36).

Pero estos recursos no son suficientes para explicar la nueva tipología descriptiva ormaziana, que opera – como he dicho – ante todo en el plano de la *inventio*, superponiendo una imagen simbólica e inesperada (el Cedro) a la imagen prevista (la Asunción).

En definitiva, la naturaleza sumamente bifronte de las *pinturas imaginarias* parece manifestarse, por lo general, en el fenómeno de la descripción en la descripción o, más exactamente, en la inserción de una descripción o comparación inesperada y conceptuosa dentro de – o, incluso, en lugar de – otra descripción previsible, anunciada y esperada por el auditorio.

Lo cual equivale a decir que a las pinturas de Ormaza se puede aplicar la definición del *artificio conceptuoso* que proponía Gracián: «Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento»<sup>16</sup>.

El embajador con su acompañamiento militar y la misión del Arcángel Gabriel, o, más aún, el cedro y la Asunción de la Virgen, son efectivamente «cognoscibles extremos» vinculados por una «armónica correlación» o «primorosa concordancia».

## 2. En el bazar de Artiga

### 2.1. Los modelos descriptivos de Artiga

Dejemos ahora el pulcro museo de Ormaza y entremos en el bazar de Artiga. Huelga recordar, ante todo, el título completo de esta retórica: *Epítome de la Eloquencia Española; arte de discurrir, y hablar con agudeza, y elegancia, en todo género de assumptos, de Orar, Predicar, Argüir, Conversar, componer Embaxadas, Cartas, y recados; con Chistes, que previenen las faltas, y Exemplos, que muestran los aciertos*.

Emergen por lo menos dos elementos. Primero, la orientación del manual hacia un público indistinto, que incluye, pero ya no privilegia, a los predicadores. Segundo, y aún más importante, la voluntad de síntesis, el anhelo de compendiar la evolución general de la retórica española del XVII. En efecto, Artiga maneja una multitud de fuentes, si bien combinadas a menudo de forma acrítica y hasta insensata.

Limitándonos a la cuestión de los modelos descriptivos, ya hemos dicho que el *Epítome* se cierra con una antología de pinturas, como la *Censura* ormaziana. Pero, curiosamente, el ejemplo con el que, en la parte teórica de su manual, Artiga ilustra la definición de «Energía, o Ficción, o Hipotiposis»<sup>17</sup>, tiene diferente abolengo. Escribe Artiga:

Era su forma, aunque humana,  
Una cerdosa figura,

---

<sup>16</sup> *Ibid.* 55.

<sup>17</sup> ARTIGA (1770, 308).

Tanto, que sus blancos ojos  
Entre sus sienes se ocultan.  
Su amarilla frente ciñe  
Una guirnalda de murtas,  
Cuyas hojas, siempre infaustas,  
Funestas carnes ocultan.  
Assí como el roble seco  
La verde yedra, que ofusca  
Con lo verde de sus hojas  
La corteza mas adusta:  
Tal era el Monstruo, que ví  
Salir de entre las incultas  
Matas, rematando, y rompiendo  
Intrincadas espessuras.  
Aquí la figura se hace  
Retratando la estatura  
*De un Monstruo horrible, pintando*  
*Su monstruosidad sañuda*<sup>18</sup>.

Quien conozca un poco la poesía barroca no tardará en localizar la fuente de esta descripción en la *Angélica* de Lope de Vega, que Artiga parafrasea a la chita callando. Pero Artiga no resulta original ni siquiera en la elección de los modelos literarios que intenta emular, puesto que existe un eslabón intermedio que conecta su *Epítome* al poema lopiano. En efecto, Jiménez Patón había elegido precisamente este fragmento descriptivo del séptimo canto de *La hermosura de Angélica* (octavas 40 y 41) en su *Mercurius Trismegistus* – monumental retórica que apareció en 1621 – para ejemplificar la hipotiposis:

Como lo dice Lope de Vega pintando  
un monstruo en la Angélica diciendo.  
  
Era su forma humana, y de un belloso  
Cuero cubierta, por extremo ardientes  
Los vivos ojos, que un bellón cerdoso  
Mostraba a penas por las negras frentes,  
Ceñida de un espino verde hojoso  
Cuyas puntas agudas, y pungentes  
Trabadas en las cerdas intrincadas,

---

<sup>18</sup> *Ibid.* 308s.

Eran sus eslabones, y laçadas.  
Las plantas bueltas hacia tras ligeras,  
Como se ven los feos Abarimos  
Con que pueden trepar palmas enteras  
Y gozar de sus dátiles opimos.  
Cubría de yedra las cinturas fieras  
Trabadas ramas, hojas, y raçimos  
Que el desonesto entre ellos es pecado  
Más que omicida y hurto castigado<sup>19</sup>.

La actitud de Artiga en este caso es representativa de su *modus operandi*: este epitomador es incapaz de construir nuevas arquitecturas, de plasmar una preceptiva innovadora; así que repite los modelos anteriores concentrando todos sus esfuerzos en el plano elocutivo, o sea, en un presunto refinamiento estilístico.

Este ejemplo de remodelación intertextual nos brinda las coordenadas hermenéuticas para analizar la antología con que termina el *Epítome*, donde Artiga elabora una serie de estrategias que, si por un lado, como he dicho, remiten obviamente a Ormaza, por otro intentan superar aquella lección (lección que a esas alturas, a finales del XVII, ya no podía tener nada que fuera percibido como novedoso o revolucionario). Para alcanzar este ambicioso objetivo Artiga decide introducir en varios puntos de sus bocetos descriptivos unas cuantas trazas de posibles pinturas imaginarias *in nuce*, es decir, de pinturas imaginarias 'en potencia' o incoativas, sin luego desarrollarlas, o al menos justificarlas, con una *declaración* que destaque el concepto. Lo repito; Artiga ofrece a sus lectores unos cuantos esquemas amplificativos de corte pseudo-ormaziano (es decir, fundados sobre el principio de la sustitución ingeniosa de una imagen anunciada con otra aparentemente distante e inesperada), pero sin preocuparse nunca de rellenarlos adecuadamente.

Esta técnica, que consiste en fabricar un mero andamiaje de ampliaciones conceptuosas, se convertirá en regla durante todo el XVIII: todas las ingeniosas dilataciones 'imaginarias' resultan obvias y previsibles – incluso las más atrevidas –, y por tanto se estima que un vago gesto ostensivo sea, no sólo suficiente, sino también más decoroso y elegante.

De suerte que la breve crestomatía del *Epítome*, última reverberación de la *Censura de la elocuencia*, determina a la vez, por paradójico que pueda parecer, también el definitivo

---

<sup>19</sup> JIMÉNEZ PATÓN (1621, 116<sup>v</sup>-117<sup>r</sup>) «Era su forma humana y de un veloso / cuero cubierta y por extremo ardientes / los vivos ojos, que un vellón cerdoso / mostraba apenas por las negras frentes, / ceñidas de un espino verde hojoso, / cuyas puntas agudas y pungentes, / trabadas en las cerdas intrincadas, / eran sus eslabones y lazadas. / Las plantas bueltas hacia tras ligeras, / como se ven los feos abarimos, / con que pueden trepar palmas enteras / y gozar de sus dátiles opimos; / cubren de yedra las cinturas fieras / trabadas ramas, hojas y racimos, / que el deshonesto entrellos es pecado / más que homicidio y hurto castigado», VEGA (2005, 375s., vv. 313-28).

estancamiento de la modalidad descriptiva ormaziana. Todo esto ya se aprecia muy bien en «Ángeles», la primera pintura de Artiga.

## 2.2. Las angélicas figuras de Artiga

Esta descripción, que es un prolijo catálogo de atributos o primores angélicos, puede subdividirse en cinco segmentos. Los primeros cuatro presentan la misma estructura, puesto que cada uno se compone de dos secuencias ‘cuatrimembres’ estrechamente vinculadas. Veamos el primer fragmento:

Son los Angeles las criaturas primogenitas de Dios; en virtud las mas eficaces, en fuerza las mas poderosas, en hermosura las mas bizarras, y en inteligencia las mas admirables.

Ven sin tener ojos, obran sin tener manos, atrahen sin tener rostro, y entienden sin fatigar el discurso<sup>20</sup>.

Después de una definición elemental («Son los Angeles las criaturas primogénitas de Dios») empieza la *amplificatio*, que utiliza una serie de repeticiones (*en... las más, sin* que se combina tres veces con *tener*) para configurar así una red de correlaciones:

- |                 |                                   |
|-----------------|-----------------------------------|
| 1. virtud       | ven sin tener ojos                |
| 2. fuerza       | obran sin tener manos             |
| 3. hermosura    | atrahen sin tener rostro          |
| 4. inteligencia | entienden sin fatigar el discurso |

En el segundo segmento el elogio de los ángeles se conjuga con la doctrina de los cuatro elementos cósmicos, igual que en tantas célebres descripciones barrocas empezando por el primer parlamento de Rosaura en *La vida es sueño*:

Son mas prosperos, que la abundante Tierra; mas transparentes, que la cristalina Agua; mas puros, que el rarissimo Ayre; y mas brillantes, que el lucido Fuego:

Porque son los Fertiles Jardines de la Gloria, los Oceanos ceruleos del Emyreio, los Ambientes del Celeste Alcazar, y los Incendios del Amor Divino<sup>21</sup>.

- |           |                                    |
|-----------|------------------------------------|
| 1. Tierra | los Fertiles Jardines de la Gloria |
| 2. Agua   | los Oceanos ceruleos del Emyreio   |
| 3. Ayre   | los Ambientes del Celeste Alcazar  |
| 4. Fuego  | y los Incendios del Amor Divino.   |

---

<sup>20</sup> ARTIGA (1770, 496).

<sup>21</sup> *Ibid.*

En el tercer segmento el tema es el jardín edénico, o sea una revisitación del *topos* del *locus amoenus*:

En lo precioso exceden à las piedras, en la abundancia à las plantas, en la fragancia à las flores, y en la melodía à las sonoras aves; porque son las Joyas preciosas de el Altissimo, los Paraísos de la Bienaventuranza, los Abriles de el eterno año, y los Ruiseñores de la Gloria<sup>22</sup>.

1. piedras	Joyas preciosas de el Altissimo
2. plantas	Paraísos de la Bienaventuranza
3. flores	Abriles de el eterno año
4. sonoras aves	Ruiseñores de la Gloria

En el cuarto segmento predominan las metáforas astrales enlazadas con unas triviales dilogías (sol-ojo, luna-espejo):

Sobrepujan en luz à las Estrellas, al Sol en los rayos, à la Luna en los reflexos, y en variedad hermosa al Firmamento; porque son los Astros de el Empireo, los Soles de el rostro de Dios, las Lunas de los espejos de la Eternidad, y el Exercito mayor de resplandores<sup>23</sup>.

1. Estrellas	Astros de el Empireo
2. Sol	Soles de el rostro de Dios
3. Luna	Lunas de los espejos de la Eternidad
4. Firmamento	Exercito mayor de resplandores

Sólo el último fragmento, el quinto, que injerta una serie de metáforas político-militares, se estructura de forma ligeramente distinta. Artiga agrega, para cerrar este retrato metafórico, una especie de cola amplificativa, o sea, un apéndice formado por otra secuencia de atributos:

Mandan à los Reyes con su poder, rigen à las Republicas con su gobierno, guardan las Fortalezas con su defensa, y hasta los Tribunales gobiernan con su justicia: porque son los Monarcas del Imperio Divino, los Ciudadanos de la Celeste Jerusalem, los Baluartes de el Empireo, y los Ministros de los Decretos Divinos; y por ultimo, Espiritus de el Espiritu de Dios, Promovedores de los Celestes Orbes, Guardas de todas las criaturas, y Custodios continuos de los hombres<sup>24</sup>.

1. Reyes / Monarcas del Imperio Divino / Espiritus de el Espiritu de Dios

---

<sup>22</sup> *Ibid.* 497.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.* 497s.

2. Republicas / Ciudadanos de la Celeste Jerusalem / Promovedores de los Celestes Orbes
3. Fortalezas / Baluartes de el Empireo / Guardas de todas las criaturas
4. Tribunales / Ministros de los Decretos Divinos / Custodios continuos de los hombres

En resumidas cuentas, esta descripción se limita tan sólo a señalar unas líneas virtuales de desarrollo conceptuoso en cuatro distintos dominios metafóricos (a saber: elementos cósmicos, paraíso terrenal, astros, gobierno y defensa de un reino). De suerte que aquí la pintura ormaziana se manifiesta *in absentia*, esto es, se muestra como mera posibilidad, como un abanico de itinerarios señalados mas no seguidos.

Pero hay algo más decisivo todavía. Mientras que Ormaza desvela siempre cuál es el nexo conceptuoso entre las dos imágenes (la anunciada y la metafórica), en Artiga la relación ingeniosa se hace cada vez más implícita y oscura; se vuelve cada vez más caliginosa; o mejor dicho, arbitraria. Esto permite relacionar cualquier cosa con otra. De aquí nace la crisis. Todo el peso recae en la declaración de nexos abstrusos, que son – esos sí, no los de Ormaza – auténticos dislates. La *inventio* se ve literalmente ahogada por la *dispositio* y, sobre todo, por la *elocutio*. El gerundismo toma la palabra exactamente en este momento.

Todo acontece, al menos en el plano teórico, de 1648 a 1692. En 1648 Ormaza fija las características de los más complejos modelos descriptivos de la predicación cortesana barroca. En 1692 Artiga, potenciando indiscriminadamente aquel legado y llevándolo literalmente a la implosión, o sea, destrozando las máquinas de la *inventio* ormaziana para que triunfaran en su lugar una mecánica concinidad y una elocución tan florida como vacía, crea el terreno ideal para la proliferación de miles de Fray Gerundio.

Ahora ya sabemos lo que vería esa mirada, ni miope ni présbite, que procurara averiguar las causas del gerundismo: vería, en primera plana, el *Epítome* de Artiga.

Paolo Tanganelli  
Università degli Studi di Ferrara  
Dipartimento di Scienze Umane  
Via Savonarola, 27  
I – 44100 Ferrara  
[paolo.tanganelli@unife.it](mailto:paolo.tanganelli@unife.it)

## Bibliografía

Artiga, F.J. (1770) *Epítome de la Eloquencia Española; arte de discurrir, y hablar con agudeza, y elegancia, en todo género de assumptos, de Orar, Predicar, Argüir, Conversar, componer Embaxadas, Cartas, y recados; con Chistes, que previenen las faltas, y Exemplos, que muestran los aciertos*. Barcelona. Imprenta de María Ángela Martí viuda.

Blanco, M. (2002) Humanismo rezagado frente a difícil modernidad. Al margen de la polémica Ormaza-Céspedes sobre la oratoria sagrada. En *Criticón*. 84-85. 123-44.

Cerdan, F., Laplana Gil, J.E. (1998) Introducción. En Céspedes, V. de, *Trece por docena*. s.l. Presses Universitaires du Mirail [Anejos del Criticón]. 7-73.

Céspedes, V. de (1988) *Trece por docena*. s.l. Presses Universitaires du Mirail [Anejos del Criticón].

Egido, T. (1996) Religión. En Aguilar Piñal, F. (ed.) *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid. Trotta / C.S.I.C. 739-814.

Gracián, B. (2001) *Agudeza y arte de ingenio. Tomo I*. Ed. de E. Correa Calderón. Madrid. Castalia.

Isla, J.F. de (1992) *Fray Gerundio de Campazas. Tomo I*. Madrid. Espasa-Calpe.

Jiménez Patón, B. (1621) *Mercurius Trimegistus, sive de triplici eloquentia sacra, española, romana*. s.l. Petro de la Cuesta Gallo.

Ledda, G. (1985) Introducción. En Ormaza, J. de, *Censura de la Elocuencia*. Madrid. El Crotalón. 9-36.

Ledda, G. (1989) «Antiguos y nuevos predicadores»: una polemica sull'oratoria sacra del '600. En Periñán, B., Guazzelli, G. (edd.) *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*. Pisa. Giardini Editori. 311-25.

López Santos, L. (1946) La oratoria sagrada en el Seiscientos. Un libro inédito del P. Valentín de Céspedes. En *Revista de Filología Española*. 30. 353-68.

Ormaza, J. de (1985) *Censura de la Elocuencia*. Madrid. El Crotalón.

Robledo Estaire, L. (2002) El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel. En *Criticón*. 84-85. 145-64.

Sebold, R.P. (1992) Introducción. En Isla, J.F. de, *Fray Gerundio de Campazas. Tomo I*. Madrid. Espasa-Calpe. 11-88.

Tanganelli, P. (2003) La polemica intorno alla *Censura de la elocuencia* e la teoria descrittiva barocca. En *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*. 6. 327-37.

Tanganelli, P. (2004) *La descrizione nella Spagna del XVII secolo. Retorica e predicazione*. s.l. [Potenza]. Graphis.

Vega, L. de (2005) *La hermosura de Angélica*. Ed. de M. Trambaioli. Madrid-Frankfurt am Main. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.