

**La Corte como agudeza compuesta: análisis
del concepto en las décimas poliestróficas
de Luis de Góngora (1600-1611)**

Tesis
que, para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica,

presenta:

Rodrigo CERVANTES ESPINOSA.
Asesora: Dra. Martha Lilia TENORIO TRILLO.
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios,
El Colegio de México.

Ciudad de México, junio de 2018.

La civilización no está ahí, no se sostiene a sí misma. Es artificio y requiere un artista o artesano.

José ORTEGA Y GASSET,
La rebelión de las masas.

Agradecimientos

EN primer lugar, agradezco a la doctora Martha Lilia Tenorio por iniciarme en la poesía gongorina en su curso de Literatura del Siglo de Oro, impartido en El Colegio de México, y, después, como asesora de esta tesis. Si no fuera por su sabiduría, erudición, generosidad y paciencia, yo nunca hubiera podido empezar a cumplir mi sueño de leer y, sobre todo, entender a Góngora. Este trabajo no hubiera sido posible sin su guía. Agradezco, igualmente, a mis profesores del programa de Doctorado en Literatura Hispánica en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Mi gratitud igualmente para Griselda Rayón Miranda por el cariño y buena disposición que siempre tiene hacia todos los estudiantes del Centro.

Por aceptar ser parte de la comisión lectora que dictaminó esta tesis y por sus valiosas observaciones y comentarios, agradezco a la dra. Karla Xiomara Luna Mariscal, a la dra. Jessica Courtney Locke y a la dra. Nieves Rodríguez Valle. Gracias a Artem Yakimov por la lectura que

hizo a mi trabajo y por sus valiosas observaciones.

Lo mejor de haber estudiado en El Colegio de México fueron mis compañeros de la promoción 2012: Alejandra Amatto Cuña, Raquel Barragán Aroche, José Miguel Candelario Martínez, Penélope Cartelet, Estela Castillo Hernández, Carlos Conde Romero, Diana Geraldo Camacho, Claudia Liliana Gutiérrez Piña, Julia Erika Negrete Sandoval, Francisco José Robles Rivera, Tatiana de los Reyes Suárez Turriza, Jazmín Tapia Vázquez y Danaé Torres de la Rosa. Estudiar con ustedes ha sido una de las mejores experiencias de mi vida.

Doy las gracias a mis compañeros de trabajo en *The American School Foundation* por acompañarme, escucharme y levantarme siempre el ánimo a lo largo de este proceso, especialmente: Guadalupe Domínguez Márquez, José Antonio Pacheco, René Olper e Ivette Orijel. También debo mucho a mi familia, especialmente, mis tías: Lillian, Lorena y Doris Aminta Espinosa y mis tíos, Sergio Espinosa, Miguel Cervantes, Estela Cervantes y Claudia Montemayor. Mis primos, Rodolfo, Andrés y Tane Uribarren; Yandira y Guillermo Ortega; Lillian Mendoza, Patricia Orozco y Gilberto Binnquist. Gracias a mis mejores amigos, Eduardo Ávila Cacho, Andrés Ávila Cacho, Alberto Eliseo, Ana Virgen, Katsumi Kawabe y Liliana Huelgas.

Dedico este trabajo a mi mayor fuente de inspiración, mi madre, Aída Lourdes Espinosa Ferriz.

Índice general

Introducción	1
1. EL CONCEPTO INGENIOSO GRACIANO Y SU “CIENCIA DEL BUEN GUSTO”: FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y ELEMENTOS DE ANÁLISIS PARA LA CRÍTICA LITERARIA DEL CONCEPTISMO GONGORINO	21
1.1. <i>Agudeza y arte de ingenio</i> y el concepto de buen gusto . . .	22
1.2. El concepto ingenioso contra el concepto racional aristotélico	35
1.3. El concepto ingenioso y su vínculo con la naturaleza . . .	40
1.4. La agudeza de artificio y su función tripartita	47
1.5. Variedad de la agudeza	54
1.6. Agudeza incompleja	57
1.6.1. Correspondencia y discordancia	60
1.6.2. Ponderación misteriosa	64
1.6.3. Semejanza	68
1.6.4. Agudeza nominal	70
1.7. Agudeza compuesta	74
1.7.1. La literatura ingeniosa como género: origen del problema de la agudeza compuesta	78
1.7.2. Agudeza compuesta fingida	81
2. LA NUEVA CORTE DE LA REINA MARGARITA DE AUSTRIA COMO AGUDEZA COMPUESTA: ANÁLISIS DEL CONCEPTO EN “NO OS DIREMOS, COMO AL CID” DE 1600	85
2.1. Agudeza de perspicacia	90

2.2.	Análisis de la agudeza de artificio: el cortejo de Diego Fernández de Córdoba y la agudeza crítica y maliciosa . . .	94
2.3.	Análisis de la agudeza nominal: flores nuevas a la nueva corte de la reina Margarita	101
2.3.1.	El cortejo de Juana Puertocarrero	102
2.3.2.	La gloria de Chacón	109
2.3.3.	Semejanza y paronomasia de Catalina de la Cerda	115
2.3.4.	La deidad de Monterrey	118
2.3.5.	Sol de Villahermosa	122
2.3.6.	Honor de los Pimenteles	128
2.3.7.	Gloria del nombre de Ulloa	131
2.3.8.	Venturosa alemana	134
2.3.9.	Más de alba que de Alvarado	137
2.3.10.	El brinco pequeño de Altamira	139
2.3.11.	Francisca de Córdoba : guardiana de la discreción	141
2.4.	Elementos de la trabazón de la agudeza compuesta . . .	144
2.5.	Conclusión	148
3.	EL CONCEPTO COMO GACETILLA DE CORTE EN LAS DÉCIMAS POLIESTRÓFICAS (1605-1611)	153
3.1.	Análisis del concepto ingenioso en las décimas “¿Qué cantaremos ahora?”, de 1605	155
3.1.1.	El concepto del gusto cortesano : transposición y metalenguaje ingenioso en el manifiesto “¿Qué cantaremos ahora”?	157
3.2.	Alusión y paronomasia sutil en “Pensé, señor, que un rejón”, de 1605	178
3.3.	La alegoría ingeniosa en “Larache, aquel africano”, de 1610	190
3.4.	Epigrama metapoético y paronomasia en “La que ya fue de las aves”, de 1611	194
3.5.	Conclusión	201
4.	LA REFUNDACIÓN DE LA CORTE MATRITENSE COMO AGUDEZA COMPUESTA BURLESCA : ANÁLISIS DEL CONCEPTO EN LAS DÉCIMAS “MUSAS, SI LA PLUMA MÍA” DE 1606	207
4.1.	“Contra el corcillo gallardo” : el metalenguaje ingenioso en la invocación a las Musas y la cacería alegórica sutil contra cornudos	214

4.2. Paseo alegórico de cornudos : casos de infidelidad y escándalo sexual en variados locales cortesanos	229
4.2.1. La crisis irrisoria contra el armado y las melindrosas tapadas en figones y confiteros	229
4.2.2. Ponderación de contrariedad y crisis irrisoria contra el bachiller cornudo	238
4.2.3. La aplicación ingeniosa de erudición noticiosa al caso de la viuda interesada	244
4.2.4. La metáfora y el símil conceptuosos en el caso de la cortesana elegante	250
4.2.5. Semejanza conceptuosa detrás de la sátira contra genoveses	255
4.2.6. Alegoría conceptuosa de un encuentro sexual fortuito en el Prado de San Jerónimo	259
4.2.7. Semejanza conceptuosa y remate con políptoton escatológico en el caso de la celestina ingeniosa	262
4.3. Elementos de la trabazón de la agudeza compuesta	264
4.4. Conclusión	266
Conclusiones	269
Bibliografía	281

Introducción

MAURICE Molho recomienda a futuros gongoristas aprender a leer la lírica de Luis de Góngora “con los ojos de un Gracián”.¹ Esta propuesta, que ha revolucionado la crítica gongorina contemporánea, inspiró el método que nos proponemos seguir en esta tesis: el análisis del concepto ingenioso en las décimas gongorinas con el fin de examinar el problema de su origen y de su configuración, en una primera fase, en composiciones poliestrúficas extensas, durante el periodo de 1600-1611, bajo la lógica ingeniosa del concepto de buen gusto. Para lograr este objetivo, emplearemos la teoría que el jesuita aragonés, Baltasar Gracián, desarrolló en *Agudeza y arte de ingenio* de 1648.²

¹*Semántica y poética*, Crítica, Barcelona, 1977, p. 62. La recomendación de Molho ha demostrado tener profundo juicio crítico, porque ha anticipado la revisión del conceptismo, que se ha llevado a cabo desde finales del siglo XX, y que forma la base de esta investigación.

²El tratado de Gracián apareció en cuatro ediciones en el siglo XVII. La segunda, a la que nos referimos arriba, es la versión aumentada y definitiva de la primera edición, titulada *Arte de ingenio*, y publicada en 1642, a la que su autor añadió un tratado sobre la agudeza incompleja, además de muchos más ejemplos, de Góngora y otros autores del Siglo de Oro como los hermanos Argensola, Quevedo y Lope de Vega. El tratado de Gracián, como el análogo, del italiano Matteo Peregrini, fueron muy poco

No obstante, primeramente, es necesario señalar que este enfoque crítico nos obliga a abandonar por completo la tradición que solía interpretar el concepto ingenioso exclusivamente como ornato literario o figura retórica; interpretación prevaleciente durante todo el siglo XIX, y buena parte del XX, por influencia de gracianistas como Benedetto Croce y Marcelino Menéndez Pelayo.³ Algunos gracianistas contemporáneos, entre los cuales destacan, sobre todo, Emilio Hidalgo-Serna y Mercedes Blanco, han hecho una revisión crítica de este conceptismo decimonónico, que se caracterizó por hacer depender al ingenio de la razón y se enfocó solamente en la formalidad literaria o retórica del concepto, descuidando sus vínculos con la realidad extralingüística, con la moral y con la epistemología.

En sus investigaciones, con las que ha elaborado una revisión radical de los fundamentos filosóficos del concepto ingenioso graciano, Hidalgo-Serna ha mostrado que este no es solamente manera o afectación literaria sino que representaba, en la filosofía de Gracián, ante todo, el acto original del conocimiento, de la moral y de la estética. El concepto tiene valor filosófico, es decir cognoscitivo, pero la verdad que constituye su objeto de conocimiento no es la de la lógica deductiva tradicional,

leídos través de los siglos, quizá por la poderosa influencia ejercida por los ataques de las preceptivas neoclásicas. El tratado de Peregrini carece de traducciones, mientras que el de Gracián sólo conoce traducciones a partir de 1983 (Véase Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe : Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Editions Slatkine, Genève, 1992, p. 246).

³Véase Emilio Hidalgo-Serna, “Introducción”, en Baltasar Gracián, *El criticón*, ed. Elena Cantarino, Espasa, Barcelona, 2016, p. 23.

verdad que está fundada en la oposición de lo falso y lo verdadero. Esto quiere decir que su sentido ha de interpretarse con base en una lógica ingeniosa propia, cuyo método se apoya, primordialmente, en la inducción y el pensamiento analógico. Esta lógica depende del ingenio, incluso por encima de la razón, como facultad esencial del entendimiento humano. El ingenio es fundamental para el conocimiento porque es la facultad intelectual que se encarga del descubrimiento y conocimiento del mundo, especialmente de todo lo nuevo y es, según Gracián, el encargado de sacar al hombre de su ignorancia original. En el caso de la poesía, se manifiesta en imágenes que revelan aspectos nuevos o desconocidos a partir de encontrar correspondencias y semejanzas con lo ya visto o conocido. En la agudeza de artificio graciana⁴ se manifiestan conjuntamente la perspicacia, la capacidad creadora y la virtud moral y estética del entendimiento humano.

El ingenio se manifiesta como acto voluntario gracias a su facultad gemela que Gracián llamó buen gusto. Este está involucrado en la elección oportuna de la correspondencia más pertinente, no solamente en un sentido moral, como se concibió en el XVIII, o exclusivamente literario o estético, como en el XIX, sino, además, y en conjunción a estos, en sentido filosófico y cognoscitivo. El concepto de buen gusto es, ante todo,

⁴De acuerdo a la teoría graciana hay agudeza de perspicacia, de artificio (verbal) y de acción. Se podrían encontrar agudezas de perspicacia o de acción en estado puro, pero la agudeza de artificio tiene como característica el implicar la perspicacia y la acción.

ingenioso y está igualmente en el origen de toda arte, de toda ciencia e, inclusive, de toda lógica deductiva. La implicación literaria, que es la que nos importa aquí, es que, para Baltasar Gracián, y desde nuestro modo de ver, también para Luis de Góngora, el concepto ingenioso es igualmente el núcleo o alma del discurso poético y debe analizarse de acuerdo a sus tres funciones o agudezas fundamentales.⁵ Por esto, nuestra interpretación de la agudeza de artificio graciana estará en la base de lo que analizaremos y describiremos como concepto en las décimas. Podríamos intentar definirla tentativamente como artificio ingenioso en el que se expresa, con elegancia y discreción, una filosofía de las circunstancias más apremiantes, que, además, puede ser de provecho y utilidad, en tanto que se manifiesta como acto de conocimiento que,

⁵La congenialidad que hay entre la teoría estética del jesuita y la práctica del poeta se confirma porque es este último quien provee la mayoría de ejemplos de agudeza en *Agudeza y arte de ingenio*. Luis de Góngora es, sin duda, uno de los modelos principales de hombre discreto, ideal del heroísmo graciano. Adolphe Coster define al héroe graciano de esta forma: “¿Qué entiende el autor por *Héroe*? No es el semidiós de los antiguos, ni el vidente de Carlyle, conductor de pueblos, que lleva a los caminos de la verdad, ni el superhombre de Nietzsche, ante el cual desaparecen los intereses o los derechos de los hombres vulgares, ni aun el hombre que se sacrifica noblemente por una causa grande: su *Héroe* es el gran hombre, pero el de buen éxito, que, por sus escritos, por su virtud, sobre todo por sus hazañas o por su política, adquiere renombre eterno. Acaso ha nacido en el trono; pero si es rey por mérito, es ventaja, una perfección mayor” (*Baltasar Gracián*, trad. Ricardo del Arco, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1947, p. 86). La figura del héroe graciano, simbolizada perfectamente por la trayectoria poética de Luis de Góngora, encarna el ideal occidental de formación de la “sociedad cultivada” que se caracteriza, como sugiere Gadamer, por “su independencia respecto a la situación estamental” (*Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio, *et. al.*, Sígueme, Salamanca, 2012, p. 67). En este sentido, el concepto ingenioso que el poeta pone en práctica en las décimas poliestróficas representa la corte como símbolo de la agudeza, que funciona como signo de esta sociedad cultivada, en la que la nobleza de linaje se sustituye por una clase de noble que se ha formado gracias a sus méritos.

además de prudente, se autodefine mediante un metalenguaje con el que se enriquecen los mismos recursos ingeniosos de los que se nutre el código lingüístico, expandiendo, así, las posibilidades poéticas de la lírica y de la lengua.⁶

El análisis del concepto bajo esta lógica preeminentemente ingenio-

⁶En su libro *Góngora o la invención de una lengua*, Mercedes Blanco explica que al atribuir a Góngora la invención de una lengua, sus partidarios no aluden nada más a los aspectos formales de su estilo, por ejemplo, la aclimatación de los cultismos, sino que “piensan más bien en el idioma como conjunto de hábitos expresivos y repertorio de frases hechas y de posibilidades y preferencias estilísticas, y por consiguiente sin separarlo claramente de lo que llamamos literatura. Se refieren a una memoria colectiva habitada por sus versos, a las expresiones de cuño gongorino que con facilidad surgían en todo momento, en una conversación, en un sermón, en una descripción de novela o en un diálogo de comedia. Por eso Góngora participaba en la elaboración verbal de la experiencia de todos y contribuía a cimentar la comunidad de los hablantes del idioma. Se explican así las comparaciones con Homero o con Virgilio, que tan inconcebibles le resultaban a Menéndez Pelayo [...] Claro que esta gloria de fundador de una literatura e inventor de una lengua, Góngora no la conservó más allá de la primera mitad del siglo XVIII. La mayoría de los europeos permaneció inmune a su encanto, que exigía demasiada compenetración con el castellano, o demasiado esfuerzo de los traductores. Cuando España, después de su derrota en la larga guerra que merecería llamarse «mundial» que parte en dos el siglo XVII, dejó de imponer a la Europa culta sus propios valores y gustos, esa falta de reconocimiento internacional de su poeta favorito fue minando lenta pero fatalmente la consideración que de él se tuvo dentro de la propia España. Sin embargo, incluso cuando sus escritos más personales y más difíciles dejaron de leerse, siguieron actuando indirectamente en el idioma y en la literatura, mediante su incalculable influjo en la mayoría de los autores de expresión castellana del siglo XVII, incluidos los que nunca dejaron de tener lectores y admiradores, como Lope de Vega, Francisco de Quevedo y otros escritores de menor fama” (Universidad, León, 2012, pp. 69, 71-72). Dos obras de la época testimonian significativamente la preeminencia de Góngora: la primera, la antología de Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres de España* de 1605, en donde Góngora es el poeta mejor representado, con 37 composiciones. La segunda, el tratado *Agudeza y arte de ingenio* de 1648, de Baltasar Gracián, la mayoría de cuyos ejemplos de ingenio ejemplifica con poemas de Góngora (en total 77 menciones). Góngora es el autor mejor representado en cuanto a ejemplos en el tratado, seguido por Marcial con 46 menciones. Otros ejemplos de ingenios de la época como Quevedo o Lope de Vega aparecen con frecuencia, aunque en menor medida (véase Antonio Pérez Lasheras, “La literatura española en la *Agudeza* de Gracián”, *Bulletin hispanique. La formation du Parnasse espagnol XVe-XVIIIe siècle*, 109-2, 2007, pp. 552-553).

sa debe ser, a nuestro juicio, el principio del método de análisis de la agudeza en la décima poliestrófica. Por esta razón, analizaremos los fundamentos de la agudeza bajo el principio de la “lógica del concepto” de Emilio Hidalgo-Serna, por ser el primer y único crítico contemporáneo en analizar el valor conjuntamente epistemológico, moral y estético del concepto ingenioso graciano. Esto quiere decir que, bajo esta óptica, nuestro análisis del gongorismo considerará la reflexión sobre las correspondencias entre el ingenio, entendido en su aspecto subjetivo, y las circunstancias en la que se sustenta su mundo. El ingenio, al hacer concepto de sí mismo, de las circunstancias históricas en torno suyo en un momento dado, al expresarse precisa y oportunamente y al aplicar este conocimiento para provecho de su propia vida, se convierte en el artífice de la personalidad y, con la expresión y desarrollo de esta, contribuye a hacer avanzar la historia, en la que se crea, sostiene y desarrolla la civilización a la que pertenece. Por ello, a nuestro juicio, el análisis literario del conceptismo debe tomar en cuenta la función central que el ingenio tiene como facultad del entendimiento humano en la teoría graciana. Sostenemos, siguiendo las investigaciones revisionistas de Blanco y de Hidalgo-Serna, que se debe considerar la función cognoscitiva de la agudeza, tanto en su exégesis crítica como en su valoración estética.

La propuesta de lectura que nos plantearemos en esta investigación pretende descubrir e intentar describir el sentido literario de la agudeza en las primeras décimas, aunque sea de forma aproximada e incompleta,

pero sin olvidar nunca su vínculo radical con las circunstancias de la realidad. La lógica del concepto no tiene nada que ver con abstracciones o con verdades universales, como se malinterpretó desde el idealismo racionalista del XVIII, sino que surge de la razón vital que media la relación entre el sujeto y los objetos y las circunstancias de su mundo en el marco de la naturaleza.⁷ Aunque la falta de datos biográficos e históricos, así como de juicios críticos adecuados para interpretar estas obras, a causa de casi tres siglos de interpretaciones ideológicas del arte de ingenio, y de los vacíos interpretativos dejados por el desdén de los críticos de los siglos pasados, limiten,⁸ a menudo, las interpretaciones a

⁷Tomamos el término de la filosofía de Ortega y Gasset, en la que se sustituye la razón pura como dato radical universal, por la razón vital que surge de la coexistencia del sujeto con el mundo: “Todavía en la física la razón camina holgada pero como dice admirablemente Bergson bien que por motivos menos admirables: fuera de la física es preciso hacer inspeccionar a la razón por el buen sentido. Esto que Bergson llama «buen sentido» es lo que yo he llamado «razón vital», una razón más amplia que la otra, para la cual son racionales no pocos objetos que frente a la vieja *raison* o razón conceptual o razón pura son, en efecto, irracionales” (*¿Qué es filosofía?*, Gredos, Madrid, 2014, p. 136). Este “buen sentido” bergsoniano presenta paralelismos con el buen gusto graciano. Al igual que él, funciona como instancia superior a la pura lógica de la razón y es el vínculo que permite la correspondencia entre el sujeto y los objetos que hay en su mundo. Creemos que la lógica del concepto es análoga a esta razón vital. De este modo, Ortega y Gasset define así la coexistencia con el mundo: “En suma, señores, que al buscar con todo rigor y exacerbando la duda cuál es el dato radical del Universo, qué hay indudablemente en el Universo, me encuentro con que hay un hecho primario y fundamental que se pone y asegura a sí mismo. Este hecho es la existencia conjunta de un yo o subjetividad y su mundo. No hay el uno sin el otro. Yo no me doy cuenta de mí sino como dándome cuenta de objetos, de contorno. Yo no pienso si no pienso cosas –por tanto al hallarme a mí hallo siempre frente a mí un mundo. Yo, en cuanto subjetividad y pensamiento, me encuentro como parte de un hecho dual cuya otra parte es el mundo. Por tanto el dato radical e infosticable no es mi existencia, no es yo existo –sino que es mi coexistencia con el mundo”.

⁸Además de estas limitaciones hay que considerar que la agudeza se puede aislar, y su sentido se puede describir, hasta cierto punto, mediante la explicación y la paráfrasis, pero dado que aquella depende de su formulación lingüística, cuando se parafrasea –a

las que podamos llegar en nuestro análisis, la adopción de la perspectiva revisionista en torno al arte de ingenio graciano nos enseña que la investigación literaria del concepto debe tomar forzosamente en cuenta su realismo radical para no volver a caer en los mismos malentendidos de los siglos pasados. Por esta razón, el estudio del problema del origen de la décima se hará, ante todo, mediante el análisis del concepto como acto ingenioso que expresa oportuna y felizmente los problemas más apremiantes que le presentan sus circunstancias históricas mediante el artificio poético. Aunque muchas veces las limitaciones descritas sean insalvables y nos permitan solamente la reconstrucción parcial del sentido agudo, nos contentaremos con señalar una descripción que, tal vez, pueda servir para su reestablecimiento futuro. Por esta razón, el análisis del concepto, bajo la lógica del buen gusto, de acuerdo con el conceptismo graciano, será el principio fundamental que nos ayudará a describir algo del sentido literario detrás de la configuración de la décima gongorina en esta primera fase poliestrónica y esencialmente cortesana.

Para Luis de Góngora, cercano a cumplir 40 años, la Corte Imperial –y, con ella, sus grandes ciudades capitales– se iba convirtiendo, cada vez más, en el centro de sus preocupaciones y esperanzas para el futuro. En el año 1600, tenía casi 20 años de experiencia como poeta y era el autor

la manera de cuando se explica un chiste– se pierde el sentido y si se logra rescatar este de algún modo, de todas maneras se pierde por completo la gracia. La agudeza nunca podrá ser definida más que por ella misma. Popularmente se la designaba como *nosequé*, palabra que denota el problema de la imposibilidad de definirla.

lirico de España más reconocido por eminentes humanistas y entendidos de la poesía. Entre su público se contaban personajes que provenían de los estratos más altos de la sociedad española de principios del siglo XVII, dentro de la nobleza y el clero. A pesar de que sus versos sólo se habían impreso en antologías, su difusión fue producto de la circulación masiva de copias hechas a mano. A pesar de que nunca vio en vida el proyecto de imprimir sus “borrones”, contaba con admiradores numerosos, provenientes de todos los centros culturales principales de España, admiradores que estaban al pendiente de lo que escribía para poder comentarlo en la Corte. Algunos de estos, amigos personales o, inclusive, parientes del poeta, se contaban entre los humanistas más eruditos de la época, otros gozaban de la cercanía y el favor real y medraron con éxito durante el reinado de Felipe II. A algunos de estos, al iniciar el nuevo siglo, les esperaban, en sus futuros, brillantes carreras políticas. A principios del siglo XVII, Góngora había cumplido 15 años como racionero de la catedral de Córdoba y había desempeñado cargos (como el de secretario del Cabildo), que le habían atraído graves responsabilidades familiares y sociales. Hasta esos nombramientos decisivos en su vida, el poeta gozaba de su celebridad y disfrutaba de la amistad y del parentesco que tenía con los grandes, sin preocuparse demasiado por asuntos políticos, ni mucho menos por el medro cortesano; preocupado más por el juego, la diversión y las conversaciones mundanas. Estos años de responsabilidades, junto con los viajes numerosos que tuvo que

hacer a la Corte, por encargo de su Cabildo, y el deseo de replicar con sus sobrinos lo que su propio tío había hecho por él al heredarle la titularidad de la ración catedralicia, hizo que Luis de Góngora adoptara una personalidad madurada gradualmente por las nuevas circunstancias y por las oportunidades que se le fueron presentando para asegurarse la gloria económica y literaria. Por esta razón su pluma se volvió cortesana y se puso al servicio del orden político con el fin de inscribirse en él y avanzar, y, también, con el fin de alcanzar una jerarquía honrosa y correspondiente con su talento y nuevas circunstancias personales. Fue, entonces, que comenzó su faceta de poeta áulico, en 1586, con el soneto al obispo Pazos, fase que algunos críticos han visto como una falla y que se extendió notablemente a través las décimas poliestróficas. Durante esta faceta de poeta “oficial,” que los críticos han despreciado durante tres siglos, lo que figura es la aspiración de Góngora al reconocimiento social, reflejado en símbolos como el éxito económico y la exaltación de la propia nobleza, además de la defensa y preservación de la honra, que fue la obsesión de la vida adulta de nuestro poeta. Esa lucha, que definió las dos últimas etapas de su vida, se representa con gran exactitud en las décimas, como quizá en ninguna otra forma métrica empleada por el autor. Las décimas testimonian el drama en la lucha del autor con sus circunstancias, vista desde la agudeza del poeta, desde la que logró, producto de la necesidad y de las interacciones del ingenio con el mundo, el resurgimiento de la tradición del epigrama clásico en la nueva copla

española, que habría de competir en excelencia y perfección con el soneto.

Además de tomar del soneto muchos atributos del epigrama en beneficio del arte menor, la décima cuenta con capacidad poliestrónica, que le permite constituirse como forma ideal para configurarse en un tipo de agudeza compuesta que extiende el discurso esencialmente intenso de la agudeza. La organización estrófica interna de la décima es flexible y tiene capacidad de desplegarse, a gusto del poeta, en composiciones en las que las estrofas conservan paradójicamente su unicidad. Es decir, la décima siempre es única, y suficiente por sí misma, pero tiene la potencialidad de unirse a otras, trabándose como discurso que es, a la vez, intenso y extenso. Esta paradoja constituye el fundamento del ideal estético del Barroco hispánico que Baltasar Gracián formuló en *Agudeza y arte de ingenio* con el término de agudeza compuesta. Este ideal, que rige la escritura de algunas de las obras más importantes del XVII, tanto de Góngora como de otros grandes ingenios, consiste en el discurso hecho de agudezas, en el que se articula la multiplicidad de los objetos bajo la fuerza unificadora del concepto, que aparece perfeccionado al estar incorporado a un compuesto y al formarse, a su vez, por actos individuales que se unen primorosamente, perfeccionados en este. La décima poliestrónica sintetiza la idea de lo múltiple en lo unitario es decir configura el ideal de la estética barroca de la unidad en la variedad. Góngora aprovecha la estructura de la décima, ideal para esta clase de discurso agudo extenso, para iniciar su carrera como poeta oficial.

Las décimas poliestróficas son metapoemas de género lírico en los que convergen las tradiciones del romance popular y del epigrama lírico en su adaptación al castellano.⁹ En ellas se representa la Corte y el concepto gongorino del gusto cortesano, que se había empezado a configurar, a principios del siglo XVII, con la ascensión de un nuevo monarca, desde una estética preeminentemente conceptista, que se manifiesta en la configuración de la décima como discurso extenso en el que se articula gran variedad de recursos ingeniosos bajo paradigmas igualmente sutiles. De este modo, observamos que en el modelo de la décima poliestrónica, en el que se configuraron las primeras décimas gongorinas, desde su origen hasta la aparición y prevalencia de la décima monoestrónica, período que comprende aproximadamente los años 1600-1611, el poeta hace concepto de la Corte Imperial durante tres momentos históricos fundamentales de principios del XVII, que coinciden con los inicios de sus años de madurez: la ascensión de Felipe III y la conformación de su Corte Real después de su boda con Margarita de Austria en 1598; el traslado fallido de la capital imperial a Valladolid en 1601, y la refundación de Madrid como

⁹La décima se encontraba entre las estrofas más requeridas para la traducción de los epigramas latinos al castellano. Quevedo trasladó 51 epigramas latinos, en traducciones e imitaciones, principalmente a la décima y a la redondilla, pero usó también el soneto. Manuel Salinas las trasladó a la redondilla simple o doble. Fernando de la Torre Farfán usa casi siempre la cuarteta asonante, mientras que Juan de Jáuregui usa la lira, la octava, la canción y los tercetos (Véase, Rafael González Cañal, “Marcial y el conde de Rebolledo: versiones áureas de seis epigramas latinos”, *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios latinos*, 2, 1992, 292- 297). Por su parte, los antecedentes de la décima poliestrónica, en la obra gongorina, se encuentran en las letrillas, que derivan de la tradición del romance.

capital definitiva del Imperio en 1606. Con estos tres acontecimientos como ejes, el concepto, configurado en la ingeniosa décima, adquiere funciones nuevas y radicalmente distintas de las que había asumido hasta 1600: adquiere intencionalidad política, asume la función de gacetilla cortesana pero, sobre todo, convierte a la incipiente Corte Imperial del nuevo monarca en equivalente de un tipo nuevo de agudeza, en la que se la representará como discurso ingenioso extenso, modelo que es exclusivo de la décima poliestrofica y que constituye la función principal de esta estrofa hasta la aparición del primer poema en décima monoestrofica, en 1608.¹⁰

La razón detrás de la delimitación de este periodo específico se debe a que la aparición de la décima monoestrofica, como composición que consta de una sola décima, es tardía, pues data de 1608 y constituye una etapa distinta, que se deriva y depende de esta primera, pero cuyo estudio debe realizarse posteriormente a la consideración del problema del origen de la décima y de su configuración, ocurrida en esta primera fase en

¹⁰La agudeza es el efecto producido por el acto del concepto y se caracteriza por concentrarse en un punto focalizado en el texto. Por esta razón, es muy difícil que la agudeza se configure en un discurso demasiado extenso. Una de las condiciones esenciales del epigrama era la brevedad, de la que dependía el efecto agudo. Para Gracián, el ideal de perfección de la agudeza es la que llama “agudeza compuesta”, que consiste en la configuración de una serie de agudezas en traza, formando un discurso perfectamente trabado por la unión primorosa de unidades variadas de agudeza. De esta manera, se manifiesta el ideal del arte de ingenio que consiste en la armonía en la variedad, lograda bajo el paradigma unificador del concepto en el que se manifiesta el ideal de la unidad en la variedad. Esta es la agudeza compuesta que se tratará en el primer capítulo y que nos servirá metodológicamente como nivel de análisis del concepto.

composiciones primordialmente poliestróficas. Las décimas poliestróficas que se ubican en este periodo tienen en común que son representaciones ingeniosas de la Corte. A partir de 1611, prevalece el modelo de la décima monoestrófica; los casos de décima poliestrónica posteriores a este año se alejan del asunto áulico y son en su mayoría burlescas y podrían considerarse extensión de la burlesca que escribe en las décimas monoestróficas y que derivan de la composición de 1606, objeto de nuestro cuarto capítulo. Salvo el caso de las décimas de Coridón, la complejidad y la trabazón compuesta en estas composiciones disminuye.

Esto se debe a la lógica de la propia cronología gongorina. Según Amelia de Paz, hay cuatro etapas en la vida y obra del poeta. Las décimas poliestróficas que serán objeto de esta investigación se ubican en la segunda etapa que va de 1585-1611. Esta etapa se caracterizó por la madurez del poeta, y porque persiguió el afianzamiento de su reputación literaria a través del empleo de la poesía como forma de adulación de las altas jerarquías cortesanas. La causa de la aparición de la décima, en 1600, que marcó el principio de la última fase de once años en esta larga segunda etapa de preparación, está en las esperanzas de las posibilidades que al poeta ofrece un nuevo régimen. A partir de 1611, en la tercera etapa, abandonó el modelo. En esta etapa el poeta tuvo el suficiente tiempo libre para componer sus obras maestras: las *Soledades* y el *Polifemo*, agudezas compuestas de gran magnitud. Los tiempos habían cambiado súbitamente con la muerte de la reina Margarita y le acaecían

en esos años las primeras desilusiones en su carrera de pretendiente de prebendas; además, se empezaban a configurar ya los acontecimientos políticos funestos que desembocaron en la caída de Lerma y la ejecución de su valido Rodrigo Calderón, ambos protectores del poeta. A partir de 1617, se inauguró la última etapa en la vida de Góngora, que ocurrió con su mudanza a Madrid. El estudio de las décimas monoestróficas debe considerar, sobre todo, las circunstancias de las etapas tercera y cuarta en su vida y obra.¹¹

El conceptismo graciano provee las herramientas necesarias para el análisis crítico literario de la agudeza. A continuación, explicaremos el método que se seguirá. En primer lugar, el objeto de nuestro análisis será, como en *Agudeza y arte de ingenio*, la agudeza de artificio. Estudiaremos el artificio literario de la imagen poética a través de la función estética de la agudeza. Por esta razón, todo análisis deberá fundamentarse en las tres funciones que, bajo el enfoque de la “lógica del concepto”, explica Emilio Hidalgo-Serna: la función cognoscitiva de la agudeza de concepto, que implica el discernimiento y configuración artificiosa de la verdad, y el conocimiento de la realidad en su concreción histórica; la función estética de la agudeza de artificio: que es la que se expresa como creación verbal y artística; y la función moral de la agudeza de acción. Esta última implica la dimensión ética y las decisiones morales y concibe la

¹¹Véase Amelia de Paz, “Vida del poeta”, *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2012, p. 44.

agudeza no sólo como lenguaje o concepto cognoscitivo, sino como acto. La fundamentación del análisis de la agudeza en estas tres funciones nos permitirá realizar la justa valoración e interpretación del sentido de la agudeza bajo la lógica ingeniosa del concepto, centrando nuestro análisis en la agudeza de artificio.

Para ello, organizaremos el análisis de los poemas del siguiente modo. En la introducción a cada uno se hará una revisión de las circunstancias históricas más relevantes para la configuración de la obra en cuestión y se hará una reflexión preliminar del poema como agudeza de perspicacia.¹² Posteriormente, en el cuerpo, se hará el análisis de la agudeza de artificio. Para ello, acudiremos a la división de la agudeza por géneros y modos como se exponen en la primera parte de *Agudeza y arte de ingenio*. Fundamentaremos el análisis de estos géneros y modos en las agudezas de correspondencia o de disonancia, que son las que describen el procedimiento esencial de todo concepto, sus posibles direcciones positivas o negativas, así como el grado de dificultad y la estructura que presentan. Después de haber identificado y descrito los géneros y modos fundamentales de agudezas de artificio, procederemos a las conclusiones, que versarán sobre un nivel superior de análisis: la agudeza compuesta. En este nivel de análisis, el concepto se aplica a la disposición articulada de

¹²Como epigramas, la configuración de la agudeza está ligada a la narración de una circunstancia específica. A causa de esto, la interpretación del epigrama depende del conocimiento de la circunstancia a la que se refiere, porque es la que da sentido a la agudeza mostrada por el autor. La agudeza es siempre contextual: nunca aparece desarraigada de su momento específico y es fundamentalmente circunstancial.

las agudezas en un discurso ingenioso. En la conclusión de cada análisis reflexionaremos sobre los modos en los que la agudeza se aplica a la configuración de un discurso agudo extenso, así como de los paradigmas que unifican y perfeccionan la variedad de la agudeza de artificio en el compuesto.

En el primer capítulo definiremos los conceptos fundamentales y haremos una exposición de los aspectos generales de la teoría del concepto de Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* de 1648. En este capítulo estableceremos los fundamentos para el método de análisis del concepto con el que se tratará, en esta investigación, el origen de la décima gongorina en composiciones poliestróficas.

En el segundo capítulo, elaboraremos el análisis de las primeras décimas gongorinas: “No os diremos, como al Cid...” de 1600, en las que se representa el aspecto político de la nueva corte de Felipe III. Analizaremos esta composición bajo la óptica de tres modos fundamentales de agudeza, vistas desde distintas divisiones de la agudeza graciana: la agudeza compuesta, que integra una agudeza maliciosa y crítica en la que se articula una serie variada de agudezas nominales, que se presentan combinadas con otros modos variados.

El tercer capítulo comprenderá las décimas poliestróficas del periodo 1604-1611, en las que el concepto adquiere la función de gacetilla de corte. En este capítulo analizaremos el manifiesto “¿Qué cantaremos ahora...?” de 1604, en el que Góngora aprovecha la angustia que produce

en los cortesanos la mudanza de la capital a Valladolid para configurar, mediante un metalenguaje ingenioso, el manifiesto de lo que se propone realizar en la décima. Veremos que este manifiesto vincula la décima directamente con la tradición del arte de ingenio. También comentaremos unas décimas que Góngora escribió en honor a una corrida de toros muy singular, en la que rejoneó un enano de cuerpo perfecto, llamado Simón Bonamí. Igualmente analizaremos el concepto en un poema dedicado a la toma de Larache. Por último, trataremos unas décimas que no sólo comentan epigramáticamente un acontecimiento que le sucedió en Toledo a la hija del duque de Lerma, sino que además inmortaliza, con un discurso metapoético, los otros epigramas que representaron ingeniosamente el evento.

Por último, en el cuarto capítulo, se analizará la composición en la que se conmemora la refundación de Madrid como capital definitiva del Imperio español, ocurrida en 1606, después de haber fracasado el traslado vallisoletano. En estas décimas el concepto se vuelve crítico y adopta una actitud transgresora, en la que se representa burlescamente la sexualidad de los cortesanos simbolizada en la periferia urbana. La agudeza compuesta articula burlescamente un ataque contra la institución matrimonial, invocando el tema de los cuernos y desvelando las prácticas adúlteras ocultas en las esquinas, parques y locales de los arrabales urbanos. Se trata de una de las composiciones más subversivas en toda la obra del poeta, con la cual se consagra como el poeta burlesco

más relevante del Imperio.

CAPÍTULO 1

El concepto ingenioso graciano y su “ciencia del buen gusto”: fundamentos teóricos y elementos de análisis para la crítica literaria del conceptismo gongorino

EL objetivo de este capítulo será la exposición de los fundamentos teóricos del conceptismo ingenioso graciano, cuyo estudio nos aportará los elementos de análisis necesarios para la crítica literaria del conceptismo gongorino en las décimas poliestróficas. En primer lugar, se resumirán brevemente los antecedentes del término *concepto*, desde la tradición latina hasta el Barroco, para establecer el contexto del arte de ingenio, lo que nos permitirá, posteriormente, explicar algunos de sus principios fundamentales desde el método propuesto por la “variedad de la agudeza”.¹³ En segundo lugar, se revisará brevemente el problema filosófico detrás del concepto ingenioso, a través de la noción de “lógica

¹³Gracián analiza la “variedad de la agudeza”, en el discurso III de *Agudeza y arte de ingenio*, como distintas divisiones que representan los fundamentos teóricos y los métodos desde los que se puede analizar el concepto.

del concepto” de Emilio Hidalgo-Serna y de la noción de buen gusto, que da cuenta de su realismo radical, así como de su estructura inductiva. Una vez discernidos los principios fundamentales de esta lógica, en tercer lugar se procederá a describir cada una de las divisiones y, posteriormente, cada uno de los géneros de agudeza de artificio, a través de los cuales analizaremos las décimas.

1.1. Agudeza y arte de ingenio y el concepto de buen gusto

El ingenio es el elemento esencial del conocimiento humano y, por ello, está en la base de la filosofía, de la moral y de la estética gracianas. En este sentido, Gracián desarrolló una filosofía del ser humano, fundamentada en el ingenio, que sirvió de base para una nueva ética, una nueva estética y, con ello, una nueva crítica literaria. Con esta filosofía, otorgó sentido universal a la tradición hispánica y aportó un método que permite analizar la infinita variedad de la agudeza, propia de la antigua tradición de arte de ingenio hispánica que se remonta a la *Hispania* de Marcial.¹⁴ Por ello, el análisis que servirá como método fundamental

¹⁴Curtius observa que el tratado de Gracián engloba universalmente la tradición española, que queda así comprendida entre dos cimas: la de Marcial y la de Góngora. Su vínculo de unión es el concepto ingenioso, legado de la Edad Media latina, que conecta el Siglo de Oro con la edad de plata del Imperio de la dinastía Flavia. Curtius escribe: “Gracian’s book is an intellectual achievement of high rank [...] Gracián produced a «Summa» of *agudeza*. It was a national achievement. The Spanish tradition from Martial to Góngora was brought into a universal context. Thus, to use a striking phrase from Gracian’s *Discreto*: there came to existence «un capacísimo teatro de la antigüedad presente». Whoever loves the overflowing originality of Spain will admire

de esta investigación se adherirá a los principios del conceptismo desde la perspectiva de los últimos descubrimientos de la crítica gracianista contemporánea, especialmente del revisionismo de Hidalgo-Serna, por ser el único gracianista contemporáneo que ha equiparado el valor epistemológico del concepto ingenioso con sus funciones literaria y moral y porque ha demostrado ya que, contrario a lo que afirmaba el gracianismo decimonónico, según se establece en *Agudeza y arte de ingenio*, y en toda la obra del jesuita, el ingenio es el principio del concepto y este, a su vez, lo es del buen gusto.

Las aportaciones fundacionales de Emilio Hidalgo-Serna al gracianismo contemporáneo, que consistieron sobre todo en la revisión del conceptismo graciano para su aplicación crítica al estudio de la poesía aureosecular, forman parte de una corriente crítica más amplia, a la que pertenecen otros hispanistas, gracianistas y gongoristas, como Alexander Parker, Edward Sarmiento, José Manuel Blecua, Elías L. Rivers, Lázaro Carreter, Mercedes Blanco, Antonio Carreira, entre otros,¹⁵, que ha consistido en hacer la crítica de términos como *concepto* y *conceptismo*. Ambos términos, que se han generalizado ya en los estudios gongorinos contemporáneos, son sumamente problemáticos, requieren todavía de una profunda revisión crítica y deben seguir siendo usados con cautela, porque sirvieron, sobre todo el último, como otros marbetes acuñados

it in Gracián too" (*European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask, University Press, Princeton, 1990, p. 301).

¹⁵Véase, Mercedes Blanco, *op. cit.*, p. 8.

a posteriori, por ejemplo, *culteranismo* y *barroco*, para desacreditar el arte y la poesía del siglo XVII.

La acuñación de la palabra *culteranismo* por Bartolomé Jiménez Patón, como explicó Dámaso Alonso, recuerda a *luteranismo* y sugiere que el estilo de Góngora y sus seguidores conformaban una especie de herejía literaria que había que combatir. Lo mismo sucedió con la palabra *conceptismo*, acuñada a principios del XVIII, para caricaturizar el proceder poético del siglo anterior.¹⁶ La nueva crítica de la Ilustración, por influencia del idealismo racionalista, creó estos términos para denostar la poesía del XVII, sugiriendo que era “herética”, porque se oponía a una concepción distinta de conocimiento que se adoptó con el cambio de siglo, en el que se reflejaba también un cambio en la sensibilidad, el gusto y el concepto de lo verdadero. Gracias a esta nueva concepción, se subordinó la dimensión cognoscitiva de la poesía de ingenio a la estética del sentimiento. A causa de este cambio paradigmático, las poéticas de Muratori (1705), en Italia, y la de Luzán (1737), en España, condenaron la práctica principal de los poetas del siglo anterior, los conceptos (*conceppi*, en italiano), como el signo de la degradación literaria, del mal gusto y de la pedantería y deshonestidad intelectual. Por esto, los preceptistas del XVIII acuñaron el término *conceptismo*, al igual que *culteranismo* con el fin de caracterizar negativamente casi todo el proceder poético del siglo anterior, especialmente de quien era poeta favorito del siglo: Luis

¹⁶Véase Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Gredos, Madrid, 1994, p. 64.

de Góngora.

Por esto, en el siglo XIX, la palabra *conceptismo* conllevaba múltiples prejuicios heredados que impidieron una valoración crítica justa del gongorismo, situación que no empezó a cambiar hasta que se publicaron los trabajos de los gongoristas de la generación del 27. Sin embargo, a pesar de la lucidez aportada por los estudios que marcaron el tercer centenario de la muerte del poeta, los prejuicios prevalecieron a lo largo del siglo XX a causa de la influencia de la obra de Menéndez Pelayo en los manuales literarios.¹⁷ Según esta idea, el conceptismo es una especie de complicación formal o de contenido, pero que no forma parte esencial del acto poético ni mucho menos constituye su fundamento ni acto de conocimiento en sí mismo, como sí lo creía Baltasar Gracián. Según esta teoría, el concepto es ornamental y es una complicación absolutamente prescindible de una idea racional. En su interpretación más radical, el conceptismo constituye la negación absoluta de sentido.

Este conceptismo exclusivamente literario ha sido una de las causas principales del formalismo excesivo y deshumanizado que caracterizó la crítica gongorista durante más de dos siglos. La interpretación del

¹⁷Antonio Carreira explica que, en el siglo XIX, Marcelino Menéndez Pelayo tomó la dualidad conceptismo-culteranismo directamente del marqués de Valdeflores y los validó sin mayor averiguación como teoría del estilo barroco. Según explica Antonio Carreira: “probablemente aquella dualidad tan diáfana, que explicaba rencillas y querellas del siglo XVII evitándole el trabajo de ahondar en estilos y autores que no eran de su gusto, le debió de parecer, si no certera, cómoda, y sin más averiguación la dio por buena.” (Antonio Carreira, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *Il Confronto Letterario*, 52 (2009), p. 101).

concepto, según estas corrientes que el gracianismo contemporáneo ha ido probando que son parciales y erróneas, proviene de la negación de su sentido y de toda lógica, a causa de que lo equiparan al concepto racional de la lógica deductiva aristotélica. No obstante, Gracián propone una forma válida de filosofar, pero que es distinta, y hasta opuesta, a la lógica aristotélica. El concepto ingenioso, a diferencia del concepto puramente racional de la lógica deductiva, representa la capacidad de conocimiento de lo particular y lo concreto, de modo que no puede analizarse bajo los presupuestos de esta lógica como se hizo durante tres siglos. El malentendido del concepto ingenioso entendido como puramente racional, que se originó en las poéticas del XVIII, como la del marqués de Valdeflores o la de Ignacio Luzán, atribuyó degradación moral y la decadencia de la poesía a su abuso, supuestamente desmedido, e irracional, en los poetas de la generación anterior.¹⁸ La palabra *concepto*, en cambio, pertenece a una tradición más antigua y autorizada. Es un término filosófico que

¹⁸La condena del conceptismo por el malentendido racionalista convirtió el concepto en signo de mal gusto o, en el mejor de los casos, en vacío juego de palabras, en adorno, afectación o manera carente de sentido. A principios del siglo XVIII, en sus *Orígenes de la poesía castellana*, por ejemplo, el marqués de Valdeflores ubica el conceptismo en la etapa de vejez y decadencia de la poesía: “La poesía, que hasta entonces había seguido entre nosotros los pasos de las demás Artes, y Ciencias, empezó con ellas a decaer a la entrada del siglo decimoséptimo [...] Los poetas de este tiempo faltos de erudición, y del conocimiento de las buenas letras, fiando demasiadamente en la agudeza de su ingenio, y en la viveza de su fantasía, olvidaron, y aun despreciaron las reglas del Arte; siendo tres las principales sectas poéticas que entonces corrompieron el buen gusto [...] La segunda fue la secta de los conceptistas; quiero decir, los que redujeron todo primor del estilo poético a conceptos delicados, agudezas afectadas, pensamientos sutiles, metáforas desmesuradas, hipérbolos extravagantes, retruécanos, paronomasias, antíteses, equívocos, voces brillantes y sonoras, y clausulones...” (Francisco Martínez de Aguilar, Málaga, 1754, pp. 67-68).

proviene del latín medieval y ocurre una y otra vez en el Siglo de Oro. Baltasar Gracián la convierte en el núcleo de una nueva teoría sobre la literatura y su relación con la vida en *Agudeza y arte de ingenio* de 1648.

El libro de Gracián sobre el concepto es un tratado teórico comprensivo sobre el *concepto*:¹⁹ término mediante el cual se interpretó el modo de expresión agudo en el Siglo de Oro. Italia y España lo derivaron a sus respectivas lenguas vernáculas desde la filosofía medieval, siendo las únicas que interpretaron la sutileza en la expresión o en el pensamiento bajo esta denominación. Algo similar ocurrió con el término *agudeza*. Sólo las tradiciones italiana y española derivaron un sustantivo abstracto a partir de *acutus*, que designaba la cualidad del modo sutil que se consideró, según la retórica y la oratoria clásicas, como capacidad o talento para crear imágenes o metáforas, resultado de la capacidad de descubrir o inventar argumentos o semejanzas. Los latinos la denominaron *acumen*, término que en la oratoria se asociaba con la palabra *prudentia*, ya que Quintiliano las consideraba requisitos esenciales de la *inventio*.

El *acumen*, que era el signo del ingenio sutil, representaba las cualidades y los talentos recibidos por gracia divina, o de la naturaleza, y el talento puro de la invención, razón por la cual se consideraba que no

¹⁹El análisis histórico que Ernst Robert Curtius hace del término *concepto* revela que el Barroco español descendió de la Edad Media latina, puesto que observa que la palabra en español fue acuñada en la Edad Media, ya que no tenía equivalente en latín clásico (Véase Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 273).

era susceptible de ser analizado, puesto que se otorgaba preeminencia al *iudicium* y su arte de prudencia, que constituía la facultad crítica (que, después del siglo XVIII, se fundamentó sobre la razón), cuyo fin era limitar los excesos a los que naturalmente se inclinaba el *ingenium*. Por esto, en el Renacimiento, se privilegió una estética basada en la mimesis del arte y no en la invención, por influencia de la *Poética* de Aristóteles, en la que el filósofo establece que el principio del ingenio es el talento puro, el cual no es susceptible de imitación o enseñanza.²⁰

²⁰Los latinos consideraron el ingenio solo en su aspecto subjetivo como talento o naturaleza. Originalmente, el *genium* de cada individuo, fue, para los antiguos, la fuerza sobrenatural que podía ser identificada con el *daimon*. La palabra *genium*, a la que se tradujo este término griego en latín, se interpretó, según la teoría del furor, como arrebató de locura merced a la inspiración divina. La palabra *ingenium* fue, por su parte, una racionalización de la tradición oratoria de este antiguo concepto griego de *genium*, ahora como facultad o talento propiamente humanos. Según Joaquín Roses Lozano, en el Renacimiento hubo una racionalización de la teoría del furor en la que se substituyó absolutamente la noción de inspiración por la de ingenio. El *ars* de la dualidad horaciana se interpretó como mimesis o *imitatio* de las reglas, mientras que al ingenio se adjudicó la función de la invención. De esta forma, según esta tesis, el Renacimiento privilegió el *ars* sobre el *ingenium*: la imitación de los modelos; mientras, en el Barroco, se proclamó la soberanía del ingenio del creador sobre las reglas del *ars*. La defensa de la primacía del *ingenium* sobre las normas establecidas por el *ars* caracteriza las poéticas barrocas, como las de Luis Alfonso de Carvallo y Luis Carrillo y Sotomayor. De manera que, como escribe Roses: “es el arte, la colectividad estética quien escribe en el Renacimiento. Frente a tal estado, el artista Barroco proclama la libertad absoluta ante los preceptos” (“Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *Criticón*, 49,1990, p. 49). En este contexto, resurgió el interés por desarrollar una teoría del epigrama que articulara sus procedimientos y principios fundamentales. Esta forma lírica breve se había convertido en Roma, después de haberse independizado de su función inscripcional originaria, en vehículo de una idea juiciosa o ingeniosa (véase Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 292). Los humanistas del Renacimiento investigaron el *ingenium* desde la perspectiva de la agudeza del epigrama latino y establecieron los fundamentos que hicieron posible la aparición de los tratados teóricos barrocos sobre el concepto. Posteriormente, en el Barroco, Baltasar Gracián otorgó preeminencia al *ingenium* y extendió las investigaciones de todos sus predecesores en *Agudeza y arte de ingenio*, tratado en el que articula teóricamente el *ingenium* a través del concepto ingenioso. El tratado también representa un arte de ingenio, la síntesis de la dualidad

Al contrario de esta postura de raíz aristotélica, en el Siglo de Oro, primero Vives, Huarte de san Juan y, después, Gracián, desarrollaron una crítica de la lógica aristotélica y propusieron un método de filosofar inductivo y no racional, fundamentado en el ingenio. De este modo, para Gracián, el ingenio representaba la facultad intelectual superior, desde cuya virtud, la agudeza, se desprendía el arte de prudencia y las demás cualidades del *iudicium*.²¹ Gracián observa que los latinos se contentaron en admirar la valentía del ingenio, pero no buscaron encontrar un método o un arte de la agudeza como sí lo hicieron para el tropo de la retórica y para el silogismo de la lógica. Al atribuir la preeminencia al *ingenium* sobre el *iudicium*, Gracián buscó desarrollar el arte propia de la agudeza para que el hombre fuera capaz de dominar las reglas y los procedimientos para el perfeccionamiento de su facultad esencial. Así escribe:

Hallaron los antiguos método al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por desahuciarla, remitiéndola a sola la valentía del ingenio [...] No pasaban a observarla, con que no se halla reflexión, cuanto menos definición.²²

horaciana, con la que el *ingenium* se convierte en objeto susceptible de ser aprendido, enseñado y desarrollado.

²¹En la retórica ciceroniana el concepto de *ingenium* se vinculó al de *iudicium*. Ambos conceptos se relacionaron al ámbito de la *inventio* de este modo: la agudeza, que es la que permite el descubrimiento de los argumentos en el orador y de las semejanzas en el poeta, debe someterse a la facultad crítica del *iudicium*, cuya virtud principal es la prudencia. Los gracionistas del siglo XIX adjudicaron esta función a la razón. No obstante, el arte de prudencia graciana se deriva, en primer lugar, de la agudeza de acción, que es una de las tres funciones de la agudeza (además de la agudeza de concepto y de la agudeza artística).

²²*Agudeza y arte de ingenio*, ed. Jorge M. Ayala, Ceferino Peralta, Jose María Andreu,

Claramente se observa que Gracián reconoce que la agudeza puede ser objeto de reflexión y de definición, es decir, constituye objeto de conocimiento válido, que solo puede conocerse bajo sus propios principios y reglas. Por esto, interpretó este método singularmente ingenioso como procedimiento cognoscitivo mediante el término *concepto*, y nombró a sus manifestaciones objetivas: sutileza objetiva o agudeza de artificio.

Gracián hizo de la metáfora del buen gusto el pilar de su teoría del concepto ingenioso y la sistematización teórica de esta metáfora es una de sus más importantes innovaciones. El buen gusto nace de la curiosidad, y, por lo tanto del saber, y se opone a la ignorancia en la que se desempeña el mal gusto.²³ A pesar de que la tradición reconoció a Gra-

Prensas Universitarias, Zaragoza, 2004, t.1, p.15.

²³Surge, en principio, del ingenio, pero se convierte posteriormente en tribunal superior en el que se resuelve la interacción entre agudeza y prudencia, es decir, entre la facultad inventiva y la facultad crítica. Funciona como instancia análoga al juicio, pero superior a este, a la que se someten las interacciones entre ambas. Esto significa que el buen gusto implica un nivel de discernimiento superior al del juicio que implica la elección pronta de la correspondencia más adecuada y pertinente de entre todas las sutilezas que el ingenio discierne a través de la perspicacia. La capacidad del gusto, al igual que la del ingenio, se constituye en saber en el concepto ingenioso y consiste en saber elegir con prontitud la mejor correspondencia. El gusto participa en la configuración de la imagen ingeniosa, eligiendo libremente las mejores correspondencias, así como las formas que estas asumen en la agudeza de artificio, en función de la comunicabilidad. La lógica de la elección, que en la agudeza es libre e individual, en el gusto tiene función social y colectiva; consiste en “dar gusto”, en asombrar y agradar al interlocutor a través de la comunicación ingeniosa, manifestada mediante la conversación y en otros medios de interacción humana. En el “Primor V” de *El héroe*, titulado “Gusto relevante”, Gracián articula la relación entre ingenio y gusto: “Hay cultura de gusto, así como de ingenio. Entrambos relevantes son hermanos de un vientre, hijos de la capacidad, heredados por igual en excelencia. Ingenio sublime nunca crió gusto ratero [...] Es algo tenerlo bueno, es mucho tenerlo relevante. Pegándose los gustos con la comunicación, y es suerte topar con quien le tiene superlativo (*Obras completas*, ed. Manuel Arroyo Stephens, Turner, Génova-Madrid, 1993, vol. 2, p. 16).

cián como el padre del “buen gusto”, concepto sobre el cual descansará posteriormente la estética del siglo XVIII, su interpretación fue, hasta finales del siglo XX, siempre parcial, lo que tuvo como consecuencia la falsificación del verdadero sentido, tanto de la agudeza, como de la prudencia gracianas. Según analiza Emilio Hidalgo-Serna, hubo dos corrientes fundamentales en la interpretación tradicional del concepto de gusto graciano, desde el siglo XVIII hasta el XX: la moralista y la literaria.²⁴ Ambas posturas leyeron el concepto desde una perspectiva idealista y racionalista. Las corrientes moralistas, que se originaron en Alemania, a finales del siglo XVII, y que repercutieron, sobre todo, en ese país y en Francia, tendieron a interpretar el sentido de la metáfora graciana del buen gusto únicamente desde una perspectiva moral, como la capacidad de distinguir el bien y el mal o lo pertinente de lo no pertinente. Varias de estas tendencias calificaron la filosofía moral graciana de pesimista y no reconocieron nunca la función creativa ni cognoscitiva del ingenio. Por otro lado, la corriente literaria tuvo su auge en España en los siglos XVIII y XIX, pero sus implicaciones en la interpretación del concepto llegaron hasta el siglo XX. Según las interpretaciones que caen bajo esta corriente, también racionalista, el concepto solamente tenía función literaria o artística. Las funciones cognoscitiva y moral

²⁴Para leer la exposición detallada y completa de este asunto que nos permitió comprender mejor los malentendidos que sufrió la teoría graciana, véase el capítulo “Interpretación y valoración de la obra de Gracián” (Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián. El concepto y su función lógica*, trad. Manuel Canet, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 27-67).

del intelecto humano se adjudicaron a la razón y, con esto, se privó al gusto de su facultad electiva, superior en autoridad a la de la razón.

Siguiendo esta última corriente, en el siglo XX, algunos críticos gracionistas, que siguieron las doctrinas de Menéndez Pelayo y de Benedetto Croce, interpretaron el concepto ingenioso desde un punto de vista exclusivamente formal y literario, negándole todo sentido cognoscitivo y moral.²⁵ Por influencia de esta interpretación, el concepto, mediado por el malentendido racionalista, se convirtió en elemento puramente retórico: añadido ornamental y, por lo tanto, accidental y absolutamente prescindible en función del concepto racional. Según esta lectura, no existe realmente concepto ingenioso, sino solamente racional. En este sentido, entendieron el concepto como figura del *ornatus* y no como fuente de la *inventio*. Por ello, concibieron el arte de ingenio como retórica barroca.²⁶ Por esta razón, barroco se hizo sinónimo de un estilo de vanos equívocos y juegos de palabras, florituras y otras complicaciones superfluas.²⁷

²⁵Véase Emilio Hidalgo-Serna, "Origen y causas de la «agudeza»: necesaria revisión del «conceptismo» español", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Vervuert, Berlin, Frankfurt am Main, 1989, pp. 477-486.

²⁶Para Gracián, las figuras retóricas son instrumentos de los que se vale el arte de ingenio, pero que de ningún modo se deben confundir con el concepto ingenioso. Este representa un arte por su propio derecho que se vale de la retórica, pero cuyo fin es completamente independiente a esta, ya que no es la persuasión, sino la conjunción de lo bello con lo útil. El concepto ingenioso es, a la vez, el pensamiento y el artificio que lo expresa. El buen gusto interviene en la configuración de este artificio y la comunicación de los conceptos.

²⁷Una de las implicaciones de esta interpretación es que, si el concepto es racional y la agudeza sólo sirve de adorno para el pensamiento, entonces, la expresión literaria se concibe meramente como agregado independiente, y totalmente prescindible, de la idea racional. En este sentido, el concepto es un juego de palabras vacío de contenido o,

La consideración teórica del concepto como función cognoscitiva, artística y moral del ingenio y, a su vez, como su manifestación objetiva; así como de la *agudeza* como objetivación de la sutileza, fueron innovaciones de Baltasar Gracián, en el siglo XVII.²⁸ La subjetividad del *ingenium* de los latinos adquirió independencia objetiva en el Siglo de Oro con la perífrasis graciana de la agudeza a la que denomina en el tratado “sutileza objetiva”. Para los latinos el *ingenium*²⁹ dependía del *genium* enteramente.³⁰ No así en *Agudeza y arte de ingenio*, donde *ingenium*

en el mejor de los casos, funciona solo como adorno de una verdad universal. Si esto fuera así, querría decir que es posible hacer paráfrasis de los conceptos, aislando la idea racional, dejándola desnuda y sin adornos, sin que se pierda su sentido. Esto es imposible, pues en el concepto graciano, fondo y forma son inseparables, además de que su lógica es irracional y no se fundamenta, en ningún momento, bajo presupuestos universales.

²⁸Casi al mismo tiempo que Gracián, pero en Italia, Matteo Peregrini desarrolló una teoría del concepto que es totalmente independiente de la del aragonés, aunque analiza la agudeza bajo principios análogos.

²⁹En español, la palabra *ingenio* conservó todas las connotaciones que tenía la palabra latina, las cuales se perdieron en otras lenguas como el inglés, el francés y el alemán. En latín, designaba, primeramente, las cualidades innatas del ser humano, el talento y las facultades naturales. De este modo, *ingenium* era sinónimo de *vis* o *natura*. En un sentido más específico de la palabra, entendida como naturaleza humana, puede significar habilidades: percepción (*percipiendi*), sagacidad (*solertia*) o capacidad de inventar (*inventio*). De este modo, se manifiesta en todos los ámbitos intelectivos y creativos del ser humano: la especulación filosófica o científica, la innovación técnica, la política o la creación artística, ya sea retórica o poética. El ingenio puede designar también metonímicamente al ser humano dotado de una especial capacidad ingeniosa. Así, en el ámbito literario, ingenio puede designar también al escritor o poeta, concebido este último como creador de conceptos ingeniosos.

³⁰Porque representaba capacidad natural no susceptible de imitación ni aprendizaje. La tradición latina lo describió como fuerza o chispa del intelecto. Esta interpretación se derivó de la *euphuia* en la *Poética* de Aristóteles, en la que se establece este término como signo de talento o genio poético (Aristóteles escribe: “...pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza” (*Poética*, 22,1459a, 4-8). La incorporación de la idea de inspiración poética en el concepto de *ingenium* proviene del filósofo Demócrito. De este modo, el filósofo abderita se convierte

adquiere la primacía sobre el *genium*, al igual que sobre el *iudicium*. De este modo, se interpreta como facultad artística, mediante el término agudeza y como facultad cognoscitiva superior mediante el término *concepto*. Ambos términos se encuentran correlacionados en virtud de que la agudeza de artificio, objeto del arte de ingenio, tiene como fin la conjunción de la verdad y la belleza.

El concepto graciano interpreta el ingenio como facultad intelectual superior, por medio de la cual el ser humano se vincula cognoscitiva, artística y moralmente con su mundo y con la naturaleza. Gracián le otorga valor objetivo como producto cultural en el que se manifiestan conjuntamente las esferas de lo artístico y lo filosófico, y lo concibe como acto de decisión moral. En este sentido objetivo, se constituye como objeto de conocimiento, susceptible de ser analizado en sus procedimientos³¹

en símbolo de la inspiración poética y del ingenio (Véase Aurora González Roldán, “*Ars et ingenium*: Demócrito y lo risible en la *Agudeza* de Gracián”, *Nova Tellus*, núm. 33, 2015, 9-29).

³¹Uno de los principales problemas que enfrentó la crítica literaria derivada de la *ratio studiorum* fue el de la falta de una teoría que pudiera explicar los procedimientos fundamentales de los epigramas de Marcial, que eran parte fundamental del canon jesuítico. El primero que intentó resolver esta cuestión fue el jesuita polaco Casimir Sarbiewski, quien entre 1626 y 1627 dictó la conferencia *De acuto et arguto*, en la que intentó explicar el epigrama, ya no desde la teoría del género literario, como habían hecho los críticos desde el Renacimiento, siguiendo a Aristóteles, sino desarrollando una nueva perspectiva teórica para explicar la agudeza, la cual se identificó como el rasgo fundamental del epigrama latino. Si bien Aristóteles, Cicerón y Quintiliano habían escrito sobre el ingenio, ninguno ofrecía perspectiva crítica alguna capaz de explicar los procedimientos que distinguían el epigrama del poeta bilbilitano. La reflexión sobre la agudeza en los epigramas de Marcial derivó posteriormente en teorías del ingenio más amplias. A la teoría de Sarbiewski siguió la de Peregrini, en 1639, la de Baltasar Gracián, en 1642, la de Pallavicino, en 1646 y la de Emanuele Tesauro, en 1654 (Véase Miguel Batllori, “La barroquización de la *Ratio studiorum* en la mente y en las obras de Gracián”, en *Gracián y el Barroco*, Roma, 1958, p. 101).

fundamentales.

El sentido de estos procedimientos sólo puede analizarse en virtud de la propia lógica ingeniosa del concepto que no puede ser, de ninguna manera, la lógica del concepto racional aristotélico que las corrientes gracionistas adjudicaron equivocadamente al arte de ingenio. De manera que, antes de analizar estos procedimientos, se vuelve indispensable recurrir a la noción de “lógica del concepto”, que Emilio Hidalgo-Serna diferencia radicalmente de la lógica racional aristotélica, puesto que en la negación de la lógica del concepto, que conlleva la función filosófica o cognoscitiva del arte de ingenio graciano, se fundamentaron la mayoría de los malentendidos y críticas parciales, que, según el filósofo, caracterizaron las interpretaciones del concepto de gusto después del XVIII. Esta lógica ingeniosa se funda, ante todo, en los siguientes elementos: el buen gusto, entendido como interacción de la agudeza y la prudencia; en las cuatro causas de la agudeza; en sus tres funciones y en las distintas divisiones propuestas por Gracián como “variedad de la agudeza”, que describen los distintos géneros y modos de concepto.

1.2. El concepto ingenioso contra el concepto racional aristotélico

El concepto graciano tiene, como el de la lógica racional, valor filosófico, pero la forma de conocimiento que propone es totalmente opuesta a la del concepto aristotélico. El concepto ingenioso constituye, en sí mis-

mo, otra forma de conocimiento del ser, que a diferencia de la lógica de Aristóteles, no se fundamenta en el conocimiento de lo abstracto y de lo universal, sino de lo concreto y particular. Según la concepción graciana, el concepto, no sólo no está subordinado al concepto racional, sino que es, en realidad, su fundamento y el de todo proceso cognoscitivo. Para Gracián, el ingenio tiene la supremacía sobre las otras facultades del entendimiento, incluyendo la razón. Esto se debe a que, en el concepto de la lógica racional, como lo demostró Emilio Hidalgo-Serna, no caben ni la invención, ni el conocimiento de lo nuevo, lo cual es indispensable para conocer lo real:

deductive and rational knowledge, commencing with universals, is not able to make known the real [...] That means that nothing can be expressed which is not either affirmed or presupposed already in the premisses [of the syllogism]. This sort of logic does not lead to *inventio*, for in the framework of deductive method invention is not possible.³²

El conocimiento del concepto racional se fundamenta en presupuestos universales, que deben ser aceptados *a priori*. Además, restringe el ser mediante la definición, que sólo toma en cuenta el género y la especie, es decir, se olvida de lo concreto y lo extraordinario. De esta forma, la definición aristotélica no trata de aprehender tanto lo real, sino la diferencia lógica o racional existente entre las cosas.³³

³²Emilio Hidalgo-Serna y Oliver Olson, "The Philosophy of «ingenium»: Concept and Ingenious Method in Baltasar Gracián", *Philosophy and Rhetoric*, 13 (1980), p. 248.

³³Hidalgo-Serna plantea así la crítica de la definición aristotélica: "The value and the character of difference (*diaphora*) in the Aristotelian system derives from the verbal

En el concepto ingenioso, en cambio, Gracián ve un nuevo método válido, no deductivo, de filosofar, cuyo fundamento no está en la *ratio* de la lógica tradicional. Se trata de un método inductivo que, a diferencia del concepto aristotélico, no se preocupa por las diferencias lógicas entre los objetos, sino que es un nuevo método de pensar, entender y expresar el ser de las cosas concretas y particulares. Esta forma de pensamiento no se satisface con su idea o esencia, es decir, no es lenguaje abstracto y fundado en universales; más bien, es la visión directa de los objetos en su concreción histórica, que comporta la expresión de correspondencias, proporciones y relaciones de semejanza y desemejanza. Esta es la manera primordial y originaria en la que el hombre conoce los objetos de su mundo. A medida que adquiere la capacidad de discernimiento, aprende a expresarlos y, con ello, a manipularlos para provecho de su propia vida a través de actos que son, a la vez, conocimiento, elección acertada y expresión artística. Este método de filosofar considera la historicidad de los objetos y su posición relativa a otros y, también sus circunstancias cambiantes. De esta forma, sólo mediante el lenguaje imaginativo, cuyo fundamento se encuentra en el concepto, se puede expresar la verdad del ser individual y de las cosas únicas y concretas en sus circunstancias particulares.³⁴

root common to the concept (*horos*) and the definition (*horismos*). The philosopher asserts, «clearly the definition is the formula which comprises the *differentiae*. But it is also necessary that the division be by the *differentia of the differentia*». Apparently what is at stake here is not real, but only logical and rational differences between things” (*loc. cit.*).

³⁴Véase Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, *op.*

A diferencia del saber abstracto, al concepto ingenioso le interesan, sobre todo, las correspondencias entre el hombre y sus circunstancias históricas, que son siempre cambiantes:

A diferencia del saber tradicional de la *ratio*, el ingenio no aspira a un conocimiento de lo universal mediante la abstracción o la definición. La meta del filosofar ingenioso es, por el contrario, el conocimiento de lo particular y la expresión imaginativa de las semejanzas, de las correspondencias y de aquellas relaciones que constituyen la historicidad y las nuevas circunstancias de la *res*. El lenguaje de la razón no puede expresar lo nuevo, lo todavía no conocido de antemano, lo aún no dicho. Y precisamente aquí es donde se nos revela la «*palabra en movimiento*» (la *metáfora*) como el elemento indispensable del pensamiento científico y filosófico. El rechazo de la función cognoscitiva del lenguaje ingenioso obstruye el acceso al sentido original de la filosofía.³⁵

Esto quiere decir que el ingenio no puede llegar al conocimiento de la naturaleza por la abstracción y la generalización: solamente puede conocer por lo concreto y lo particular. No es posible conocer plenamente la naturaleza únicamente por vía de la razón. Por fuerza, en el proceso cognoscitivo humano, debe intervenir el ingenio. Este, mediante el acto del concepto, se constituye en la facultad cognoscitiva esencial del intelecto, porque es en donde se origina el conocimiento de lo nuevo y de lo desconocido. La razón es una facultad secundaria y posterior al ingenio.³⁶

cit., p. 253.

³⁵*Ibid.* p. 6.

³⁶En este sentido, Emilio Hidalgo-Serna escribe: “Es evidente la superioridad del ingenio sobre las demás facultades del hombre. Desconocer la primacía de esta facultad inventiva y cognoscitiva en Gracián supondría volver a caer en los mismos errores

Con esta idea, Gracián reconoce a la metáfora y a la imagen ingeniosa, además de valor estético, filosófico. El lenguaje ingenioso, formado de imágenes y metáforas, constituye el medio más apropiado de expresar las relaciones existentes entre las cosas porque, a través de ellas, se expresa la relatividad de los objetos. La imagen o metáfora ingeniosa expresada a partir del acto del concepto, que es lo que Gracián entiende como agudeza de artificio, se constituye como su “nombre propio” y es la forma más apropiada de expresión y comunicación simbólica de los objetos y de sus correspondencias en el marco estructural que provee la naturaleza. De esta manera, se vuelve posible el conocimiento de las cosas concretas, pero también su comunicación, ya que, tomando como base lo conocido para referirse a lo desconocido, la imagen ingeniosa puede ser expresada y, de este modo, captada por el receptor. En este sentido, Hidalgo-Serna observa:

For Gracián, the metaphor, the image, and the ingenious concepts are re-expressions of the related, the individual, the relative, and the concrete. *Ingenium* comprehends that which rationality rejects or which evades its laws. In the language of *ingenium* the conceptual images are results and living visions of similarities. The metaphorical transference of the normal sense of words into another, figurative one has, in Gracián, an

capitales en los que incurrió la interpretación tradicional de su filosofía moral. Así, por ejemplo, la exposición que de la «doctrina de la prudencia» hizo Thomasius nos parece genérica y nada coherente en su estructura. Olvidó que sin la actividad cognoscitiva del ingenio resultan necesariamente ciegas la aplicación práctica de la prudencia y la discreción. En la obra de Gracián, la agudeza y el ingenio son más eficaces que el juicio y la razón, el “hacer concepto” impera sobre la prudencia y el saber ingenioso precede a su doctrina moral práctica [...] De modo que Gracián no sólo afirma que el hombre es lo mejor de lo visible, y en él el entendimiento, sino que, dentro del entendimiento, es el ingenio –y no la razón– la facultad que engendra los conceptos” (*ibid.*, p. 139).

aim which at the same time is practical, illuminating, plastic, cognitive, and aesthetic.³⁷

Gracián entiende las dimensiones prácticas, cognoscitivas, plásticas y estéticas del concepto ingenioso como tres modos de expresión del ingenio, que constituyen la principal división de la agudeza de artificio en *Agudeza y arte de ingenio*, a saber: la agudeza de concepto, la agudeza verbal y la agudeza de acción.

Antes de explicar detalladamente en qué consiste la división primordial de la agudeza a partir de estas tres funciones, será menester precisar más los fundamentos filosóficos detrás de la razón vital (y no racional) de la lógica del concepto. Para ello, se vuelve indispensable hacer una revisión del concepto graciano de naturaleza, que funciona como la estructura primordial desde la que opera el concepto ingenioso y sin la cual se vuelve imposible la justa intelección de su lógica.

1.3. El concepto ingenioso y su vínculo con la naturaleza

El concepto media las relaciones entre el hombre y las circunstancias de las que se compone su mundo. Es una actividad vital del ser humano, porque constituye el vínculo fundamental entre él como sujeto y los objetos de la naturaleza. La intelección del concepto ingenioso es imposible si se interpreta desvinculado de esta, puesto que es la estructura primordial

³⁷“The Philosophy of «ingenium»: Concept and Ingenious Method in Baltasar Gracián”, art. cit., pp. 259-260.

del ingenio y causa³⁸ de la agudeza:

La naturaleza constituye no sólo el apoyo ineludible y la estructura originaria del ingenio —y por lo tanto del conocimiento, de la estética y de la moral de Gracián—, sino que además ella misma ofrece al hombre los materiales, los ejemplos y los instrumentos necesarios para ejercitar su triple facultad ingeniosa y creativa. Naturaleza e ingenio hacen posible que el hombre se acerque a la verdad y a la belleza, logrando expresarlas mediante el lenguaje. En la medida en que el hombre ingenioso elige además lo que es bueno, configura y realiza su propia vida. Dentro del horizonte de la naturaleza encuentran su propia perfección el héroe, el político o el sabio; a través de la filosofía natural, del arte y de la moral logra el hombre una “segunda naturaleza” o grado de sazón de lo humano, que Gracián resume en el concepto de “ser persona.”³⁹

La agudeza se fundamenta, en primer lugar, en la naturaleza. A este respecto, Gracián escribe:

La materia es el fundamento del discurrir; ella da pie a la sutileza. Están ya en los objetos mismos las agudezas objetivas, especialmente los misterios, reparos, crisis, si se obró con ellas; llega y levanta caza el ingenio.⁴⁰

Después del ingenio mismo, la segunda causa de la agudeza es la materia, es decir, la naturaleza en la que se sustenta el mundo en el que acontecen

³⁸Son cuatro las causas de la agudeza, según expone Gracián en el “Discurso LXIII” de *Agudeza y arte de ingenio*: el ingenio, la materia, el ejemplar y el arte. Estas cuatro causas constituyen uno de los pilares fundamentales de la lógica del concepto (véase ed. cit., p. 643). La segunda causa es la materia, y este término equivale a naturaleza. La distinción entre concepto ingenioso y concepto racional, expuesto en la sección anterior, nos mostró la estructura esencialmente inductiva del ingenio. Esa revisión del tema cubre, en parte, nuestro estudio de la primera causa. En esta sección se reflexionará brevemente sobre las causas restantes (véase Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián: el «concepto» y su función lógica*, op. cit., p. 111).

³⁹*Ibid.* p. 77.

⁴⁰*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 644.

las circunstancias humanas. El concepto se adecua y existe conforme a esta en un estado de complementariedad perfecta. En este sentido, Hidalgo-Serna observa:

In the work, *El discreto*, we read of *ingenium* as the “courage to understand”, whose victory is represented through “that which is understood” (the concept). In this understanding we see the philosophical meaning of *ingenium* as a faculty which links one man cognitively with others and with the natural world. Not without reason was *ingenium* for the Latins synonymous with nature and the equivalent of the Greek *physis*. Nature implies a different grade of ontological ingenuity. Such differences do not, however, destroy the relationship between beings.⁴¹

La naturaleza funciona como la estructura primordial del ingenio y su punto de partida. Es el origen del ingenio humano, así como fuente de ejemplos y de todo saber.⁴² El concepto es el medio ingenioso de intelección y comprensión y, también, su vehículo de expresión; de modo que sirve al hombre como vínculo entre él y su mundo, compuesto de las relaciones con sus semejantes y con el entorno natural.

Según Gracián, la unidad natural se escindió con la aparición del ingenio humano, con el que irrumpe la dualidad sujeto-objeto. Pero su naturaleza original es imperfecta, puesto que se debe a la ignorancia, “mal gusto” o “mal concepto”, del que escapa, en primer término, gracias a la facultad cognoscitiva del ingenio, con la que discierne los objetos y las circunstancias que se le van presentando. Debe participar en el

⁴¹“The Philosophy of «ingenium»: Concept and Ingenious Method in Baltasar Gracián”, art. cit., p. 251.

⁴²Véase Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián: el «concepto» y su función lógica*, op. cit., pp. 105, 111.

escenario que provee la naturaleza, no como un objeto más entre otros, sino como sujeto, que al ser protagonista y artífice de su propia vida, contribuye con la configuración y desarrollo de su personalidad y, por consiguiente, de su mundo.⁴³

No obstante, el estado de complementariedad entre ingenio y naturaleza no es perfecto desde su origen. La naturaleza ofrece limitaciones al hombre en su interacción original con esta. El ingenio ayuda al hombre a resolverlas parcialmente; pero nunca podría llegar a su desarrollo pleno si no fuera por la intervención del arte. El arte está compuesto de aquellos procedimientos o reglas heredados de los antepasados. El arte es secundario al ingenio y a la naturaleza, pero su ejercicio es fundamental para el desarrollo del hombre y, con él, de su mundo.

El arte realza las virtudes humanas y es capaz de mejorar y perfeccionar a la naturaleza. Por ello, Gracián pone como causas tercera y cuarta de la agudeza el ejemplar y el arte. El arte, que surge del ingenio, se convierte en fuente de futuras agudezas y conceptos. Lo mismo sucede con la erudición, que se obtiene gracias al conocimiento de la causa ejemplar.⁴⁴ El arte se ha de concebir en relación con el ingenio en estado de cooperación mutua y ventajosa.⁴⁵ Por ello, el estudio del arte

⁴³Véase *ibid.*, p. 88.

⁴⁴De este punto surge la necesidad de un arte de ingenio. El ingenio no puede prescindir de los ejemplos recibidos de un Marcial o un Góngora, puesto que este legado ingenioso es indispensable para la formación y refinamiento del gusto. La capacidad electiva del gusto se refina mediante la disciplina que el ejemplar y el arte ejercen sobre ella. Los ejemplos y el arte constituyen, como la naturaleza, la fuente de los conceptos.

⁴⁵Hidalgo-Serna escribe: “El hombre supera las situaciones de necesidad ordenando

es indispensable para la formación y educación del ingenio humano en su interacción en la naturaleza.

La personalidad es fundamental para el refinamiento del buen gusto. Sin embargo, la naturaleza del hombre es nacer incompleto. Su personalidad debe configurarse gracias a la agudeza, cuya acción vuelve necesaria el arte de prudencia. Gracián observa:

no se nace hecho: vase de cada día perfeccionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser, al complemento de prendas, de eminencias. Conocerse ha en lo realzado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio, en lo defecado⁴⁶ de la voluntad. Algunos nunca llegan a ser cabales, fáltales siempre un algo; tardan otros en hacerse. El varón consumado, sabio en dichos, cuerdo en hechos, es admitido y aun deseado del singular comercio de los discretos.⁴⁷

El hombre discreto, que conjunta palabra y acción en el concepto ingenioso, se constituye en personalidad personalizante.⁴⁸

la naturaleza y creando su propio mundo a través de un método cognoscitivo de carácter ingenioso. El arte de ingenio viene en ayuda de la naturaleza, y se expresa en nuestro caso de la siguiente manera: «Tú, ciego, le dijo, prestale los pies al cojo, y tú, cojo, prestale los ojos al ciego. Ajustáronse, y quedaron remediados». Gracián utiliza aquí un emblema de Alciato para ejemplificar que la naturaleza y el arte han de ser concebidos en cooperación mutua y ventajosa. Mediante el acto de transferir las imágenes del ciego que lleva al cojo y de éste que guía al ciego, el autor nos revela la relación concreta del hombre respecto a la naturaleza y el arte” (*ibid.*, p. 83).

⁴⁶Quiere decir depurado, limpio de impurezas. Miguel Romera-Navarro anota en su edición que la palabra ya se registra con esta connotación en la tercera edición del *Diccionario* de la Academia de 1791 (véase *Oráculo manual o Arte de la prudencia*, ed. Miguel Romera, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 22).

⁴⁷*Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras completas de Baltasar Gracián*, 2 ts., ed. Manuel Arroyo Stephens, Turner, Génova-Madrid, 1993, p.194.

⁴⁸Por ejemplo, Cicerón observa en *De Officiis*: “en verdad que cuando alguien claramente entiende qué es lo más verdadero en una cosa determinada y puede no sólo ver con mucha agudeza el porqué, sino también explicarlo con gran prontitud, con razón

Para Gracián, el concepto está obligado a seguir los preceptos de lo honesto. Según la doctrina de Cicerón, en *De officiis*, la honestidad constituye el supremo bien, porque es el principio de todo lo que es adecuado y conforme a la naturaleza. La adecuación del ingenio con las cosas honestas en el marco de la naturaleza engendra la verdad y, en consecuencia, la belleza. La acción a partir del discernimiento perspicaz de la verdad es fuente de la honestidad.

De entre las cuatro virtudes que Cicerón enumera como fuentes de las cosas honestas, pone, en primer lugar, en un mismo nivel, estos dos elementos esenciales del concepto: conocimiento perspicaz de la verdad (*perspicientia ueri*) y sagacidad (*solertia*): “[*Quod honestum est in perspicientia ueri solertiaque versatur*”.⁴⁹ La frase “*perspicientia ueri*” se refiere a la perspicacia propia de la agudeza de concepto sobre la que escribe Gracián. La palabra *solertia*, si se entiende como sagacidad, la complementa, pues conjunta agudeza y prudencia, ya que el hombre sagaz es aquel que tiene industria y sabiduría práctica, pero también

suele ser tenido por muy prudente y sapientísimo. El que actúa en consecuencia de la prudencia y la sabiduría adquiere la autoridad y la legitimidad de gobernante” (*De Officiis*, I, vi, 3, trad. Baldomero Estrada Morán, UNAM, México, 1962, p. 8). En esta cita, se puede ver que para Cicerón la prudencia resulta de actuar en consecuencia a las agudezas de perspicacia (“alguien claramente entiende qué es lo más verdadero”) y de artificio (“sino también explicarlo con gran prontitud”. La explicación puede interpretarse como agudeza de artificio y la prontitud, como gusto, que es la capacidad electiva que acierta con pertinencia). La sabiduría se adquiere, en primer lugar, de la perspicacia de la verdad, pero la prudencia y la sabiduría consiste en la acción en consecuencia de la sabiduría, además del dominio en la capacidad de explicación. La acción o decisión que se toma en consecuencia de la prudencia y de la sabiduría es la que engendra la legitimidad del gobernante.

⁴⁹Ibid., p. 7.

prudencia para la autoconservación.⁵⁰ Para esto es indispensable el conocimiento perspicaz de lo verdadero. Es decir, que para Cicerón, todas las cosas honestas, o sea bellas y verdaderas, provienen, en primer lugar, de la función cognoscitiva de la agudeza, pero esta agudeza implica la inventiva del ingenio que forzosamente debe complementarse con la acción prudente derivada del juicio.

El concepto no sólo se vale del ingenio para conocer la verdad; además, también, interviene el juicio y su arte de prudencia, sin el cual el hombre no sería capaz de conservarse para sobrevivir: ingenio y juicio operan conjuntamente en el concepto que proclama el arte de ingenio graciano. El concepto conjunta la operación de ambos. Aunque en el origen la prudencia se desprenda de la agudeza, ambas son inseparables. Cumplen con funciones distintas que deben distinguirse en el análisis, aunque nunca hay que perder de vista que el juicio debe analizarse, de acuerdo con el conceptismo graciano, siempre en función del ingenio.⁵¹

⁵⁰Prudencia viene de *providentia*: que significa aquel que es capaz de adelantarse con la visión a las circunstancias y, así, puede anticiparse a ellas.

⁵¹La patología de don Quijote consiste en que por tanto leer novelas de caballería disminuye su juicio, se le exagera el ingenio, y la manifestación más clara de esto es que pierde toda capacidad de elegir bien, es decir, se ve afectado el buen gusto. Una de las primeras manifestaciones de su locura, una vez que ya decidió volverse caballero andante y va a desempolvar las armas de sus bisabuelos, consiste en que, cuando se le presenta el problema de no tener celada de encaje, sino morrión simple, don Quijote fabrica una con cartones: con esto muestra una primera manifestación de su inventiva, pero mal juicio. Después, don Quijote prueba la resistencia del invento, que le costó una semana de trabajo, a espadaos. Con este acto, muestra también disminuido el juicio. Después, don Quijote se las vuelve a ingeniar para reconstruir la celada de cartón, reforzarla y completar su armadura. En este ejemplo y en muchas otras de sus aventuras, don Quijote muestra que le falla el buen juicio y no el ingenio que, al contrario, se encuentra aumentado a causa de esta falta. El ingenio de don Quijote se

1.4. La agudeza de artificio y su función tripartita

En el conceptismo graciano se discernen claramente tres grandes dimensiones de la agudeza de artificio: la agudeza de concepto o perspicacia, la agudeza verbal o artística y la agudeza de acción. La función triple de la agudeza constituye uno de los pilares fundamentales de este conceptismo, porque distingue las tres principales funciones de cualquier artificio ingenioso: la cognoscitiva; la artística o expresiva; y la moral.⁵² Las tres actúan conjuntamente y pueden ser separadas para efectos de análisis, pero, de ningún modo, pueden interpretarse, ninguna de ellas, desvinculada de las otras.

En una primera división de la agudeza, Gracián distingue claramente entre agudeza de perspicacia y agudeza de artificio. La agudeza de perspicacia forma el fundamento de todo pensamiento ingenioso y se basa únicamente en la sutileza del pensar, sin tomar en cuenta la expresión verbal del pensamiento y es la base de la filosofía y de las ciencias. No obstante, Gracián escribe claramente que el objeto de *Agudeza y arte*

presenta exacerbado, pero defectivo a causa de la falta de prudencia y de buen gusto. En la pareja que forman Sancho y don Quijote muchas veces se complementa el ingenio exacerbado del caballero andante con la prudencia del escudero.

⁵²Emilio Hidalgo-Serna interpreta esta división de la agudeza como función tripartita del concepto y, de este modo, restaura el sistema filosófico en el que se sustenta el pensamiento graciano. La triple función forma el fundamento del conceptismo bajo el que se interpretará el gongorismo en esta tesis. Por esto, la función tripartita será el principio del análisis de la agudeza como artificio y como compuesto. Aunque el enfoque en este trabajo, igual que en el tratado graciano, se centrará en la agudeza de artificio; no obstante, todo análisis en esta investigación se fundamentará siempre en las tres funciones.

de ingenio es la agudeza de artificio.⁵³ De ahí se despliega la división principal que será objeto de indagación en esta sección, y en la que se fundamenta toda expresión artística del concepto.

Esta división de la agudeza se encuentra implicada en la de perspicacia a causa de que la concepción graciana de belleza es inseparable de la de verdad. Belleza y verdad existen en correlación mutua, pues reflejan la naturaleza y, todo lo que, contenido en ella, es bueno y honesto. En el “Discurso III” observa que en el concepto coexisten lo útil y lo deleitable (la verdad y la belleza) en estado complementario y perfecto. En el arte de ingenio, forma (belleza) y contenido (verdad) existen conjuntamente en el concepto y son inseparables. Belleza y verdad, se encuentran directamente vinculadas a la noción graciana de naturaleza. En este sentido, los poetas favoritos de Gracián no perseguían únicamente la belleza, sino también expresaban la verdad del ser de manera filosófica:

In Gracián one senses a special reverence for Horace, Martial, Góngora, Marino, etc. Whence this inclination? They were for him “philosophers in verse”. In their verses, Gracián discovers the ingenious method of searching out truth and correspondence by the use of images. In the metaphorical language of the poem Gracián finds the best means of philosophizing and learning. He says, “A good method of learning consists in the combining the useful (truth) with the sweet (beauty). Other works of poetry only entertain, but leave the spirit and the soul empty”. The metaphorical and ingenious expression of correspondences is not merely

⁵³En la agudeza de perspicacia, se observa la función cognoscitiva del concepto, porque, dice Gracián: “tiende a dar alcance a las dificultosas verdades” (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 31), y en la de artificio, en cambio, se observa que “afecta la hermosura sutil” (*loc. cit.*). Estas dos agudezas forman la base de toda agudeza de artificio. La primera persigue la verdad y la segunda la belleza. El concepto participa de ambas.

empty or beautiful representation, but primarily an affirmation of the truth of being.⁵⁴

El valor estético del concepto se encuentra en la conjunción entre expresión artificiosa y conocimiento, y entre utilidad y belleza. Por esta razón, el artificio poético, tal como lo concibe el arte de ingenio, no puede ser interpretado únicamente como adorno sino que le es inherente una lógica propia, que presupone la visión sutil de las relaciones entre los objetos y la comunicación relevante de estas correspondencias con el artificio de la imagen, mediada por la buena elección del gusto. A este respecto, Hidalgo-Serna escribe:

La agudeza graciana no surge de un capricho arbitrario, ni puede quedar reducida a un simple juego verbal, prescindiendo de la “valentía del entender” o de la visión ingeniosa y sutil de las relaciones ya existentes entre los objetos.⁵⁵

⁵⁴Emilio Hidalgo-Serna, “The Philosophy of «ingenium»: Concept and Ingenious Method in Baltasar Gracián”, art. cit., p. 258.

⁵⁵“Origen y causas de la «agudeza»: necesaria revisión del «conceptismo» español”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Vervuert, Berlin-Frankfurt am Main, 1989, p. 477. Es necesario señalar que existe una imprecisión en la definición graciana, puesto que, en el tratado, nunca se precisa con rigor el sentido de la palabra *correspondencia*, la cual puede entenderse, en su acepción más general, como relación, de cualquier tipo, que una cosa tiene con otra. Sin embargo, es claro que, para Gracián, no cualquier relación califica de sutileza. La correspondencia implica reciprocidad. La correspondencia sutil presupone, además de relaciones de reciprocidad, expresión artificiosa, en la que se discierne la intervención del ingenio. Peregrini introduce la idea de que la condición esencial de la correspondencia sutil es el artificio, a través del cual se manifiesta el ingenio (véase Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe*, op.cit., p. 248). La inteligencia es capaz de reconocer y expresar las relaciones evidentes, pero la correspondencia aguda presupone la adición de algún tipo de relación recíproca, fabricada por el ingenio, a estas relaciones obvias. En un primer estadio de percepción, en la infancia, el mundo objetivo se presenta indiferenciado y confuso. El ingenio se forma a partir del discernimiento temprano de las semejanzas y las diferencias entre las cosas. Por esto, la operación

Por esta razón, toda agudeza de artificio implica, en primer lugar, agudeza de perspicacia. La agudeza de perspicacia se ocupa del discernimiento fino de los objetos, o de sus circunstancias temporales y espaciales, en un primer estadio y, posteriormente, en otro posterior, de sus correspondencias y proporciones. El discernimiento, que constituye el fundamento de la perspicacia, no es, de ninguna manera, el de la lógica racional, que permite la definición a partir de los universales. Por el contrario, es un tipo de conocimiento que se origina en la visión directa de los objetos, fundamentado en relaciones de correspondencia, así como de semejanza y desemejanza. No obstante, esta visión no puede consistir simplemente en su percepción superficial. Para que haya sutileza de pensamiento, la contemplación debe penetrarlo a profundidad, lo que significa que no se debe considerar sólo en la superficie aparente, sino en sus proporciones, en su peso específico y, sobre todo, en la relación de correspondencia que tiene con otros objetos o con los, llamados por Gracián, “adjuntos que lo coronan”, esto es, causa y efecto, atributos, calidades, circunstancias de modo, tiempo, lugar, entre otras. Aquí in-

más simple de la agudeza de concepto consiste en la percepción clara y diferenciada. Según Alexander Parker, la filosofía de la época distinguía entre 25 tipos de conceptos, tres de los cuales son los más relevantes para la teoría graciana: el *conceptus simplex*, que se refiere al simple acto de aprehensión de la idea o la imagen y que constituye la primera operación del intelecto; el *conceptus compositus seu complexus*, considerada la segunda operación del intelecto, en donde se establecen la asociación, contraste y comparación de ideas. En el último grado de complejidad se encontraba un tercer tipo: el *conceptus analogiæ seu comparationis*. En este último tipo, el concepto construye comparaciones basadas en la analogía y la metáfora. En este nivel se encuentra la agudeza de artificio graciana (Apud Arturo Ruiz Zárata, *Gracián, Wit and the Baroque Age: A Rhetorical study*, University, Wisconsin, 1992, p. 55).

terviene la función del buen gusto en la configuración del concepto, pues este debe elegir la formulación más feliz para el momento preciso entre todas las relaciones posibles que al ingenio presenta la percepción.⁵⁶ Todo concepto implica discernimiento, pero sobre todo, expresión relevante y oportuna.

Los verbos “exprimir” y “expresar”, con los que se define la acción del concepto en la definición graciana, tienen la misma etimología y pueden entenderse en dos sentidos: por un lado, *exprimir* significa expresar verbalmente, pero en un sentido más literal significa extraer el jugo o el líquido a una cosa apretándola o retorciéndola. Lo expresado consiste en lo manifestado: algo sacado a presión desde adentro hacia afuera. El acto de conocer implica, entonces, además el discernimiento perspicaz, en “exprimir”, con este doble sentido de extraer y de manifestar con

⁵⁶Hay que tener siempre en cuenta que, para Gracián, en el origen, el gusto se deriva de la agudeza de concepto. Emilio Hidalgo-Serna explica así la relación originalmente subordinada del gusto en función del ingenio y cómo se constituye posteriormente en el concepto mediador entre juicio e ingenio: “En el gusto se nos descubre ahora otra piedra angular de la arquitectura filosófica del jesuita español. Como en el caso de la diferenciación entre ingenio y razón, se nos plantea la cuestión de si, sobre el trasfondo del método ingenioso, no habrá que ver en el “buen gusto” el instrumento paralelo de la función asumida por el juicio en la lógica racional [...] La caverna de la nada, que representa el estado originario del hombre, es la ignorancia más absoluta. esta se caracteriza según los casos por el “mal concepto” o el “mal gusto”. De la cárcel del no-saber y del mal gusto escapamos los hombres solamente con la ayuda de la curiosidad y del asombro. Ambos representan el fin del vacío cognoscitivo y el comienzo del gusto, señal característica de la juventud [...] En consecuencia, si el ingenio libera al gusto de su imperfecta condición original, el gusto habrá de dirigir muy pronto el procedimiento ingenioso, seleccionando y combinando «lo útil con lo gustoso de la verdad». Guiado fundamentalmente por la experiencia personal –por lo ya gustado o sabido–, el buen gusto decide acerca de los elementos singulares y las circunstancias concretas de su intervención” (*El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián: el «concepto» y su función lógica, op. cit.*, p. 170).

actos o palabras, las correspondencias que se encuentran ya en los objetos. De este modo, la agudeza de artificio se configura con el acto de expresión del concepto. Con este acto de expresión artificiosa, el concepto sazona la personalidad del héroe, es decir, lo ayuda a madurar para la vida en sociedad culta, convirtiéndolo en el cortesano perfecto. La función estética de la agudeza de artificio depende de la conjunción del procedimiento cognoscitivo de la agudeza de concepto, que se logra por la perspicacia, así como de su debida y oportuna expresión que, además de belleza, representa lo útil y verdadero. Verdad y belleza encuentran cauce de expresión en el concepto manifestado por el artificio ingenioso.

El buen gusto asiste conjuntamente a la agudeza de perspicacia y a la de artificio.⁵⁷ El lenguaje figurado, con el que se manifiesta y expresa el concepto, se forma, en la agudeza de artificio, en función del gusto relevante, que evalúa la pertinencia y el “sabor” de los conceptos en función de su comunicabilidad. Para esto, el buen gusto elige asumir la forma que mejor atina a “dar gusto” al receptor. En este sentido, el buen gusto media la comunicación de los conceptos y las relaciones ingeniosas intersubjetivas, implicadas en la agudeza de artificio.

En el sentido ético de la agudeza de acción, tercera función de la agudeza de artificio, el concepto ingenioso constituye la personalidad en el individuo, porque a través de este se puede elegir lo que es bueno para él. Esta función se encuentra, también, implicada en la agudeza de

⁵⁷Véase *ibid.*, p. 186.

artificio, porque el concepto implica, además de pensamiento y lenguaje, una buena elección. La expresión pertinente y relevante, asegurada por el buen gusto, implica una elección moral. En la medida en la que el hombre se expresa bien, elige bien, de modo que trasciende su individualidad hacia la vida en comunidad.

La persona, madurada en el ejercicio del ingenio, es el principal motor de la historia humana y en eso consiste la sazón de lo humano, que es la visión graciana del heroísmo, del origen de las más grandes empresas humanas y de la fundación de los imperios más poderosos de la historia. Gracián escribe en *El héroe*:

Valióles más a muchos campeones tal vez una agudeza que todo el hierro de sus escuadrones armados, siendo premio de una agudeza una victoria.⁵⁸

Esto quiere decir que el poder de la agudeza puede ser más fuerte que el de las armas. El ingenio, así, permite al hombre discernir sutilmente sus circunstancias para, luego, hacer concepto de estas, es decir, expresarlas artificioosamente, y entonces adquirir el dominio sobre ellas para convertirse en su señor y rey.

El hombre no nace hecho. Su naturaleza primera está incompleta. El hombre, con ayuda del concepto ingenioso y de su relación con la naturaleza, madura y se convierte en persona, esto es, adquiere la sazón de lo humano que conlleva la configuración de su personalidad. El concepto se

⁵⁸“Primor III”, en *Obras completas de Baltasar Gracián*, ed. cit., p.13.

concibe, en su dimensión moral, como buena elección. La personalidad se constituye con ayuda del concepto ingenioso. Ya que el concepto implica siempre una elección acertada, el ser humano va configurando su vida, a medida que va usando su ingenio para la resolución de los problemas prácticos que le plantean sus circunstancias particulares. Todo concepto es, entonces, además de perspicacia y expresión, acto moral, que implica una elección y, por lo tanto, una decisión, en función del bien individual o, en el caso del político, del bien común. Por esto, Gracián atribuye exceso de ingenio como característica fundamental de su héroe, ya que sin ingenio se vuelve imposible el desarrollo cabal de la personalidad humana.

1.5. Variedad de la agudeza

En la sección anterior, explicamos la división sobre la que se funda la agudeza de artificio y en la que Emilio Hidalgo-Serna examina las tres funciones del concepto graciano. En esta sección, se expondrán brevemente las otras divisiones desde las cuales se vuelve posible el análisis de la agudeza. Estas divisiones, que se exponen en el discurso III de *Agudeza y arte de ingenio*, titulado “Variedad de la agudeza”, son métodos de análisis del concepto desde distintos niveles y puntos de vista: sus funciones; su procedimiento fundamental, la correspondencia, como su posible dirección negativa, la discordancia, así como los niveles de

dificultad que presenta; la variedad en géneros puros o la posibilidad de su combinatoria formando géneros mixtos; los géneros y modos básicos de agudeza, y sus estructuras, además de la posible intervención del juicio y de la prudencia; y, a un nivel superior, la posibilidad del concepto de actuar a nivel de la disposición de elementos con el fin de configurar discursos agudos.

La divisiones en las que se analiza la variedad de la agudeza, correspondientes con estos niveles son las siguientes: agudeza de perspicacia y agudeza de artificio (fundamentos del arte de ingenio). A su vez, la agudeza de artificio se puede subdividir en agudeza de concepto, agudeza verbal y agudeza de acción (funciones); agudeza de correspondencia y agudeza de contrariedad o discordancia (procedimiento fundamental y su posible dirección negativa, además de sus grados de dificultad); agudeza pura y mixta (combinatoria de géneros); agudeza incompleja o de artificio menor (géneros, modos y estructuras básicos) y agudeza compleja o de artificio mayor (el concepto aplicado al nivel superior de la disposición de elementos en un discurso ingenioso).

Después de describir los fundamentos del arte de ingenio y las funciones del concepto, la siguiente división representa el modelo del procedimiento fundamental de toda agudeza: la correspondencia y su posible dirección negativa: la contrariedad o discordancia. Gracián considera que esta división es la más apropiada, porque toma en cuenta el procedimiento esencial de la agudeza. Además de ser el procedimiento esencial,

es el primer género de agudeza incompleja, cuya división es la que dará, finalmente, estructura al tratado.⁵⁹ La dirección que puede adoptar la correspondencia puede ser positiva, como en el caso de una correlación armónica; o negativa, como en el caso de las disonancias o contrariedades. Por lo tanto, esta división de la agudeza está implicada en el primer género de agudeza incompleja que es, a su vez, base de los otros tres géneros: ponderación juiciosa sutil, semejanza o analogía, e invención.

La siguiente división, a su vez, describe la agudeza según si esta se presenta en forma pura o mixta. La agudeza pura no contiene más que un solo modo de concepto, mientras que la mixta mezcla más de un tipo. Gracián, sin extender demasiado la explicación, expresa su admiración por esta última clase de agudeza, atendiendo al criterio estético de la *variatio*, llamándola: “monstro del concepto, porque concurren en ella dos y tres modos de sutileza, mezclándose las perfecciones y comunicándose las esencias”.⁶⁰ Esta división interesa en cuanto a que presupone la combinatoria de géneros y modos para crear conceptos híbridos. Finalmente, en la última división de la agudeza, que es la más importante para el arte de ingenio –porque de esta parte la estructura bipartita básica del tratado, se describen los procedimientos fundamentales del concepto, así como la intervención del juicio y la prudencia y porque de ella se deriva la crítica de los estilos– se considera esta según si aparece

⁵⁹Esta última se trata de la agudeza de arte menor o incompleja y la agudeza de arte mayor o agudeza compuesta, división que se explicará más adelante.

⁶⁰*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 35.

suelta, como en el caso del epigrama, o trabada en un discurso. Se trata de la agudeza incompleja y la agudeza compuesta, también llamadas agudeza de arte menor y de arte mayor.

1.6. Agudeza incompleja

La última división de la agudeza, en agudeza de arte menor y de arte mayor, es la que da estructura a *Agudeza y arte de ingenio*. En los discursos IV-L, que comprenden casi toda la primera parte del tratado, Gracián explica los distintos géneros y modos básicos de concepto a través del término agudeza incompleja. El término encierra una contradicción, pues el modo más básico es una construcción retórica compleja que puede encerrar, formalmente, más de una agudeza.⁶¹ Por esto, Gra-

⁶¹Mercedes Blanco explica que, en términos retóricos, el concepto de correspondencia es una construcción retórica compleja que combina una relación metonímica y una metafórica, en donde la primera se refiere a la relación de contigüidad entre el sujeto del discurso y sus posibles predicados o, en términos gracianos, sus adjuntos: causas, efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias, y la segunda, la relación metafórica, que plantea una relación de similitud. Ambas funcionan simultáneamente y crean un efecto de sobredeterminación o lógica de saturación, porque se injerta un comentario que opera en las fallas de las concatenaciones temporales y causales en la narración epigramática, cuya linealidad se repliega en sí misma en forma de un bucle, el cual permite coincidencias adicionales que crean el efecto de un sentido oculto. Con este bucle de coincidencias adicionales, Blanco describe la sensación de sentido de la agudeza que se describe con la metáfora de la punta o aguijón epigramático: “C’est dans cette coïncidence, dans cette boucle que forme la relation énoncée entre deux moments d’une histoire, boucle par laquelle le progrès linéaire du récit se replie sur lui-même, que gît l’effet de sens de la pointe. Cette coïncidence apparaît comme surdétermination du récit, puisqu’elle renforce sa cohésion, mais aussi comme la manifestation d’un sens caché, et impossible à préciser, ou plutôt comme la promesse d’un sens à venir” (*Les Rhétoriques de la Pointe, op. cit.*, pp. 256-257). Blanco observa que detrás de estos puntos de coincidencias adicionales se refleja el diseño o la traza de la voluntad de un sujeto, puesto que apunta a la existencia de un orden voluntario. Cada punto de

cián aclara en su definición de esta, que se llama incompleja, porque puede constituirse en unidad del discurso ingenioso: es decir, se trata de un mismo concepto, en el sentido de “acto del entendimiento”, pero que puede manifestarse en agudezas múltiples que sirven como los fundamentos de las correspondencias descubiertas gracias a este acto. Gracián la define así:

un acto solo, pero con pluralidad de formalidades y de extremos, que terminan el artificio, que fundan la correlación [...] Aunque encierre en sí dos y tres agudezas, con todo eso se llama incompleja, porque va por modo de un pensamiento solo, como en un epigrama, en un soneto.⁶²

Gracián declara que los géneros de la agudeza incompleja son cuatro: correlación y conveniencia; ponderación juiciosa (también llamada misteriosa); raciocinación⁶³; e invención. Gracián dice que los géneros de agudeza incompleja son como “raíces, fuentes del conceptear”,⁶⁴ porque en ellos se describen los procedimientos fundamentales de las correspondencias, así como su posible dirección y grado de dificultad, su estructura,

coincidencia apunta sólo a la posibilidad de la existencia de un orden o voluntad que les dé sentido. La agudeza, vista como efecto de sentido sobresaturado y replegado en puntos de coincidencia, permite distinguir el término *concepto* de esta. Aunque ambos términos se emplean muchas veces como sinónimos, pueden designar las dos fases de un mismo fenómeno. El concepto corresponde a la facultad, en un sentido subjetivo; en uno objetivo, corresponde al acto del procedimiento cognoscitivo; mientras que la agudeza es, tanto la expresión de dicho acto en una fórmula sobresaliente, como el efecto de sentido resultante que produce la saturación de este en un punto, en el caso de la agudeza incompleja en el epigrama, o en varios puntos articulados ingeniosamente como en la agudeza compuesta (véase, Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe*, *op.cit.*, p. 248).

⁶² *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 37.

⁶³ Palabra graciana que se refiere a los argumentos conceptuosos. En este género la retórica y la dialéctica intervienen en el arte de ingenio.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

así como la posible intervención del juicio y de la prudencia en su configuración.

Los géneros funcionan como esquemas que se combinan y modifican unos a otros, creando modos, que podrían llegar a ser infinitamente variados, a manera de una tópica para encontrar métodos para concepear⁶⁵ que, de ninguna forma, pretenden ser modelos fijos.⁶⁶ En nuestro análisis, se emplearán los géneros y modos de agudeza incompleja como herramientas para describir el acto del concepto, así como sus manifestaciones agudas. Para ello seguiremos la clasificación de Mercedes Blanco, y a partir de ella, se definirán solamente los modos de agudeza que son más relevantes para el análisis del concepto en las décimas poliestrúficas.⁶⁷ Mercedes Blanco propone los siguientes géneros: correlación y discordancia; ponderación; semejanza; transposición (equivale a la invención); exageración o encarecimiento; sentencia; argumentos (equivale a la ración); juegos de palabras.

⁶⁵El propósito del tratado graciano no es solamente teórico, sino también práctico. Gracián busca crear un método que sirva tanto para analizar la agudeza, como para producirla. En este sentido, los géneros y modos propuestos por el jesuita pueden servir de pauta para encontrar un método para producir conceptos.

⁶⁶Véase Jorge M. Ayala, “Un arte para el ingenio”, en *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. lxxxvi.

⁶⁷Diversos autores gracianistas, como Jorge Ayala, Arturo Zárate o Mercedes Blanco, han propuesto distintas clasificaciones de los géneros según las necesidades de sus propios análisis. Se debe tomar en cuenta que la división y el posterior análisis de la agudeza incompleja no es totalmente sistemático en el tratado graciano y, por ello, es imposible hacer una clasificación definitiva. Los géneros no se definen de manera rigurosa, además de que surgen otros nuevos que Gracián no nombra al principio. Nuestro análisis partirá de la lectura de *Agudeza y arte de ingenio*, pero tomará en cuenta las aportaciones de estos gracianistas y sus perspectivas sobre la agudeza incompleja.

1.6.1. Correspondencia y discordancia

El primer género de agudeza incompleja constituye el principio fundamental de todo concepto, puesto que desarrolla y precisa el sentido de *correspondencia* que Gracián había establecido en su definición general de concepto, expuesta en el discurso II, que trata de la esencia de la “agudeza ilustrada”.⁶⁸ El concepto de correspondencia precisa y describe el sentido artificioso de este término. El primer género se encuentra implicado en todos los demás géneros y en todos los modos, puesto que describe el procedimiento fundamental de todo concepto, que es la correspondencia, correlación, conveniencia o proporción artificiosa, así como también se refiere a su posible dirección y sentido negativo, como en la discrepancia, discordancia, disonancia, inconveniencia o improporción. Los siguientes géneros manifestarán distintos modos y estructuras en las que se puede articular la correspondencia sutil.

La correspondencia como género de agudeza se puede definir como un tipo de correlación compleja, que implica en términos retóricos la combinación de, al menos, dos tropos: metonimia y metáfora. Entre el sujeto del discurso o el héroe o protagonista en la narración del epigrama se establece una relación de metonimia con sus posibles predicados (efectos, circunstancias, causas, cualidades, etc.). El concepto va “careando” (comparando) los predicados con el sujeto, los predicados entre sí y luego,

⁶⁸Véase Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe: Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe, op. cit.*, p. 254.

descubre relaciones de semejanza que hay entre cualesquiera de los términos, relaciones que se evidencian a través de la expresión retórica, por medio de la analogía o la metáfora.

La correspondencia, y su dirección, parten desde los posibles puntos de vista que asume en el concepto el discurso y la ponderación, que puede ser ya sea el de la alabanza o el del panegírico conceptuoso o el del vituperio crítico. En este sentido, Gracián define este género de concepto:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera –ya en conceptuosa panegiri, ya en ingeniosa crisi, digo alabando o vituperando– uno como centro, de quien reparte el discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean, esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc., y cualquiera otro término correspondiente; valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros entre sí; y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza.⁶⁹

El uso del verbo *ponderar* y el sustantivo *ponderación* ha dado lugar a múltiples discusiones sobre el rigor de la terminología graciana. Gracián usa este verbo para definir una operación fundamental de la sutileza en el concepto de correspondencia, pero luego hace del sustantivo el nombre del segundo género, lo que ha derivado en distintas interpretaciones sobre el significado del término, así como al cuestionamiento de su congruencia, en detrimento del rigor metodológico del tratado. Se debe entender la palabra *ponderación*, a nuestro juicio, desde la interpretación

⁶⁹ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 40.

de M. J. Woods:

the heightened expression of a correspondence, as the verb *realzar* indicates. This interpretation also happens to correspond to a standard meaning of *ponderar*, recognized by Covarrubias in his *Tesaurus de la lengua castellana* of 1611, and by subsequent lexicographers: namely, *encarecer*, in the sense of “to speak of in superlative terms”.⁷⁰

La ponderación es una de las operaciones básicas de la agudeza de artificio, puesto que es la que realza o encarece, en sentido positivo o negativo, la correspondencia artificiosa. Sin ponderación no puede haber correspondencia y, por lo tanto, concepto, ya que la ponderación forma parte fundamental del artificio conceptual.

Como uno de los varios ejemplos que ofrece de correspondencia, Gracián cita el siguiente de san Agustín:

Hizo Augustino centro de su agudeza a aquella Señora, que lo fue de la sabiduría infinita, y dijo: Dignose el Verbo eterno de trocar el seno del Padre por el sagrado virginal vientre de su Madre, y pasó esta Señora, de esposa de un pobre carpintero, a serlo del Arquitecto del cielo: *Ex sinu Patris in uterum dignatur descendere Matris, quae, dum desponsaretur fabro, coeli nupsit Architecto*.⁷¹

En este ejemplo, la Virgen es el sujeto o centro del panegírico sobre el que se pondera y discurre. La primera línea de “ponderación y sutileza” en este concepto es de carácter metonímico: la esencia de la Virgen se expresa como vientre que recibe al Verbo, que desciende desde el seno

⁷⁰“On Pondering la ponderación in Gracián Treatise on Wit”, *The Modern Language Review*, 88 (3), p. 642.

⁷¹*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 42.

del Padre. Aquí se establece una primera línea de ponderación, en la que coinciden dos cualidades entre la madre y el padre: el “seno” del padre al descender a la Tierra se convierte en vientre. Madre y padre comparten un punto de coincidencia o semejanza, después de haber comparado dos de sus cualidades en términos metonímicos: seno y vientre.

Con base en esta primera conformidad, se establecen nuevas líneas de ponderación, puesto que al descender el Verbo y embarazar el vientre de María, el concepto se vuelve hacia otra de sus cualidades principales: la de ser esposa de Dios siendo ya esposa de José, el carpintero. Ahí se descubre otro punto en común entre José y Dios: ambos son constructores.⁷² Las relaciones de correspondencia la realzan: pues elevan su estado, que pasa de esposa de carpintero a esposa del arquitecto del cielo. De este modo, el concepto encuentra puntos de coincidencias tras la comparación de toda clase de aspectos accidentales. La expresión de las correspondencias en estos puntos de coincidencias son la ponderación o realce. Gracias a este realce, el concepto puede expresarse como alabanza o como crítica o vituperio, según su actitud seria o burlesca.

Así como el concepto de proporción se basa en la simpatía, su otra cara, la agudeza de improporción, disonancia o contraproporción se

⁷²Véase Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe...*, op. cit., p. 256. Gracián cita el soneto de don Luis a Cristóbal de Mora como otro ejemplo de concepto de correspondencia. En ese soneto se observa igualmente la expresión compleja de correlaciones metonímicas y metafóricas. Góngora representa el patrocinio de Mora, a través de la agudeza nominal, en la que se representa el solicitado mecenazgo a través de una alegoría que se fundamenta en su nombre: el moral de quinas reales.

fundamenta en la contrariedad, la contradicción o, en términos retóricos, en el oxímoron, la antítesis y la paradoja:

Es la improporción el otro extremo en este modo de agudeza, contraria a la pasada pero no desigual, porque de los opuestos suele ser émula la perfección. Fórmase por artificio contrapuesto a la proporción.⁷³

En este tipo de concepto se contraponen los extremos o se pondera la desproporción en las partes de un todo. Gracián observa que la proporción es signo de la hermosura, pero no siempre de la improporción en el hecho, pues, a menudo, la improporción es signo de la fealdad. Sin embargo, en el concepto de proporción, la perspicacia mostrada en ponderar la improporción consigue perfección: “Nace de la proporción la hermosura, no siempre de la improporción en el hecho; pero el notarla en el concepto es perfección”.⁷⁴ El artificio de este concepto aumenta en proporción al grado de oposición o “repugnancia” entre los términos.

1.6.2. Ponderación misteriosa

El concepto de ponderación misteriosa o juiciosa se caracteriza por el planteamiento de la correspondencia como misterio o pregunta, así como por la intervención del juicio para su resolución. En estos modos de agudeza, no basta con expresar las correspondencias entre los extremos, sino que el ingenio, en colaboración con el juicio, debe descubrir la razón

⁷³*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 55.

⁷⁴*Ibid.*, p. 57.

sutil que pondera una extravagancia –o misterio–. La razón se llama sutil porque es esencialmente ingeniosa, no racional, aunque en ella sí pueden intervenir el juicio y la razón. Gracián apunta que esta clase de concepto contiene dos formalidades: la ponderación de la coincidencia y la razón sutil que la satisface.⁷⁵

Mercedes Blanco observa que la diferencia entre el concepto de correspondencia y el de ponderación juiciosa no se fundamenta en la estructura lógica, que ambos comparten, sino en la presentación discursiva de dicha estructura:

Au fond, il s'agit toujours de surdéterminer une relation de contigüité R entre deux termes par une relation R' entre les memês termes. Mais, dans le premier cas, la surdétermination est présentée directement ; dans le second cas, on la présente comme si elle devait compenser un manque de détermination initial.⁷⁶

Gracián ejemplifica este género de sutileza con el soneto de Lope de Vega a la muerte de Absalón, suspendido de los cabellos entre las ramas del árbol. Lope pondera la muerte de Absalón a causa de la vanidad de su ambición de usurpador y propone la correspondencia entre su ambición y su muerte como misterio, plantéandose como cuestión:

Suspenseo está Absalón entre las ramas,
que entretejen sus hojas y cabellos:
que los que tienen la soberbia en ellos
jamás expiran en bordadas camas.

⁷⁵*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 73.

⁷⁶*Op. cit.*, p. 260.

Cubre de nieve las hermosas llamas 5
al eclipsar de aquellos ojos bellos:
que así quebrantan los altivos cuellos
las ambiciones de mejores famas.

¿Qué es de la tierra que usurpar quisiste? 10
Pues apenas la tocas de liviano,
bello Absalón, famoso ejemplo al suelo.

Esperanza, ambición, cabellos diste
al viento, al cielo, a la ocasión, tan vano,
que te quedaste entre la tierra y el cielo.⁷⁷

La ponderación misteriosa consiste en formular las correspondencias en torno a la muerte de Absalón en forma de misterio, expresado en la cuestión que se plantea en el primer terceto, seguido de las razones sutiles que resuelven el misterio en el segundo terceto.

Lope ofrece estas razones sutiles entre la causa de la muerte, que es la ambición de usurpar la tierra, y el efecto, que fue haber quedado colgado del árbol, cuando huía montado en el mulo. El primer punto de unión entre la misteriosa muerte y la ambición de usurpar la tierra es la liviandad de Absalón que, suspendido del árbol, apenas puede pisarla: “Pues apenas la tocas de liviano, / bello Absalón, famoso ejemplo al suelo” (vv. 10-11). Los pies de Absalón, suspendidos por encima de la tierra que no puede ni pisar, son para esta, ejemplo de su liviandad y de la vanidad de su ambición de usurpador. En el punto más agudo del soneto, Lope encuentra una razón aún más sutil: sus cabellos, lazo que une la liviandad y la vanidad de Absalón con la muerte. Absalón era famoso por

⁷⁷*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit, p. 75.

su belleza y por tener una larga y abundante cabellera. La vanidad y la ambición, representada por la cabellera enredada en el árbol, es lo que le da muerte: “Esperanza, ambición, cabellos diste / al viento, al cielo, a la ocasión, tan vano, / que te quedaste entre la tierra y el cielo” (vv. 12-14). El viento simboliza la vanidad de su esperanza y el cielo, la ambición. Pero los cabellos de Absalón se interpusieron en su aspiración y le dieron muerte, dejándolo suspendido entre la tierra que quiso usurpar y el cielo que su ambición de usurpador quiso alcanzar. Por esto, dio cabellos a la ocasión de su muerte, aludiendo a la representación de la diosa romana de la ocasión, que tiene una larga cabellera por delante, pero está calva de la nuca. Se le debe asir del copete, que es cuando llega de frente, porque cuando esta pasa, como por detrás es calva, ya no hay por donde cogerla. Absalón, con su vanidad, que causa su muerte desdichada, da cabellos a la ocasión calva que representa su muerte.

Se puede añadir mayor dificultad a la ponderación juiciosa con la introducción de una discordancia como en la agudeza por ponderación de dificultad, que Gracián expone en el discurso VII, o aún mayor desconcierto si la razón sutil pondera contradicción lógica entre los términos, como en el caso de las ponderaciones de contrariedad expuestas en el discurso VIII. En este género de concepto, entre mayor sea la dificultad del misterio mayor será la sutileza objetiva resultante.

1.6.3. Semejanza

Gracián define así el género de agudeza por semejanza:

En este modo de conceptear caréase el sujeto, no ya con sus adyacentes propios, sino con un término extraño, como imagen que le exprime su ser o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias y demás adjuntos; no todos, sino algunos, o los más principales.⁷⁸

A diferencia de los géneros anteriores de concepto, en este, el sujeto que funciona como centro, no se carea con sus propios adjuntos, sus causas, efectos, relaciones, circunstancias de modo, tiempo o lugar, sino con la imagen de un término extraño que le representa. El vehículo principal del concepto de semejanza es la metáfora, la alegoría y el símil. En este género de concepto se incluyen las agudezas por analogía, la metáfora, las alegorías o agudezas por comparación condicional como el careo condicional, fingido y ayudado.⁷⁹

Gracián dedica el discurso X a la “semejanza conceptuosa”, para que no se confunda con la metáfora como mera figura retórica, y advierte sobre la diferencia entre la metáfora como tropo y como género de agudeza. Para Gracián, es claro que no cualquier metáfora o símil contiene agudeza, si no solamente aquella imagen que se fundamenta en algún género de misterio, contrariedad, improporción o alguna formalidad conceptuosa. En el “Discurso X” de *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián aclara cuál debe ser la condición formal de la semejanza conceptuosa:

⁷⁸*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 109.

⁷⁹Véase Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe...*, op. cit., p. 265.

No cualquiera semejanza (en opinión de muchos) contiene en sí sutileza, ni pasa por concepto, sino aquellas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc. Éstas (dicen) son objeto de este arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos, o figuras sin alma de sutileza [...] La proporción y correspondencia realza en sumo grado la semejanza [...] Por lo contrario, se funda con agradable primor en una contraposición.⁸⁰

La semejanza es, según Gracián, uno de los géneros de agudeza más gustosos. A esta dedica 5 discursos en el tratado, además de que la vuelve modelo de uno de los géneros de agudeza compuesta más importantes: la agudeza compuesta fingida. Gracián emplea constantemente la semejanza para ilustrar sus conceptos teóricos. En este sentido, Hidalgo-Serna escribe:

Y porque en la *re simili* se encuentra la raíz de la posibilidad del conocimiento ingenioso, no nos puede sorprender el hecho de que la “gustosa semejanza” –pues “digna es ésta de todo buen gusto”– ocupe cinco capítulos de la *Agudeza y arte de ingenio*. Ningún otro concepto puede expresar con mayor prontitud y más viva plasticidad la trabazón existencial entre las cosas [...] En la elección por parte del gusto se manifiesta una tendencia hacia la semejanza de la materia, que, juntamente con el ingenio, el ejemplar y el arte, constituye uno de los cuatro pilares de la lógica graciana.⁸¹

Por esta razón, la semejanza será el género de concepto más común en las décimas, especialmente en las burlescas, en las que se alude a la materia irrepresentable gracias a las correspondencias permitidas por la semejanza conceptuosa.

⁸⁰*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 121.

⁸¹*Op. cit.*, p. 195.

1.6.4. Agudeza nominal

Gracián dedica el “Discurso XXXI” a la agudeza de tipo nominal, que considera un tipo de concepto de proporción porque, explica, “todas [las agudezas] se socorren de las voces y de su significación. El nombre suele fundar la proporción.”⁸² En este tipo de agudeza, la ponderación ingeniosa consiste en encontrar conveniencias entre la cosa y su nombre. Estas correspondencias se pueden descubrir, por ejemplo, por mencionar unas cuantas formas, con el sentido literal del nombre, con su etimología⁸³ o, también, se pueden hallar todo tipo de correspondencias ocultas haciendo, por ejemplo, cortes al nombre o separando y trastocando, de algún modo, las sílabas de este. Gracián explica, en este sentido, lo siguiente: “Es como hidra bocal una dicción; pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa, y de cada acento un concepto.”⁸⁴

Gracián entiende la agudeza nominal en su sentido restrictivo de juego verbal con el nombre propio, pero también en su sentido no restrictivo, vuelve la agudeza nominal el modelo de todas las demás, que parten del principio del concepto de proporción, enunciado en el “Discurso IV”:

Alcanza el nombre su conveniencia y correlación con la cosa denominada

⁸²*Ibid.*, p. 359.

⁸³Por ejemplo, en este mismo discurso, Gracián fundamenta la autoridad, inclusive divina, de la agudeza nominal con las palabras que le dirige Jesús a Pedro y que recuerdan el origen etimológico del nombre del discípulo: “*Tu es Petrus, et super hanc petram ædificabo ecclesiam meam*” (Mateo 16:18-19).

⁸⁴*Ibid.*, p. 360.

y con sus adyacentes, no menos que las causas, efectos y propiedades con el mismo sujeto y entre sí, como se explicó en el discurso cuarto de la agudeza de correspondencia y proporción. Así dijo el poeta: *Conveniunt rebus nomina saepe suis*.⁸⁵

En este sentido, el soneto a Cristóbal de Mora de 1595 es también el ejemplo perfecto de agudeza nominal.

Con este célebre soneto, Góngora emplea, por segunda vez, la poesía para hacer la corte a un superior jerárquico; el primero había sido un soneto dirigido al obispo Pazos, pero esta vez tiene un propósito mucho más ambicioso que el que se observa ahí: trascender la esfera eclesiástica para establecer contacto directo con el mundo cortesano. Mientras en ese soneto Góngora hacía méritos con uno de sus protectores, deseándole buena salud en ocasión a su enfermedad, para garantizar la continuación de su patrocinio dentro de la esfera eclesiástica; con el soneto a Mora, Góngora pretendió, por primera vez en su vida, buscar el patrocinio de un potentado cercano al poder de la corte real. La carrera de Mora prometía un futuro exitoso, como en efecto lo tuvo durante los reinados de Felipe II y Felipe III. Felipe II lo nombró parte del Consejo de gobierno de Portugal y, posteriormente, Felipe III, le otorgó el título de marqués y lo nombró virrey de Portugal. Con la elección de este importante personaje del momento político para iniciar su carrera de poeta oficial, Góngora demuestra profundo juicio político.

Este caballero era el encargado de la política portuguesa cuando

⁸⁵*Ibid.*, p. 362.

Góngora le entregó, personalmente, el soneto en uno de sus viajes a la corte. Aquí, el poeta solicita a este potentado el favor de su protección, y para ello, compone la alabanza que consiste en descubrir las proporciones existentes entre la magnitud de su señorío y los empleos del poeta con el fin de halagarlo y asegurarse su patrocinio:

A DON CRISTÓBAL DE MORA

Árbol de cuyos ramos fortunados
las nobles moras son quinas reales,
teñidas en la sangre de leales
capitanes, no amantes desdichados:

en los campos del Tajo más dorados 5
y que más privilegian sus cristales,
a par de las sublimes palmas sales,
y más que los laureles levantados.

Gusano, de tus hojas me alimentos, 10
pajarillo, sosténgame tus ramas,
y ampáreme tu sombra, peregrino;

hilaré tu memoria entre las gentes, cantaré,
enmudeciendo ajenas famas,
y votaré a tu templo mi camino.⁸⁶

Escribe Gracián que, en el soneto, Góngora “va combinando sus empleos con el moral de su patrocinio” (*loc. cit.*). Para hacer la delicada petición, el poeta recurre, como en el soneto a Pazos, al concepto de proporción, esta vez configurado por la agudeza nominal, que consiste en representar

⁸⁶*Ibid.*, p. 41.

el moral, simbólico del linaje del caballero y del patrocinio perseguido. Con esta representación del árbol de los Mora, Góngora configura una culta alegoría mítica en la que se descubre el origen de la nobleza de su linaje. Para ello, emplea la agudeza nominal que, según Gracián, es una forma del concepto de proporción. El patrocinio se representa interpretando el sentido original del nombre, Mora, cuya proporción en relación con el poeta se destaca con la alegoría del árbol eminente y protector que lo cobija y lo sustenta; proporción reforzada por la petición de los tercetos en donde Góngora se disminuye con modestia para asegurar la aprobación del caballero representándose como gusano, pajarillo y peregrino, simbólicos del poeta y de sus empleos, enumeración que se distribuye en el segundo terceto.

La imagen poética se configura, en los cuartetos, como blasón poético que representa simbólicamente la altura del patrocinio perseguido por el poeta y el heroísmo del linaje del caballero. Para ello, eleva la nobleza del linaje, comparando las moras con las quinas reales, símbolo de la realeza portuguesa. Con esta comparación, el poeta quiere indicar que el linaje guerrero de Cristóbal de Mora lo autoriza para el gobierno. Para ello, corrige la versión ovidiana del mito de Píramo y Tisbe, que explica el color rojo de las moras y, por esto dice que han sido teñidas por la sangre de leales capitanes y no de amantes desdichados. Los leales capitanes representan los modelos de nobleza guerrera del árbol genealógico. Las hazañas heroicas tiñen de rojo, es decir, de valor guerrero, las moras,

color que simboliza la sangre de caballero noble, derramada con valentía en las batallas. Con esta corrección del mito ovidiano, Góngora recuerda el origen guerrero del linaje del político. Luego, eleva la dignidad del humilde moral a la gloria heráldica de las palmas y los laureles. El elogio del nombre del caballero prepara la petición de protección y favor que se formula en los tercetos. En éstos, el poeta se disminuye a sí mismo representándose como gusano que se guarece en las ramas del moral, como pajarillo sustentado en sus ramas y como peregrino, cobijándose en su sombra. Las ramas, que ha calificado como *fortunadas*, simbolizan el patrocinio económico, de techo y de vestido y, por esto, el gusanillo se alimenta de sus hojas; también sirven de sustento al pajarillo, así como de sombra en la que se guarece el peregrino.

1.7. Agudeza compuesta

La división más importante de *Agudeza y arte de ingenio* es la que configura la estructura fundamentalmente bipartita del tratado: es la que Gracián establece entre agudeza incompleja y agudeza compuesta. La agudeza incompleja, como se ha visto anteriormente en esta investigación, consiste en un solo concepto, pero con pluralidad de formalidades conceptuosas y de extremos que fundan la correlación. De este modo, el concepto discurre libremente, adaptándose a las circunstancias que se le presentan, pero se funda en un solo acto, cuya pluralidad de co-

rrespondencias se expresa sin mayor traza que la que otorga la suma de elementos sueltos que se van añadiendo al sujeto, quien funciona como centro de la ponderación conceptual. Gracián pone como ejemplo a Marcial de este estilo suelto que, como consecuencia de la libertad que implica no estar condicionado a un paradigma, resulta infinitamente variado. Este estilo libre es el que mejor representa, en el canon conceptista, la variedad de la agudeza incompleja que es, por lo general, el elemento esencial del modelo latino de epigrama que llegó hasta el Siglo de Oro.

Gracián define así la agudeza compuesta en el “Discurso LI”:

la encadenada en una traza [...] en que los asuntos, así de la panegiris, como de la ponderación suasoria, se unen entre sí como partes, para componer un todo artificioso mental.⁸⁷

Tenemos, entonces, que la agudeza compuesta responde al problema de la disposición y trabazón de conceptos por medio de una traza superior que los organiza. Es por esto que Gracián considera la agudeza compuesta como la agudeza de arte mayor, pues añade dificultad a la complejidad intrínseca de la agudeza incompleja, ya que se trata de la articulación y trabazón de la pluralidad de conceptos heterogéneos bajo la unificación de un paradigma que da orden y estructura a esta multiplicidad conceptual. En este sentido, la agudeza compuesta se podría definir como la aplicación del ingenio al problema de la *dispositio* de

⁸⁷Agudeza y arte de ingenio, ed. cit., p. 682.

los conceptos en un discurso organizado por medio de una traza que los une más allá de un mero agregado o colección de elementos sueltos o libres. A este respecto, Gracián aclara: “no basta la unión del texto para que hagan compuestos los asuntos; es menester que digan alguna correlación o predicado universal a todos ellos.”⁸⁸.

En el “Discurso LI”, Gracián defiende el estilo suelto de Séneca y de los epigramas de Marcial, pues, según él, la variedad implícita en este estilo libre estimula el gusto y no lo enfada como sucede con los compuestos, que presentan tendencia a la uniformidad merced a su paradigma unificador. La uniformidad del compuesto se opone a la variedad y a la libertad de ingenio, puesto que la disposición en traza limita la libre disposición de los elementos al obligarlos a ajustarse a dicho modelo homogeneizador. Además de la uniformidad, los compuestos presentan otra desventaja: si se quiebra la atención del lector u oyente en algún punto, todo el trabajo de la alegoría se malogra. No obstante, a pesar de estas desventajas, Gracián reconoce la superioridad de la agudeza compuesta y enumera, en este mismo discurso, sus ventajas. Primero, observa que el compuesto es superior al agregado, puesto que un todo es siempre más noble que la parte y constituye el último objeto y fin de las artes. La perfección del compuesto resulta de las partes, pero se añade la mayor perfección mediante la unión primorosa de ellas.⁸⁹ Por ello, la compuesta es superior,

⁸⁸“Discurso LIV”, *ibid.*, p. 700

⁸⁹En el “Discurso LIV”, Gracián expone los distintos modos de unión y trabazón de los discursos, a la que da el término de “acolutia”. La trabazón o acolutia es la unión

puesto que añade dificultad a la ya de por sí difícil agudeza incompleja.

Gracián observa que la agudeza es superior en los compuestos porque la variedad intrínseca de la incompleja se duplica gracias a la distinción proveniente de la dificultad que se añade merced a la trabazón de las partes:

Auméntase en la composición la agudeza, porque la virtud unida crece, y la que a solas no pasará de una mediocridad, por la correspondencia con la otra llega a ser delicadeza; y no sólo no carece de variedad, sino que antes la dobla, ya por las muchas combinaciones de las agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de uniones.⁹⁰

Gracián identifica, entonces, las dos condiciones que ennoblecen un compuesto conceptuoso: lo selecto de las partes y lo primoroso de la

entre asuntos y conceptos parciales. Gracián observa que el arte de hallar esta unión sería el superlativo primor de la sutileza. El primer modo consiste en iniciar con una hipótesis o asunto que funciona a modo de una propuesta universal. La unión consiste en ir probando, explicando o especificando esta hipótesis inicial, de manera que la proposición universal se vaya singularizando por partes. El siguiente modo de unión consiste en la gradación, puesto que la propuesta inicial no es general, pero da pie y ocasión para levantar las subsiguientes. De este modo, los asuntos se van uniendo mediante su gradación progresiva. Como otra estrategia de unión, Gracián observa que cuando el sujeto tiene partes, estas dan pie para la ponderación de ellas, por lo que la misma unión material ocasiona la formal en el concepto. En este modo de unión, se aprovecha la heterogeneidad de las partes para lograr la variedad y distinción en los conceptos parciales. Otro modo de trabazón de los compuestos consiste en lo que Gracián denomina desengaño. Consiste en la ponderación de las partes y los términos entre quienes se plantean dudas, las cuales, posteriormente, se van resolviendo por medio de razones sutiles. Este modo de compuesto se estructura mediante reparos y desempeños. Un modo de unión análogo a este consiste en discurrir a favor de un vicio y, luego, refutarlo. Como un último modo de trabazón discursiva, Gracián se refiere a la acolutia extrínseca, que es el modo de unión mediante la semejanza. Consiste en traer alguna historia o suceso remoto el cual se aplica al caso presente por semejanza o paridad. Esta es la estrategia de trabazón de la agudeza compuesta fingida (véase *ibid.*, p. 552-562).

⁹⁰*Ibid.*, p. 684.

unión.⁹¹ Así, la agudeza compuesta mantiene lo escogido y selecto de las agudezas incomplejas, y conserva así lo fragmentado del discurso ingenioso, pero preservando paradójicamente la unidad en virtud de su paradigma unificador. De este modo, se desarrolla la variedad del concepto ingenioso en dos niveles: a nivel de las partes individuales y a nivel de los paradigmas unificadores. El concepto debe preservar la pluralidad y variedad de la agudeza incompleja, al mismo tiempo creando una unidad superior que haga concepto de esta multiplicidad ingeniosa sin anularla.

1.7.1. La literatura ingeniosa como género: origen del problema de la agudeza compuesta

El problema de la agudeza compuesta en la teoría graciana surge en el contexto de la configuración de la literatura ingeniosa como género literario en la primera mitad del siglo XVII. Esta literatura, ante la que se modeló la bibliografía graciana, se organizaba en libros que contenían colecciones de textos sueltos sin otra cosa en común que ser ejemplos variados de un mismo género conceptuoso: sentencias, apotegmas, facecias, aforismos, etc., selectos y escogidos bajo los criterios de la exquisitez y la variedad. Mercedes Blanco identifica cuatro rasgos estilísticos fundamentales del género ingenioso: lo fragmentado, lo escogido, lo didáctico y la colusión de lo ingenioso con lo moral.

⁹¹*Ibid.*, p. 685.

En cuanto al primer rasgo, lo fragmentado, la investigadora resalta que estos libros se presentaban como “agrupación de textos separables, a menudo breves. Estos se reúnen en función de su pertenencia a cierto tipo cuya denominación aparece con frecuencia en el título de la obra y se deja, en cierta medida, al arbitrio del autor...”⁹² Blanco observa esta misma estructura en los libros de Gracián anteriores a *El Criticón*. De este modo, la estructura bipartita de *Agudeza y arte de ingenio* prefiguraba la aplicación del ingenio graciano a la creación de una agudeza compuesta en la que se articulara, con fines didácticos, los hallazgos más relevantes del concepto.

Blanco explica, de este modo, el origen de este problema teórico en la obra graciana:

Un escritor que se propone ser o parecer ingenioso tiende a privilegiar la parte en detrimento del todo, tiende a focalizar la atención en hallazgos sorprendentes o sutiles plasmados a nivel de los fragmentos más breves. La solución más fácil para el autor ingenioso es pues componer su obra a modo de agregado de elementos, sin una articulación que coarte la libertad de ingenio. A ella se atiene Gracián en sus primeros libros. Pero él es un amante del orden, de la “curiosidad y artificio”, un denigrador de lo natural y espontáneo, aunque no, claro está, de forma unívoca y dogmática [...] Por ello llega a imponérsele la necesidad de extender la “formalidad” y artificio que la agudeza supone más allá del marco del texto breve. Es entonces cuando aparece la noción de “agudeza compuesta” a la que está dedicado el Tratado segundo del *Arte de ingenio*.⁹³

La focalización de la atención del escritor ingenioso en la parte constituye lo fragmentado del género ingenioso, que es el rasgo estilístico más

⁹²“*El Criticón*: Aporías de una ficción ingeniosa”, *Criticón*, 33 (1986), p. 13.

⁹³*Ibid.*, p. 17.

relevante de este género de literatura.

Lo selecto o escogido de las partes contribuye también a la fragmentación del género. Blanco observa que

la segunda condición que se imponen las obras de este género es el alto valor atribuido, en principio, a cada pieza de la colección. Los títulos “flores”, “sentencias”, etc., garantizan de algún modo, en su mismo enunciado, lo exquisito, lo selecto, lo agudo en suma de los textos cuya yuxtaposición constituye la obra. Cada uno tiene un concepto o una red de conceptos ligados entre sí, de modo que mientras el conjunto se caracteriza por una falta de unidad, las partes presentan al contrario una fuerte cohesión interna.⁹⁴

Este rasgo estilístico, característico de la bibliografía graciana, se encuentra estrechamente relacionado con los rasgos de lo didáctico y la colusión de lo moral y lo ingenioso. Esto se debe a que la exquisitez de la colección de textos agudos, desde *El héroe*, hasta *Oráculo manual*, depende de su utilidad práctica para la vida y de su enseñanza moral. Además de bella, la colección es útil y se propone educar el juicio. Por lo que estas lecciones prácticas para la vida se van sumando sin otra ordenación que la impuesta por esta necesidad pedagógica.

Se podría decir que los mismos rasgos de estilo que definen la literatura ingeniosa como género literario los compartía, en la lírica, el epigrama latino. Al igual que estas colecciones de textos agudos, los epigramas latinos no seguían otro orden que el que imponían al poeta las circunstancias particulares a las que aplicaba su ingenio. A menudo,

⁹⁴*Ibid.*, p. 13.

los epigramas se organizaban también en antologías o libros en los que se resaltaban los mismos rasgos de lo selecto y de lo exquisito con el añadido de una observación moral. La agudeza compuesta surge entonces por la necesidad de extender el artificio conceptual para que trascienda más allá del esquema breve en el que opera la agudeza incompleja del epigrama, de manera que el concepto ingenioso se aplique también a la trabazón de las agudezas en un discurso. Se puede interpretar, entonces, que la agudeza compuesta surge de la necesidad que se impone al escritor conceptista de aplicar su ingenio a la ordenación artificiosa de un discurso ingenioso extenso que, sin embargo, no pierda su carácter agudo. Pero existe, además de la necesidad de extender el discurso, otro elemento consustancial a la agudeza compuesta como problema fundamental del conceptismo en el Barroco. Se trata concretamente del cuarto género de agudeza compuesta al que Gracián pone el término de agudeza compuesta fingida. Este género de agudeza compuesta se refiere al uso de la ficción o de la alegoría como traza.

1.7.2. Agudeza compuesta fingida

Gracián estructura la segunda parte del tratado, dedicada a la agudeza compuesta, de manera análoga a la primera parte, que versa sobre la incompleja. En el discurso LI, Gracián distingue entre dos grandes géneros de agudeza compuesta: la que se compone de conceptos incomplejos y los compuestos por ficción. El primer género se compone solo de con-

ceptos incomplejos: proporciones, reparos, paridades, todos unidos entre sí, haciendo juego de correspondencia. Este primer género puede subdividirse en los siguientes procedimientos: compuesto de proporciones, de contraproporciones, de reparos⁹⁵, de encarecimientos o compuestos mixtos en donde se mezclan, por ejemplo, reparos y proporciones. Este género tiene como desventaja que puede llegar a ser monótono y a tender demasiado al estilo disgregado de la agudeza compleja. No obstante, por esta misma razón, Gracián la convierte en el “Discurso LIV” en la unión más difícil del compuesto y, por lo tanto, en la más sutil e ingeniosa si un gran ingenio fuera capaz de lograrla. Lo característico del primer género es articular, de modo puro o mixto, uno o más géneros de agudeza compleja siguiendo los procedimientos fundamentales del concepto expuestos en la primera parte: correspondencia o proporción, contraproporción, ponderación juiciosa, etc.

El segundo género es el compuesto por ficción en los que se incluyen las épicas, las alegorías y los diálogos. Este género está modelado a partir del tercer género de agudeza compleja: la semejanza. Gracián explica en el Discurso LIV la característica esencial de este género de compuesto:

en los compuestos por metáfora se ajustan todas las circunstancias y adyacentes al término de la traslación, sin violencia, y con tal consonancia, que cada parte de la metáfora fuera un relevante concepto.⁹⁶

⁹⁵Los reparos son dificultades que se plantean junto con las razones que se dan para resolverlas.

⁹⁶*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit, p. 546.

En este caso, se debe trasladar y hacer corresponder, como en el concepto por semejanza, todos los sentidos rectos de los conceptos particulares al figurado de la imagen alegórica. La traslación de las correspondencias debe hacerse sin violencia en cada una de las partes de la metáfora para que resulte en compuesto.

Con la base de la agudeza por semejanza, Gracián incluye dentro de la compuesta fingida diversos géneros de ficción, además de la alegoría, representados, cada uno, por una autor: alegorías (Boccalini), fábulas (Esopo), epopeyas (Homero), metamorfosis (Ovidio), sátiras (Juvenal), enigmas (Pitágoras), diálogos (Luciano), emblemas (Alciato), refranes (Erasmus), cuentos (don Juan Manuel). Con estas autoridades como ejemplo, Gracián se refiere a un género de literatura didáctica que enseña la verdad por medio de la semejanza. Todas estas obras tienen en común el disfrazar la verdad que aparece velada e insinuada bajo la figuración alegórica. A este respecto, Mercedes Blanco observa que lo que convierte la ficción en agudeza en la compuesta fingida:

no es lo narrativo sino lo ficticio, asimilable a lo mentiroso. La ficción es una parte de la Mentira, pariente cercana de la agudeza. La mentira de la ficción es paradójica ya que por medio de ella trata de hacerse valer su contrario, la verdad. Ya en la *Poética* aristotélica la ficción o fábula imita lo verosímil y está por ello más cerca de la verdad, en su dimensión universal, que la relación, tal vez confusa e insignificante, de hechos exactos. Para Gracián, todo *El criticón* lo demuestra, la verdad es ante todo lo inasimilable, lo radicalmente intolerable. [...] Pues bien, por medio de la ficción, la verdad se domestica, se vuelve urbana y grata. A través de la máscara de la ficción se hacen amables sus rasgos odiados. [...] “Agudeza compuesta fingida” es pues el término graciano que designa a

la vez esta estrategia de la Verdad que se insinúa en la máscara y en la alusión y, por otro lado, todos los géneros de ficción poética.⁹⁷

El sentido de la agudeza compuesta fingida es, entonces, la disimulación de la verdad con fines didácticos o políticos. En el discurso LV, Gracián explica que la ficción enseña gracias a la semejanza que ayuda a expresar la verdad, la cual se puede percibir y ser aprendida por el ingenio gracias a que aparece disimulada por la imagen alegórica. Gracián observa que la semejanza es el fundamento de la compuesta fingida y que el alma de este género es la traslación de lo mentido a lo verdadero. Esto quiere decir que el concepto de perspicacia discierne la verdad que aparece velada bajo la ficción de la semejanza. Al mismo tiempo, paradójicamente, esta misma disimulación es lo que permite la percepción de la verdad, puesto que esta no puede ser de ningún modo digerida si no se presenta disimulada o vestida bajo los ropajes de la ficción alegórica.⁹⁸

⁹⁷Art. cit., p. 22.

⁹⁸Sobre este asunto, Gracián escribe alegóricamente en este discurso: “Viéndose la Verdad despreciada y aun perseguida, acogióse a la Agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio. «Verdad amigo, dijo la Agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas, ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere atormenta los ojos de una águila, de un linco, cuanto más los que flaquean. Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir (y observadme bien esta lección, estimadme este consejo) que os hagáis política; vestíos al uso del mismo Engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro el remedio, y aun el vencimiento». Abrió los ojos la Verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo que quiere condenar en éste, apunta a uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos y, por ingenioso circunloquio, viene siempre a parar en el punto de su intención” (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 563).

CAPÍTULO 2

La nueva corte de la reina Margarita de Austria como agudeza compuesta: análisis del concepto en “No os diremos, como al Cid” de 1600

EL objetivo principal de este capítulo será el análisis del concepto en la primera composición en décimas de que se tiene noticia: se trata de las décimas poliestróficas del año 1600, dedicadas a Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcázar: “No os diremos, como al Cid”, conocidas también, por su epígrafe, como “De las damas de palacio”. En este poema extenso y agudo, de gran complejidad, Góngora representa, por primera vez, la nueva Corte Imperial, que se había empezado a configurar con la muerte de Felipe II, en 1598, y la ascensión de Felipe III, desde una estética preeminentemente conceptista, en la que fusiona tradiciones de ingenio nuevas, como la de la letrilla y el romance, con tradiciones tan antiguas como la del epigrama latino.⁹⁹

⁹⁹La décima poliestrófica, formalmente, es desarrollo de la letrilla. Las estrofas de diez versos que Góngora escribió antes de 1600 se encuentran dentro de las letrillas. Estas composiciones, la mayoría burlescas, articulan el concepto en torno a la cabeza

El concepto en esta obra de inspiración áulica de gran magnitud, inédita en la obra gongorina, se funda en la siguiente circunstancia que explica la dedicatoria y cuyos detalles no conocemos a fondo, pero sobre la que tenemos algunas certezas: uno de los caballeros que empezaban a destacar en la corte del nuevo monarca era el sevillano Diego Fernández de Córdoba, quien era pariente del poeta y, en el año 1600, regresaba discretamente a Córdoba desde Madrid, a donde había partido para cortejar a una dama de la nobleza extremeña, Juana Puertocarrero. En virtud de esta feliz circunstancia, se le presentaba a Góngora, de nuevo, la oportunidad de repetir lo que había ya intentado cuando se promovió como poeta cortesano en 1593, mediante el soneto a Cristóbal de Mora, que fue un éxito rotundo en la Corte. Esta vez, la oportunidad se presentó para hacer concepto de las circunstancias presentes y aplicarse a la composición de una bienvenida a este caballero con múltiples propósitos políticos, entre ellos, sobre todo, el de establecer nuevamente contacto exitoso con las altas jerarquías cortesanas para promoverse, aprovechando el cambio repentino de régimen.

de un estribillo de origen popular. Al prescindir del estribillo popular, las décimas poliestróficas son capaces de configurar otro tipo de lírica más culta, cortesana y más apta para el panegírico áulico que el poeta se propone con esta primera obra, pero que, al ser octosilábica, preserva la gracia popular de romances y letrillas. Por otro lado, en un sentido ingenioso o conceptual, aunque también formal, las décimas poliestróficas son análogas al epigrama latino, en este sentido desempeña la función del soneto: incorporan la tradición epigramática proveniente de las tradiciones latina y neolatina y rescatan la tradición ingeniosa popular del romance. El aspecto formal que la décima aporta al arte de ingenio consiste en una estructura esencialmente bipartita, pero capaz de desplegarse flexiblemente de modos variados.

Aunque desconocemos las circunstancias específicas en las que aconteció esta bienvenida, se pueden deducir del poema algunos de sus propósitos más importantes: halagar a este joven y ponderar su jerarquía relativa en el naciente orden político y, de este modo, aprovechar su relación de parentesco y cercanía con el político ascendente para llegar a los oídos de los Grandes de la Corte e inmortalizarlos con el fin de procurarse futuras dignidades y privilegios que correspondieran con su sofisticación, talento y capacidades.¹⁰⁰

El modo ingenioso más relevante de toda la obra, pues da forma y estructura a la agudeza compuesta, consiste en la agudeza crítica y maliciosa al encomio,¹⁰¹ concepto que consiste en la adivinación y

¹⁰⁰Góngora aprovechó la oportunidad que se le presentó en el año 1600 de repetir la hazaña de su primer contacto con las altas esferas del poder cortesano, que había logrado con el soneto a Cristóbal de Mora, para, esta vez, establecer contacto con la corte del nuevo monarca, el joven y recién ascendido Felipe III. En estas circunstancias, la magnitud de la oportunidad era mucho mayor que en 1593 y, por lo tanto, la dificultad del concepto político se tenía que manifestar en la complejidad e innovación formal y conceptual de su siguiente poema de entonación áulica. La muerte de Felipe II en 1598, y la sucesión de Felipe III, marcaron el inicio de profundos cambios en el Imperio que dieron al poeta la oportunidad única de volver a emplear la poesía para el contacto cortesano, pero ahora con un propósito mucho más ambicioso que el que se observa en el soneto a Mora. Con el soneto, el poeta perseguía el mecenazgo bajo la protección de un potentado, mientras, en este nuevo poema, dedicado a Diego Fernández de Córdoba, Góngora aprovechó para lanzar su carrera como poeta oficial de la nueva Corte Imperial y establecer, así, el primer contacto con el nuevo régimen, que más tarde le otorgaría la dignidad de capellán real, nombramiento que resultó en la decisión del poeta de establecerse permanentemente en Madrid, diecisiete años después. El propósito político en esta composición va mucho más allá de buscar protección y mecenazgo. Aprovechando la magnitud de la ocasión y con este poema como su *debut*, buscó convertirse en poeta oficial del Imperio.

¹⁰¹Sobre esta especie de agudeza, Gracián observa en el “Discurso XXVI”: “Consiste su artificio en glosar, interpretando, adivinando, torciendo, y tal vez inventándose la intención, la causa, el motivo del que obra, ya a la malicia –que es lo ordinario– y ya al encomio”(Agudeza y arte de ingenio, ed. cit., p. 287).

revelación del cortejo en Madrid como la razón detrás del regreso de Fernández a Córdoba, cuyo retorno exigía disimulo, probablemente por la discreción debida a su gran cercanía con el nuevo monarca. Además de adivinar las intenciones detrás de este viaje, el poeta se anticipa también a publicar la razón del cortejo, así como sus implicaciones políticas. De esta manera, el concepto simboliza de manera decorosa y discreta el éxito que Fernández empezaba a tener en la nueva Corte, para engrandecimiento de su honra, anticipándose a los deseos del caballero de publicar sus éxitos a través de la bienvenida poética.

Con base en este modo de agudeza, el concepto pondera la soltería del joven pariente como símbolo del éxito político en el nuevo orden,¹⁰² ligando la honra futura de Fernández de Córdoba con las de las familias principales del nuevo régimen, a través de la agudeza nominal. Al adivinar su verdaderas intenciones, y al anticiparse ingeniosamente a su publicación, el concepto asume el punto de vista de Fernández,

¹⁰²Como, en efecto, sucedió. Fernández de Córdoba fue un político muy exitoso en la corte de Felipe III durante todo su reinado: fue honrado con los títulos de marqués de Guadalcázar en 1609, virrey de la Nueva España en 1612 y virrey del Perú en 1622. Además, Diego Fernández había sido veinticuatro de Córdoba y pertenecía a una de las familias patricias de la sociedad cordobesa, los Fernández de Córdoba, quienes estaban emparentados con los Argote. Góngora intuyó que llegaba el momento de aprovechar su fama y prestigio de, por lo menos, 18 años como poeta, para estrenar su carrera como poeta oficial y vio en el ascenso de su joven pariente la oportunidad para colocarse y medrar, aprovechando el cambio de régimen y usando su arma más afilada: el ingenio. Los tiempos habían cambiado de un momento a otro y, con la muerte de Felipe II en 1598, un nuevo orden se había establecido en la capital de la Corte. Este nuevo orden lo encarnaba, desde la perspectiva de Góngora, el noble cordobés Diego Fernández, por lo que, de la misma forma que hizo con Cristóbal de Mora, esta vez podría intentar inscribirse en este nuevo orden con la dedicación de una bienvenida que, gracias a su parentesco con el caballero, el poeta podía entregarle en la mano.

desde la perspectiva de su cortejo y, de este modo, lo extiende desde Juana Puertocarrero a todas las demás damas de la Corte de la joven reina, Margarita de Austria, todas todavía solteras y la mayoría en edad casadera, con el fin de promoverlo como el soltero más codiciado del momento, por tener las mejores posibilidades de emparentarse con los principales linajes favorecidos por el nuevo rey. De este modo, el poeta representa la nueva Corte y la configuración del orden político futuro, en el contexto del ascenso político de su pariente, a través de las principales cortesanas solteras como prospectos matrimoniales más adecuados para una estrella política como lo era Fernández y, por lo tanto, como símbolos de su honra futura.

Hay que tener en cuenta, para el análisis de la agudeza, que esta hazaña no hubiera sido posible sin haberse dado esta circunstancia específica. Pues al asumir el punto de vista del caballero joven y soltero, el concepto gongorino se permite saludar decorosamente, y con salada y discreta galantería, a las damas, y con ellas, a las familias principales que empezaban a gozar del favor del nuevo monarca, a través del requiebro cortesano,¹⁰³ configurado en variadas agudezas nominales, con las que muestra discreción, buen gusto y, ante todo, perspicacia, no sólo del momento político, sino de los linajes respectivos.

¹⁰³Góngora no habría podido componer requiebros dirigidos a todas estas señoras sin la mediación del punto de vista de Diego Fernández, que la voz poética asume en virtud de la agudeza crítica y maliciosa, puesto que no lo habría permitido el decoro.

2.1. Agudeza de perspicacia

Como toda agudeza de artificio se fundamenta en la de perspicacia; empezaremos por hacer una reflexión de algunos de sus aspectos más relevantes en esta obra.

El concepto requirió de perspicacia profunda del sentido de la oportunidad generada por las nuevas circunstancias históricas que habían resultado en el repentino medro de Fernández de Córdoba. Góngora, previamente a componer la bienvenida de las décimas, tuvo que haber discernido la posición relativa de su pariente en la Corte del nuevo rey, pues, seguramente estaba ya enterado, un año antes, como siempre lo estuvo de todas las noticias de la Corte, de que Fernández participó como embajador en la comitiva que llevó a España a la princesa Margarita, quien se casó en 1599 con el nuevo monarca, y se convirtió en la nueva reina.¹⁰⁴

El poeta no solamente discierne el honor presente de su exitoso pariente, sino que, además, intuye el futuro. Al ser joven, estar en edad casadera y ser soltero, igual que el propio rey, se cifraba su porvenir

¹⁰⁴Por lo que, desde el inicio del reinado, fue claro que era una figura en ascenso en el nuevo orden político. José Ignacio Rubio Mañé escribe: “Como embajador extraordinario fue a Alemania a traer a España a la princesa doña Margarita de Austria, con quien se desposó Felipe III. Entre las damas que trajo esta Reina se hallaba una joven alemana, doña María Ana Riederer de Paar, nacida en Paar, Baviera, hija de los Señores de la casa de su apellido en ese reino alemán, don Juan Jorge Riederer de Paar, Señor de Inmendorf, Consejero y Tesorero del Elector de Baviera y del Príncipe Obispo de Passau, gran Señor feudal de la Baja Austria, y de María Isabel de Ahaim, Señora de Wildeman” (*El virreinato I: orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, FCE, México, 2005, p. 241).

desde la perspectiva de las alianzas políticas posibilitadas por el matrimonio.¹⁰⁵ De la elección matrimonial acertada dependía, para Fernández, la posibilidad de mantener su cercanía con el monarca y, con ello su estado futuro. El concepto, al representar el estado presente y futuro de su pariente, determinaba también el del mismo poeta. De este modo, el asunto del cortejo, que dará eje al concepto de la composición, se deriva, en primer lugar, del correcto entendimiento y discernimiento de las implicaciones políticas en torno a las circunstancias favorables en las que se encontraba su pariente a principios del nuevo siglo.

El discernimiento perspicaz de las circunstancias alrededor de la posición relativa de Fernández en la nueva Corte debía forzosamente complementarse con un conocimiento detallado de su composición. En este sentido, el poeta se muestra enterado, a poco más o menos un año de su configuración, de sus elementos más relevantes, pero también, por lo mismo, de los más protegidos por la discreción, disimulo y ocultamiento en retretes palaciegos: las damas. El poeta representa con gran

¹⁰⁵A diferencia de los dos sonetos áulicos que están dirigidos a caballeros mayores en edad que el poeta y, además, sus superiores jerárquicos (Pazos dentro de la esfera eclesiástica y Mora dentro del estamento noble), en esta composición, el concepto busca expresar el vigor y la juventud del nuevo régimen. Felipe III tenía 22 años y la reina Margarita tenía 16, para este momento. Las damas mencionadas en la composición son muy jóvenes, algunas casi niñas, aunque el poeta ya advierte, en numerosos puntos en el poema, que todas están destinadas a convertirse eventualmente en grandes señoras de la Corte, casadas con los personajes más cercanos al favor real. Como en efecto, sucedió eventualmente: Diego Fernández, casado con Mariana Riedre, favorita de la reina, medró con éxito durante todo el reinado del tercer Felipe; o el caso del duque de Lerma, que se convirtió en el primer valido, con Catalina de la Cerda. Por lo tanto, uno de los aspectos más importantes de la agudeza de perspicacia consiste en ver la juventud y soltería de su pariente como fuente del futuro de su medro.

exactitud, salada pero sumamente decorosa, a las señoras principales que componían esta Corte, la calidad de algunas de ellas como favoritas de la reina, así como el origen, honor y estado actual de sus linajes respectivos. Su conocimiento de la Corte femenina va mucho más allá, puesto que se muestra enterado, además, de cualidades personales y, en el extremo, hasta de ocultos detalles privados de la personalidad de las cortesanas, inclusive gustos e inclinaciones, que el poeta publica con agudeza extrema.¹⁰⁶

El punto de partida de toda agudeza crítica y maliciosa es igualmente la perspicacia, usualmente de aquello que aparece escondido, disimulado u oculto, a veces por otro ingenio, por lo que debe ser descifrado o adivinado. El disimulo es fundamental para la prudencia y, por lo tanto, lo es también para la agudeza crítica y maliciosa. Gracián aconseja “cifrar la voluntad” en la “Máxima XCVIII” de *Oráculo manual*:

Son las pasiones los portillos del ánimo. El más práctico saber consiste en disimular. Lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto. Compita la detención del recatado con la atención del advertido; a lince de discurso, jibias de interioridad. No se le sepa el gusto, por que no se le prevenga, unos para la contradicción, otros para la lisonja.¹⁰⁷

¹⁰⁶Esto se debe a que la representación de las damas, como símbolos de la honra del régimen, era la más arriesgada de todas y requiere de gran ingenio y prudencia. Este poema es sumamente arriesgado porque representa el aspecto sexual de las damas, como diosas del amor y se atreve a incluir en este catálogo de Venus a la misma reina, pero tiene la prudencia de representarla, sólo a ella, como Diana, siempre acompañada de su favorita, la eventual esposa de Diego Fernández, y resguardada por la cordobesa Francisca, dueña del Palacio, y encargada de proteger el honor femenino de la mirada indiscreta, especialmente la del hombre.

¹⁰⁷Ed. cit., p. 228.

La agudeza crítica y maliciosa surge de la competencia entre la “la detención del recatado con la atención del advertido”. Tanto la detención como la atención exigen perspicacia profunda de las circunstancias. En este sentido, la atención del poeta no solamente se fija en la posición de su pariente en la Corte, sino que conoce las circunstancias alrededor de su propio cortejo y es capaz de leer e interpretar las señales contradictorias que probablemente enviaba con el fin del disimulo y la discreción a su llegada desde la Corte.

Otro elemento fundamental de la perspicacia en el poema consiste en encontrar, fundamentándose para ello en las circunstancias descritas arriba, la estrategia desde la cual se hará la ponderación o realce que permita la representación de la Corte como agudeza. En este punto interviene ya, tanto la agudeza de artificio, como el buen gusto implicado en la elección de la décima poliestrófica como estructura ingeniosa.¹⁰⁸ El estamento determina el tono de galantería de los caballeros, que permite la configuración del poema entero como agudeza compuesta de requiebros cortesanos, puesto que se trata de una comunicación

¹⁰⁸El poeta se dirige a Diego Fernández desde la perspectiva común de dos caballeros que se comunican entre sí acerca de un tema tan importante como delicado: el matrimonio con fines políticos. El metro ligero de la décima junto a su sofisticación formal permiten la comunicación relevante con Diego Fernández, contactando con la nueva corte con él como vínculo. Para lograr esto, en la primera décima, Góngora da la bienvenida agudamente a Diego Fernández, pidiéndole que publique los detalles de su cortejo mal disimulado, descubriendo así los verdaderos motivos de su viaje a Madrid, los que el joven político trataba de mantener ocultos. La sutileza de la agudeza compensa la gravedad del asunto, ayudada por el verso ligero y moderno que el buen gusto del poeta configura en la décima para la ponderación.

entre dos caballeros solteros de edad diferente, sobre la posibilidad del matrimonio con fines políticos. En este sentido, el catálogo de damas que ofrece Góngora al joven se vuelve decoroso. Por su parentesco y por la identificación estamental, Góngora puede dirigirse a Diego Fernández como su igual. Pero en virtud de la diferencia de edad, la madurez del poeta y su reputación de gran ingenio, don Luis podía ofrecer, además de una comunicación ingeniosa, con el fin de deleitar, el catálogo del poder político del momento, con fines propagandísticos o, también, con el propósito de ofrecer al joven soltero consejo político acerca de los posibles prospectos matrimoniales que iban a determinar su futuro dentro del incipiente orden político. De este modo, la estrategia del concepto es que no solamente ponderará el éxito presente y futuro de Fernández en la Corte, sino que, con ello, valorará elevadamente su propio precio poético con vistas en el medro futuro.

2.2. Análisis de la agudeza de artificio: el cortejo de Diego Fernández de Córdoba y la agudeza crítica y maliciosa

La primera décima de la composición tiene la función de dar la bienvenida a Córdoba a Diego Fernández en su regreso desde Madrid, descubriendo con aguda discreción el motivo detrás de su disimulado regreso desde la Corte, en una especie de agudeza crítica y maliciosa al encomio. Este modo de agudeza consiste en halagar al político con una bienvenida

poética en la que se realza su galantería y señorío futuro, al descubrir la razón detrás de su regreso disimulado. Esta primera correspondencia, expresada con la polisemia de la palabra *cortes*, en la décima de bienvenida, designa tanto el lugar de donde venía el caballero, Madrid, como la circunstancia de su última estancia en ella, o sea el cortejo a Juana Puertocarrero:

**AL MARQUÉS DE GUADALCÁZAR,¹⁰⁹ DE LAS
DAMAS DE PALACIO**

No os diremos, como al Cid,
que en cortes no habéis estado,
porque, aunque disimulado,
sé que venís de Madrid.
Señor don Diego, venid
mil veces en hora buena,
y aunque os hayan puesto pena,
haced del palacio plaza,
si no os ha puesto mordaza
la que os puso en su cadena.¹¹⁰

5

La agudeza crítica y maliciosa se expresa en el descubrimiento discreto del motivo del viaje a Madrid de este joven, en la primera parte, a través de la parodia de un romance del ciclo del Cid.

¹⁰⁹Reproducimos el epígrafe, aunque hay que anotar que puede llegar a confundir al lector, con la desventaja de desdibujar un poco la agudeza de la composición, si no se atiende a la cronología, porque Diego Fernández fue honrado con este título hasta 1609. La ventaja que ofrece el epígrafe es que nos permite identificar al destinatario del poema inequívocamente.

¹¹⁰Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2008, vol.1, p. 183-184. En adelante citaremos las décimas de Góngora por esta edición. Indicaremos el número de verso al margen y el número de página entre paréntesis.

Se puede apreciar el primer punto de agudeza en la apelación inicial, en los vv. 1-2 de la primera redondilla de la décima, porque se plantea la correspondencia *corte-cortejo*, que indica a la vez el destino del viaje y el motivo oculto de este. El primer punto de agudeza es precisamente el doble sentido de la palabra *cortes* en el v. 2, dentro de la pregunta, planteada con alusión paródica del romance del ciclo del Cid, para empezar a caracterizar al joven como galán y héroe de palacio. Además de captar la imaginación del joven, recurriendo a la parodia de un texto conocido sobre el campeador, pero con el joven Fernández en su lugar como héroe, la alusión paródica sirve para caracterizar a Diego Fernández como caballero, pero, sobre todo, como galán, conquistador de damas. El romance en cuestión, que se presenta en numerosas variantes en castellano y portugués, se refiere al destierro del Cid, a quien increpan, en sus primeros versos, con la pregunta: “¿Dónde habéis estado, el Cid, que en la corte no habéis estado?”¹¹¹. El Cid responde, con el pelo desordenado, que ha estado ganando batallas contra los moros y conquistando sus villas.

En el romance, el espacio cortesano se distingue claramente del campo de batalla, lo que permite acentuar la valentía guerrera y la liberalidad del caballero, pues en vez de pasar el tiempo en la comodidad de la corte, el verdadero caballero se enorgullece de la acción valiente y

¹¹¹Véase Jesús Gómez, *Ochocientos años del Mío Cid: una visión interdisciplinar*, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, Madrid, 2008, p. 187.

de la conquista propias de su estamento. La sutileza graciosa consiste, pues, en el traslado del heroísmo guerrero del romance al contexto de la conquista amorosa de la circunstancia del epigrama, sólo sugerida por la alusión al romance, y cuya aguda conveniencia consiste en la oportuna aplicación de la cita, mediante la que se publica el descubrimiento perspicaz del destino del viaje del joven: “porque, aunque disimulado, / sé que venís de Madrid” (vv. 3-4). La conquista amorosa se expresa con el aprovechamiento discreto de la polisemia de *cortes*, en el v. 2, para indicar, tanto el lugar del viaje, como su verdadero motivo. La publicación del origen del viaje del joven tiene el fin de vincularse con la corte, nombrando a Madrid explícitamente en el v. 4, y reforzando la interpelación a Diego Fernández de Córdoba con los tratamientos de *don* y de *señor*, en el v. 5, tratamientos que reconocen su señorío incipiente.

A la bienvenida de Diego Fernández (vv. 5-6) sigue la interpelación (vv. 6-10) para que publique los detalles del cortejo, pidiéndole que traiga al campo visual o que declare con palabras aquello que ha de mantenerse oculto por el velo de la discreción decorosa exigida por el cortejo o, inclusive, por el compromiso ya formalizado de la relación amorosa: “y aunque os hayan puesto pena / haced del palacio plaza / si no os ha puesto mordaza / la que os puso en su cadena” (vv. 7-10). La palabra *plaza* puede tener varios sentidos en la décima. En su connotación militar, desarrolla el tópico de la conquista amorosa, porque convierte al palacio en la fortificación donde ocurre la batalla amorosa. La *plaza* connota

también la opinión y la buena fama, según el *Diccionario de Autoridades*. La corte real femenina se convierte, así, en el campo de batalla amorosa para el político soltero y en esto se fundamenta su buena reputación de caballero. Las palabras *pena* y *mordaza* designan la discreción impuesta por la dama en virtud de una relación que podía ir más allá del cortejo, pues sugieren la posibilidad de un compromiso matrimonial formal.

Esta primera parte de la interpelación tiene como fin representarlo como el galán soltero del momento y, de esta forma, proyectar en la mente de los cordobeses, la cercanía del joven al favor real, organizado en torno a la corte madrileña de Felipe III. Lo hace sin demeritar el cortejo que ya estaba ocurriendo con Juana Puertocarrero y, por esta razón, el poeta dedica dos décimas a este acontecimiento. Un aspecto fundamental de la agudeza mostrada por Góngora en esta décima es la discreción para descubrir y publicar un detalle que el político tenía que mantener oculto, también por discreción: la circunstancia del cortejo y la cercanía con el poder real que prometía el ascenso hasta las esferas más altas del gobierno del Imperio. La publicación discreta de estos detalles abrió una ventana que permitió a los lectores u oyentes del primer año del siglo XVII ver, en el poema y desde la primera décima, el ascenso político del caballero en el gobierno del nuevo monarca, con el lenguaje del nuevo siglo, pero haciendo la comunicación relevante con la preservación de las consonancias tradicionales, tales como el mito del Cid, la alusión al romancero, la configuración novedosa del octosílabo,

etc.

Las correspondencias, que se expresan con la ponderación de la jerarquía de Diego Fernández, se desarrollan en la segunda décima de la composición, porque el poeta mismo responde por don Diego a la petición de publicación de su cortejo, introduciendo primero a las damas de la corte con la alegoría, y con ellas, de manera general, todas las posibilidades matrimoniales del joven en el orden político incipiente. En esta alegoría, las damas de la corte son ángeles en la bienaventuranza cortesana y, como tales, son las estrellas divinas de este firmamento y, también, son las flores del jardín del palacio. La bienaventuranza angélica es una de las metáforas con la que Góngora designa la jerarquía de las damas aludidas:

Decidnos, señor, de aquellas
flores y luces divinas,
en palacio clavellinas
y en el firmamento estrellas;
ángeles que plumas bellas
baten en sus jerarquías,
donde son buenos los días,
pero las noches son malas,
porque al coger de las alas
sienten las plumas muy frías. (184)

15

Los versos distributivos de la redondilla inicial plantean los términos metafóricos que configuran la representación alegórica de la corte. Los elementos enunciados en el v. 12 se distribuyen en los vv. 13-14: *flores*, cuyo simbolismo designa epigramáticamente el encanto femenino de la

dama, pero también sugiere lo más bello y selecto del edificio cortesano, y *lucis*, que designa la alegoría de la bienaventuranza angélica en la corte celestial.

En la alegoría se compara la corte real con la corte divina, reflejo del sistema de correspondencias tradicional en el que se funda el derecho divino: las damas son la corte de ángeles que, dispuestas en sus respectivas jerarquías, dentro del universo cortesano, “baten” sus alas de “plumas bellas”, (vv. 15-16) en el día; pero de noche, al recogerlas, las sienten muy frías, puesto que son jóvenes y solteras (tienen las plumas muy frías porque duermen solas).

En este último chiste se fundamenta una parte mayor de la sutileza de este concepto, puesto que reconcilia los extremos de lo divino y lo mundano con la imagen de las damas “batiendo” alegremente las alas, durante el día, y, después, “recogiéndolas”, en la noche. Las damas, como representantes terrenales de la bienaventuranza angélica, reflejan la honra, la jerarquía y el poder de sus familias. Representan también lo más selecto, memorable y bello del palacio en su designación como *flores*. Pero a final del día son también damas de carne y hueso: duermen, se sienten solas y desean casarse, no nada más por el honor, también por la compañía. Con esta sutileza, el poeta reconoce, al mismo tiempo, la divinidad de las damas, fundamentada en la jerarquía dentro de las esferas del poder, y su humanidad, representada por su deseo de compañía con el sexo opuesto, y reconcilia ambos extremos.

En su sentido de *flores*, las damas representan metapoéticamente el concepto en el epigrama. En este sentido, la Corte se representa como antología de los conceptos más selectos que el ingenio poético puede inventar para realzar a sus representantes femeninos más eminentes.

2.3. Análisis de la agudeza nominal: flores nuevas a la nueva corte de la reina Margarita

Las agudezas de tipo nominal que se observan en esta composición son, en su mayoría, el fundamento de la ponderación de las damas en el concepto. Se observa que de todas las damas, salvo en el caso de Mariana Riedre, se menciona el nombre, el título o el escudo familiar. Góngora recurre a la variedad inventiva del concepto para encontrar conveniencias adecuadas a los nombres y propiedades de las señoritas. En este sentido, las sutilezas nominales en la composición consisten en descubrir, expresando en el nombre de las favoritas de la reina, el símbolo de la honra representada por las damas del nuevo orden político, empezando por la más cercana, en ese momento, al destinatario del poema (la dama cortejada por Diego Fernández) y terminando con la dama más cercana a la persona de la reina, la dueña de su palacio y guardiana de la honra de las otras décimas: Francisca de Córdoba. A continuación, se analizarán algunos de los aspectos más importantes de la agudeza nominal en la serie de flores que Góngora compone a las damas de la corte.

2.3.1. El cortejo de Juana Puertocarrero

La primera dama de la serie proviene de la alta nobleza extremeña: Juana Puertocarrero, nieta del conde de Medellín y pretendiente de ese estado,¹¹² a la que había ido a cortejar Diego Fernández a Madrid en ese año:

Galantísimo señor,
deste cielo, la primera
sea el Puerto, y la carrera
de las Indias del amor,
el más hermoso, el mejor
extremeño serafín
que dio a España Medellín.
¡Dichosa la tierra que
besa el cristal de su pie
en la plata del chapín! (184)

25

Con esta décima, el centro de la ponderación del concepto da un salto: esta vez, el centro es la señorita pretendida por Diego Fernández, a la que el poeta dirige un decoroso requiebro cortesano, el primero de la serie de las damas de Palacio.

El centro de la proporción en este nuevo concepto, Juana Puertocarrero, quien es el núcleo de la ponderación, se bifurca, entonces, en dos agudezas de tipo nominal: una, que parte el apellido de la dama en dos unidades, creando un atrevido epíteto que resulta algo hiperbólico, pero preciso, y sirve para referirse a la riqueza de la señorita y, por lo tanto, destacarla como prospecto matrimonial conveniente. Otra agudeza

¹¹²Véase Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., p. 184, n. 1.

nominal consiste en rimar el nombre de la capital extremeña y título pretendido por ella con la jerarquía angélica del *serafín* (v. 26), término que desarrolla la alegoría de la bienaventuranza angélica, a la vez que confirma la jerarquía representada por el título con el que se ostentaba esta dama, de manera que se confirma la alta nobleza que significaría la asociación a ella por vía matrimonial.

La agudeza nominal de partir el apellido de la dama consiste en desplegar estas dos unidades para crear una frase nominal compuesta y convertir el apellido en epíteto, que lo aumenta hiperbólicamente, pues añade a las dos unidades nominales que lo componen la frase de complemento determinativo que sirve para empezar a destacar su riqueza y su conveniencia como esposa: “...Puerto y la carrera / de las Indias del amor” (vv. 23-24). La frase de complemento determinativo contiene, a su vez, el determinativo “del amor”, que traslada la referencia mercantil del comercio con las Indias al ámbito matrimonial, con lo que dice que esta dama, entre todas, en el ámbito amoroso, tiene el monopolio más importante, al igual que el monopolio comercial que tenía el Imperio con las Indias.

La metáfora que alude al comercio con el continente americano, con la mención de la carrera de Indias, que era el monopolio que el Imperio español tenía sobre las rutas comerciales marítimas intercontinentales, señala los vínculos de la familia Puertocarrero con el continente americano; sugiere la riqueza de esta dama y la asociación de la familia

Puertocarrero en los negocios relacionados con los virreinos.¹¹³

En los vv. 25-27, Góngora se refiere a doña Juana como el mejor serafín que dio a España Medellín, nombre de la capital extremeña y título del condado del mismo nombre, cuyo titular era el abuelo. Este estado fue el centro de un pleito judicial por la sucesión entre Juana y su tío Pedro, hermano menor de su padre, en el que triunfó este último. La muerte del padre de Juana, alrededor de 1591, suscitó un juicio, promovido por la madre de Juana, que intentó impugnar la decisión del conde de transferir, en vida, el estado a su hijo menor y tío materno de Juana.¹¹⁴ Al parecer, cuando Góngora escribió la composición, Juana, ya asumida como la sucesora, a pesar del juicio promovido, se ostentaba quizá indebidamente, por la influencia de la madre, con el título de condesa de Medellín.

Góngora reconoce la posesión del título asumido por la dama al nombrarla el extremeño serafín de España, dado por Medellín, pues al mismo

¹¹³Los vínculos de la familia con América eran tales que un miembro de esta familia, Juan Puertocarrero, fue almirante de la flota de Indias, y otro Puertocarrero, Pedro, descendiente del conde de Medellín, fue nombrado presidente del Consejo de Indias bajo Carlos II (Véase Ángeles Masiá de Ros, *Historia general de la piratería*, Mateu, Barcelona, 1959, p. 329).

¹¹⁴Según tres alegaciones en derecho con fecha de 1591-1604, que aparecen enlistadas en el índice de *Libros ibéricos* se puede leer: “Por don Pedro de Puertocarrero, contra doña Juana Puertocarrero, que el año de 1591, doña Luisa Fajardo como tutora de doña Juana su hija hizo pedimento en el consejo, diciendo que don Rodrigo Puertocarrero conde de Medellín, último poseedor, quería dar posesión en su vida, del condado de Medellín, a don Pedro Puertocarrero su hijo, y pidió se diese provisión para que el conde no diese la dicha posesión, ni las justicias del estado se la diesen al dicho don Pedro” (Alexander Samuel Wilkinson, *Alejandra Ulla Lorenzo*, Brill, Boston, 2015, p. 570).

tiempo que destaca su ubicación superior en la jerarquía con la mención del *serafín*, desarrolla la alegoría de la corte como bienaventuranza angélica, al nombrar este ángel, la hace rimar con el origen toponímico que da nombre a su título, *Medellín*. La rima pone en esta dama el futuro de la honra de este condado y la asume como la eventual sucesora, además de destacar su cercanía con el poder imperial.

La estructura de esta décima es atípica: representa un ejemplo de disposición 7+3, encontrada sólo en unas cuantas décimas, y es una variación de la disposición 4+6 de la décima ideal. Góngora emplea esta variante estrambótica para la exclamación final, en la que se representa la dicha de la tierra, pisada por el cristalino pie de Juana, en la que se focaliza el calzado simbólico de su soltería y de su futuro estado: el chapín de plata. La rima serafín-Medellín-chapín hace corresponder la jerarquía política de la dama, vinculada a su cercanía con el poder real, con su estado, simbolizado en la tierra que Juana pisa con el zapato argentado, uniendo los extremos de lo celestial con lo terreno. La plata del zapato se convierte en símbolo de la riqueza que acarrearía el futuro título de la dama.

El cierre de la décima corresponde también a la disposición tradicional del retrato poético, que termina con el elogio de la belleza del pie femenino comparándolo con el cristal. El simbolismo de la plata, por otro lado, refuerza la metáfora de la carrera de Indias, puesto que la flota de Indias transfería en galeones la plata desde América a Europa.

El símbolo del chapín de plata tiene dos significados. Con el primero se destaca la superioridad de la dama en relación con su estado. El segundo es indicar que esta dama acababa de entrar en la edad de contraer matrimonio, y que por ser de plata, refuerza la valoración de la riqueza de la familia, quizá aludiendo a una rica dote matrimonial que conllevaba el vínculo nupcial con ella. Según el *Dicc. Aut.*, el *chapín*

es calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo: y por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos, o más de alto, en que se asegura al pie con unas correjuelas o cordones. La suela es redonda, en que se distingue de las chinelas. Hoy solo tiene uso en los inviernos, para que levantados los pies del suelo, aseguren los vestidos de la inmundicia de los lodos, y las plantas de la humedad. En lo antiguo era traje ordinario, y adorno mujeril, para dar más altura al cuerpo, y más gala y aire al vestido.

El *Dicc. Aut.* registra también la expresión *poner en chapines* que significaba “poner en estado a una mujer, casándola, y dándola diferente nombre, o empleo de mera doncella: y así en lo antiguo equivalía esta locución a lo mismo que casarse.” Covarrubias explica que “en muchas partes no ponen chapines a una mujer hasta el día que se casa, y todas las doncellas andan en zapatillas”.¹¹⁵ El chapín protege a la dama de las inmundicias al pisar la tierra, por lo que se destaca la superioridad jerárquica dentro de su estado. La dama, por su nuevo estado de condesa y por su cercanía con el favor real, además por su preeminencia como dama soltera en el orden político incipiente y, por lo tanto, representante

¹¹⁵*Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez, Madrid, 1611, p. 291v.

potencial de una futura alianza política, coloca simbólicamente el pie sobre la tierra de su dominio, pero no pisando, sino apenas besando la tierra, a causa de la elevación que le proporciona el calzado, simbólico de la eminencia dentro de su estado y del futuro dominio que espera a Diego Fernández por su potencial compromiso matrimonial con ella.

La siguiente décima representa alegóricamente el valor que se le asigna a Juana Puertocarrero como prospecto matrimonial. Esta alegoría del cortejo pretende halagar el gusto de Diego Fernández con la representación de su jerarquía nobiliaria. La cetrería, como pasatiempo aristocrático, refleja la jerarquía del caballero.

La alegoría del cortejo representa a Juana Puertocarrero como soltera codiciada y, por lo tanto, como digno prospecto de las aspiraciones matrimoniales de Diego Fernández de Córdoba. La agudeza nominal consiste en representar Extremadura con sólo nombrar los dos ríos principales que la cruzan y situar ahí el escenario del cortejo alegórico:

Allí donde entre alhelíes
Guadiana se dilata,
la pluma peinó de plata
con el pico de rubíes
esta de tantos neblíes
garza real perseguida,
ya que en sus flores le anida
el Tajo glorioso el vuelo,
que en puntas corona el cielo
de ave tan esclarecida. (184)

35

La décima representa el cortejo de Juana Puertocarrero mediante una

alegoría del vuelo de cetrería de la garza real tras el neblí. El *Dicc. Aut.* dice de la garza:

es tan alto y prolijo su vuelo, que sube más alta que las nubes, y cuando se ve alcanzada del neblí o gerifalte, viene huyendo a la tierra, y vuelto su agudo y fuerte pico hacia arriba, suele clavarse en él el halcón que la persigue.

Los neblíes representan los numerosos pretendientes que tiene la dama (vv. 35-36), y que se califique de *real* a la garza indica la valoración que de ella se hace como prospecto matrimonial, señalando también la jerarquía de la dama. La representación de la dama como garza real, perseguida por numerosos neblíes pretendientes, pondera a la dama, elevando su precio, cuyo realce se refuerza con el epíteto: “ave tan esclarecida” (v. 40).

Uno de los hallazgos más impresionantes de esta décima consiste en que el concepto del cortejo se representa con una sola imagen alegórica continua, sin pausas sintácticas. Al mismo tiempo, representa el escenario del cortejo, Extremadura, designando, con sus nombres propios, pero no exentos de agudeza, los dos principales ríos que la cruzan, con lo que se destaca la valoración positiva de la dama como prospecto para Diego Fernández. La imagen del cortejo, que ocurre entre los dos ríos, indica la inmensa magnitud de los dominios de esta dama. La mención de los ríos no está exenta de agudeza puesto que se apoya en los mismos nombres propios para representarlos. Por ejemplo, en el v. 32, el curso dilatado del río Guadiana se encuentra representado por la ruptura del

diptongo con la diéresis. Por su parte, el v. 38 refleja el oro con el que se representaban poéticamente las arenas del Tajo con la paronimia en la palabra *corona*.

2.3.2. La gloria de Chacón

La siguiente décima está dedicada a Aldonza Chacón (vv. 41-50), dama de la reina Margarita e hija de Gonzalo Chacón y Ayala, primer conde de Casarrubios del Monte.¹¹⁶ Es la única en el poema cuya agudeza nominal se construye con la circunstancia de un detalle privado de la personalidad de la dama, como se puede leer en la aclaración del *Manuscrito Chacón*, que indica que esta señorita “gustaba mucho de mazapanes”.¹¹⁷ El poeta muestra gran discreción, haciendo un guiño a la dama, al publicar este gusto tan privado, que aprovecha para recurrir a la mejor tradición del epigrama epidíctico para elogiar su donaire verbal:

Si la gloria de Chacón
de la cabeza a los pies
azúcar y almendras es,
dulce será el corazón.
Néctar sus palabras son;
mas sepa quien no lo sabe
que, de agudas flechas grave,
en sus palabras, Cupido,
como abeja, está escondido,
en el panal más süave. (185)

45

¹¹⁶Véase Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., p. 185, n. 1.

¹¹⁷*Ibid.*, n. 2.

La agudeza nominal que se configura en el primer verso transforma el gusto privado de la señora en el símbolo de la honra familiar, mediante el epíteto que designa metonímica y epigramáticamente a la dama en el v. 41: “la gloria de Chacón.” Esta décima es un ejemplo perfecto de epigrama, puesto que combina la *suavitas*, la *venustas* y la *dulcitas* del modelo de epigrama griego con el *acumen* del epigrama latino. Esta última característica se representa con la alusión al epigrama de Marcial en el que la abeja se oculta pero resplandece sepultada en el ámbar nectarino.

A continuación, se explicarán las correspondencias que presenta esta décima con los modelos epigramáticos, griego y latino. El término *gloria* tiene múltiples acepciones en el poema. Según el *Dicc. Aut*:

Es un bien extrínseco, que consiste en la dilatada noticia de algún hecho heroico o singular, que al paso que se conoce se alaba, porque la alabanza es consecuencia de la virtud [...] Teológicamente tomada es lo mismo que la bienaventuranza que gozan los ángeles y almas santas en el cielo: que consiste en ver a Dios, amarle y gozarle, poseyendo todo bien, y excluyendo todo mal. Y ésta se dice gloria esencial de los bienaventurados [...] Vale también el gusto, y gozo vehemente y excesivo de alguna cosa: y así del glotón se dice, que su gloria es comer; y del estudioso, que su gloria es estudiar [...] Se llama también cierto género de pastel abarquillado hecho de masa de hojaldre, en que en lugar de carne se echan yemas de huevos batidas, manjar blanco, azúcar y otras cosas.¹¹⁸

En su primera acepción, la gloria de Chacón se refiere a la honra y fama de la familia representada por la dama y por su apellido. Esta acepción de la palabra está vinculada con la siguiente, de carácter teológico. En la acepción teológica, la palabra continúa desarrollando la alegoría de

¹¹⁸S.V. GLORIA

la bienaventuranza, pues la gloria es una de las jerarquías angélicas. Con estas acepciones, se destaca su jerarquía como favorita de la reina y, con ello, su cercanía al poder real. Las dos acepciones siguientes de la palabra vinculan el gusto privado de Aldonza Chacón, representado por su afición a los mazapanes, con la honra familiar. Estas acepciones son el fundamento de la agudeza en esta décima, porque la configuran, de cierto modo, como el epigrama ideal según las preceptivas renacentistas, puesto que incorpora las dos corrientes clásicas de epigrama: la de Catulo y la de Marcial. La de Catulo se caracteriza por el efecto de la *suavitas* y la *dulcitas*. Mientras que en el modelo de Marcial se privilegia el *acumen*.¹¹⁹ La cualidad de *suavitas* y de *dulcitas* en la dicción de Aldonza Chacón se simboliza con la correspondencia que el concepto encuentra con el gusto de ésta por los mazapanes. En este gusto personal, el concepto encuentra, primero, la correspondencia con su cualidad moral y, después, traslada

¹¹⁹Según noticias que aporta Pierre Laurens, Robortello rescató una vieja disputa planteada por Aulo Gelio en la que se discute la superioridad de los modelos de epigrama griego y latino a partir de la cualidad de la *dulcitas*, o la *suavitas*, que las preceptivas renacentistas habían establecido como rasgo de estilo esencial en el epigrama. Las cualidades del epigrama griego consisten en la dulzura, y en otras, que apelan al encanto de los sentidos de percepción y que Robortello establece, siguiendo la interpretación de Hermógenes y pseudo-Demetrio, con una jerarquía de palabras. Esta interpretación, como indica Pierre Laurens, subordina el “aguijón”, o la resolución del epigrama latino, correspondiente con la agudeza, a la dulzura: “*venustas, lepos, suavitas, molliuscule* (secondairement : *acute, argutule*) : il y a donc un modèle de style qui convient à l'épigramme, dont le modèle est Catulle” (Pierre Laurens, *L'Abeille dans l'ambre : Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Les Belles Lettres, Paris, 2012, p. 18). De esta forma, según Robortello, Catulo se vuelve el modelo epigramático. Más tarde, ya en el Barroco, se privilegió el *acumen* del epigrama latino, cuyo modelo lo representa Marcial. Vemos que en el epigrama gongorino a Aldonza Chacón se combinan y complementan ambos modelos.

esta correspondencia simbólica hacia la calidad de sus palabras.

En un primer punto de agudeza, Góngora pondera juiciosamente el gusto personal que el concepto descubre y publica discretamente en los vv. 41-43, pues de ahí se infiere la razón sutil detrás de la afición a los mazapanes; y concluye agudamente que esta dulzura superficial debe significar que “dulce será el corazón” (v. 44). Los principales maestros de la oratoria, por ejemplo, Quintiliano o Cicerón, mencionan la virtud como cualidad esencial del buen orador. La cualidad dulce en las palabras que profiere la boca de Aldonza Chacón representa la dulzura de su corazón, reflejo de su virtud, lo que permite concluir la razón sutil por la que esta dama gustaba tanto de estos dulces. Este es el sentido del v. 45 en que el poeta dice: “Néctar sus palabras son”, lo que hace que las palabras que salen de su boca sean ejemplo de la valoración moral que se dio con la razón sutil del v. 44.

Góngora contribuye a la gloria de Chacón con la representación de la honra y la buena fama de esta familia, y realiza el modelo de epigrama ideal en la décima dedicada a ella. La designación metonímica de Aldonza Chacón hace corresponder su gusto por los dulces con su donaire verbal. En esta suavidad y dulzura, representada por la metáfora del “panal más süave” (v. 50), se esconde y, al mismo tiempo resplandece, la abeja portadora del aguijón epigramático.

Este “aguijón” del epigrama se encuentra en la caracterización metafórica de las palabras de la dama como flechas de Cupido, a través

del oxímoron: “de agudas flechas grave” (v. 47). Ambos adjetivos, agudo y grave, se usan para caracterizar el estilo de la dicción. El estilo agudo es penetrante, perspicaz, punzante, sutil, veloz, atrevido y ligero. Su representante es el concepto ingenioso. La gravedad, en cambio, se aplica al tratamiento con lenguaje elevado del asunto. El estilo grave es noble, lento, moderado, pesado y decoroso, pero también prudente, pues conlleva el moderar con el juicio las palabras que se emplean. El estilo agudo y grave se combinan para lograr la dorada medianía. Grave quiere decir también pesado, por lo que el sentido de este verso es la plenitud en agudezas que carga este Cupido oculto en las palabras.

El cupido-abeja que se oculta en el panal remite al epigrama de la abeja sepultada en la gota de ámbar de Marcial:

*Et latet et lucet Phaethontide condita gutta,
ut videatur apis nectare clusa suo.
Dignum tantorum pretium tulit illa labo-
rum: Credibile est ipsam sic voluisse
mori.*¹²⁰

En el primer verso, el epigrama de Marcial presenta paronímicamente una paradoja: *Et latet et lucet*. Esto significa que la abeja resplandece, pero, a la vez, se oculta en la gota de ámbar comparada con la miel. De igual forma, el Cupido-abeja de la décima de Góngora se oculta, pero

¹²⁰“Está escondida y brilla oculta en una gota de Faetón / la abeja, de modo que parece en su néctar encerrada./ Halló aquélla la recompensa merecida a sus muchos esfuerzos: / creíble es que quiso ella querer una muerte así” (*Epigramas*, IV, 32, trad. Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1997, t. 1, p. 276).

se revela, en el panal suave, que es la representación metonímica de Aldonza Chacón. La dulzura de las palabras de la dama encierra el aguijón que produce la herida amorosa, como la abeja en el ámbar que se oculta y resplandece en su sepulcro de néctar. De esta manera, se completa la razón sutil con la que el poeta explica el gusto de la señora por los dulces. El dios Amor se muestra a dos luces detrás de la ponderación sutil del gusto de la señora, reflejo también de su donaire verbal.

En el emblema de Alciato, que adapta un epigrama de Teócrito, aparece también la idea del aguijón de la abeja escondida entre la miel, que se compara con la dolorosa herida amorosa que produce Cupido.¹²¹ En ese epigrama, la abeja pica a Cupido en los dedos cuando intenta coger la miel del panal, por lo que acude a su madre llorando y quejándose de que un animalito tan insignificante pueda producir dolor tan grande. Venus responde, con una retorsión sutil, que él se parece a ese animalito, porque siendo niño, produce grandes heridas. Así, en el epigrama de Alciato se produce la misma identificación de Cupido con la abeja, que Góngora emplea en la décima a la señora Chacón. La abeja simboliza el *acumen* del epigrama trasluciendo de entre la miel, producida por la gracia de la *suavitas* y la *dulcitas* epigramática, simbolizada en el gusto privado de la señora y publicado con la discreción de la palabra.

¹²¹Se trata del emblema CXII. Gracián lo cita en el “Discurso XI” como ejemplo de semejanza por ponderación misteriosa, dificultad y reparo (Véase *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 132).

2.3.3. Semejanza y paronomasia de Catalina de la Cerda

En la décima dedicada a Catalina de la Cerda (vv. 51-60), futura duquesa de Lerma y protectora del poeta durante los años que duró el valimiento de su marido, la agudeza nominal, que construye con el apellido, descubre la correspondencia entre el apellido y el efecto de su mirada con la paronomasia *cerda* - *cuerda*:

A la bellísima Cerda,
para el arco que da enojos,
saetas pide a sus ojos
y a su apellido la cuerda,
el niño dios, por que pierda
la libertad y el juicio
quien se lo da en sacrificio.
¡Venturoso el ermitaño
que trajese todo el año
destas cerdas el cilicio! (185)

55

El primer punto de agudeza en esta décima representa, mediante la semejanza, un arco metafórico, que es la mirada fulminante de la señora y cuya cuerda el concepto descubre en su nombre propio, fundamentándose en la paronomasia que construye añadiendo la vocal /u/ a la primera sílaba del apellido en el v. 54: formando *cuerda* con el apellido *Cerda*. La agudeza nominal consiste en reformular el nombre de Catalina con la semejanza que representa la mirada de la dama, en el v. 52: “el arco que da enojos” y, luego, distribuir, en los vv. 53-54, los elementos de este doble arco metafórico que representa la mirada de la señorita. Estos elementos son las *saetas*, que son la mirada fulminante, representada por los ojos

ocultos en la reformulación poética del arco: “arco que da enojos” (v. 52); y la *cuerda* en la que se convierte el apellido. El desdoblamiento del apellido descubre la cuerda que da el sentido a la metáfora del “arco que da enojos” del v. 52. A la paronomasia expresada en el v. 54 sigue el descubrimiento del Cupido oculto como la abeja en la gota de ámbar: el “niño dios” del v. 55. En esta décima, la agudeza se representa metafóricamente, al igual que en la décima a Chacón, con las flechas del Cupido que se oculta y resplandece, pero esta vez en los ojos de Catalina de la Cerda.

Con la metonimia que representa la mirada de Catalina de la Cerda se ocultan las pasiones que engendra la contemplación de esta dama, simbolizadas por los ojos, en el “arco que da enojos” (v. 52). Según el *Dicc. Aut.*, *enojo* es:

La pasión del ánimo con que uno se irrita y enfada gravemente con el que le da motivo de disgusto o pena. Dícese enojo, porque así como cualquiera cosa que nos lástima en los ojos la sentimos mucho: de la misma suerte los afectos fuertes de ira, encienden, inflaman y conmueven: y aun cuando alguna cosa nos da enojo decimos que apartamos los ojos de ella, como cosa que aborrecemos. Algunos (según dice Covarrubias) derivan esta palabra del adjetivo latino *Noxius*, *a*, *um*, porque nos daña lo que nos irrita, molesta y agravia.

El “arco que da enojos” representa conceptualmente la mirada, a través de los ojos de la dama, con sus cejas, que corresponden al arco; y, al mismo tiempo, el arco de Cupido, que se oculta y resplandece (así como en el oxímoron del epigrama de Marcial *–et latet et lucet–* se oculta, pero al

mismo tiempo resplandece), como el cupido-abeja de la décima a Aldonza Chacón. Esta décima, como la primera dedicada a Juana Puertocarrero, traslada la pausa obligada después del cuarto verso al séptimo, en una combinación 7+3, relegando la punta del epigrama a exclamación en los tres versos finales, que representan el “herido de amor” como un ermitaño, y la cuerda, en el cilicio con que se da “venturoso tormento”. En este caso, la demencia amorosa es la experiencia mística que resulta de la contemplación de la mirada de la dama, cuya imagen metafórica se apoya en la paronomasia.

En los tres versos de la conclusión, el poeta, asumido como el contemplador de la mirada abrasadora de Catalina de la Cerda, se representa como “ermitaño venturoso”, lo que constituye un elemento de irreverencia, cortés pero picante. La cuerda del arco de Cupido, que se oculta en la mirada del “arco que da enojos”, metonimia conceptual de la dama, se convierte en el cilicio con el que se flagela, venturoso, el ermitaño del cumplido, en la exclamación de los vv. 58-60. Es una elegante irreverencia, puesto que el propósito de la autoflagelación es contrario al del ermitaño de la décima de Góngora, o sea la disciplina del cuerpo con el objeto de anular el deseo al infligir dolor. El propósito de esta práctica ascética se invierte, pues el ermitaño en vez de anular su deseo lo aviva, pues encuentra placer en las heridas causadas por la contemplación de la belleza de la dama.

En la décima de Góngora, el ermitaño, en vez de afligido por sus pe-

cados, se siente venturoso y las flagelaciones, en vez de anular su placer, lo intensifican, pues el cilicio es la mirada de esta señorita y, por esta razón, las heridas que producen resultan venturosas. La idea de la auto-flagelación con fines placenteros resulta absolutamente transgresora de las doctrinas que le atribuyen supuestos beneficios espirituales.

En las heridas de amor, que se autoinflige el venturoso ermitaño, que contempla el arco que da enojos de la mirada de Catalina de la Cerda, se puede ubicar la resolución del aguijón epigramático porque, al igual que en la décima anterior, hace traslucir la agudeza de entre la *venustas* del elogio amoroso y, también, porque representa metafóricamente la punta de la flecha y del cilicio como instrumento que produce la herida amorosa. La transformación de la cuerda del arco en cilicio, así como la aparición del contemplador de la mirada de Catalina de la Cerda en persona del ermitaño, resulta en el efecto agudo del epigrama, que se manifiesta como la identificación que surge entre la mirada de la dama como punta que hiere, y que yace escondida en sus ojos, y la cuerda que lleva en el apellido: todo esto conforma la mirada fulminante de la señora que, a su vez, es arco del dios Cupido.

2.3.4. La deidad de Monterrey

La siguiente décima está dedicada a Inés de Zúñiga (vv. 71-80), hija del conde de Monterrey, quien tenía 18 años cuando se escribió esta composición, y quien era también, como las otras damas, soltera, y muy

codiciada como prospecto matrimonial, no sólo por su belleza, también por la jerarquía y antigüedad de su título, pero, sobre todo, por la cercanía de su padre con el poder real.¹²² Gaspar de Zúñiga Acevedo, su padre y V conde de Monterrey, fue uno de los personajes más poderosos durante los primeros años del reinado de Felipe III; se desempeñó como virrey de la Nueva España y del Perú, antes de su muerte en 1606.

Como en las otras décimas a las damas, Góngora pondera en esta a Inés de Zuñiga con la correspondencia apoyada en la agudeza nominal con su título y combina las cualidades que había percibido en Aldonza Chacón y en Catalina de la Cerda, esta vez haciendo de la dama el símbolo de lo *admirable*, por su belleza, pero sobre todo, por la afabilidad que demuestran sus dulces palabras:

Mucho tiene de admirable
la deidad de Monterrey,
pues al mismo Amor da ley
por lo bello y por lo afable;
cuando dulcemente hable,
cuando dulcemente mire,
¿quién habrá que no suspire?
Cuando corone su frente
de los rayos del oriente,
¿quién habrá que no se admire? (185-186)

65

La admiración, del latín *miror*, es uno de los ideales estéticos del concepto ingenioso. Lo admirable es lo inusual, lo prodigioso o lo maravilloso que se descubre en la contemplación de lo extraordinario, sobre todo,

¹²²Esta dama se casó en 1607 con Gaspar de Guzmán y Pimentel, conde duque de Olivares. Gracias a esta unión, el conde duque obtuvo la grandeza de España.

visualmente. La cualidad de admirable combina las dos características que el concepto había descubierto en las décimas a Aldonza Chacón y a Catalina de la Cerda: la elocuencia y la belleza física, esta última simbolizada con la mirada de la dama y del caballero que la contempla. En este sentido, Inés de Zúñiga es admirable porque es bella, pero también porque sus palabras demuestran afabilidad, cualidad esencial que debe tener la esposa para ser una buena compañía para su marido.

La agudeza nominal consiste en representar a Inés de Zúñiga como diosa del amor con el epíteto “la deidad de Monterrey”, en el v. 62, indicando su preeminencia política en el condado del mismo título, llamándola *deidad*, y luego explicando el epíteto después de la conjunción causal, inventando la ingeniosa “ley de Amor”. Esto permite caracterizar a Inés de Zúñiga como otra diosa Venus del poema.

La agudeza nominal se funda en la razón sutil que explica el título, además de la mención explícita del nombre de este, de donde el poeta inventa la “ley de Amor” en el v. 63, partiendo el nombre y aprovechando la segunda unidad: *rey*. Uno de los principales poderes del monarca es el legislativo. Al trasladar la función legislativa del monarca al ámbito amoroso, el concepto descubre las correspondencias características y fundamentales en Inés de Zúñiga para valorarla matrimonialmente: su pertenencia a la alta nobleza, su belleza y su cualidad de afable, condiciones fundamentales de una buena esposa para un soltero como Diego Fernández.

El epíteto se correlaciona con dos términos que describen las características fundamentales de la dama: lo *bello* y lo *afable*, términos que distribuye con las acciones de hablar y mirar, calificadas por el adverbio *dulcemente*, que representa la *suavitas* del epigrama en los vv. 65-66. Ambos términos se nos ofrecen como hallazgos de la agudeza. La discreta observación de su belleza física lo lleva a descubrir también su afabilidad y, con ello, el concepto ingenioso convierte a esta dama en la esposa ideal. Con tomar su título y resaltar, con la agudeza nominal, el *rey*, y al llamar a esta dama *deidad*, el poeta indica también la jerarquía de la dama dentro de su condado. Lo admirable en la dama surge de la contemplación de su belleza física, cualidad que puede ser captada con la vista. Esta belleza corresponde también con su calidad moral, como en la décima de Aldonza Chacón, cualidad que se manifiesta en la dulzura que muestran las palabras de la señorita. Por lo tanto, lo afable expresa la consonancia y conjunción entre la belleza de la dama y la gracia y dulzura con la que ella se expresaba verbalmente, razón por la que sus palabras representan simbólicamente su belleza y son el reflejo de su calidad moral. La dulzura de la mirada de Inés de Zúñiga, de cómo ella ve, pero también del que la contempla y de las palabras con que se expresa, provocan los suspiros generalizados, representados en el v. 67, que son señales inequívocas de la admiración que provoca la contemplación de la maravilla. Aquí, Góngora se coloca como un observador privilegiado de la belleza de la dama, cuando formula las preguntas retóricas que

cierran la décima, cuya función es la de construir un nuevo tipo ideal de esposa con las cualidades que había descubierto con la ponderación de las primeras tres damas del poema.

2.3.5. Sol de Villahermosa

La décima dedicada a María de Aragón (vv. 81-90), duquesa de Villahermosa, contiene, además del elogio a esta principal dama, un saludo a su hermana menor, Juana. La agudeza nominal consiste en comparar la belleza del rostro de la duquesa con el sol, nombrando, como en la décima anterior, el título de su ducado. Comparar el rostro de la duquesa con el sol es apropiado porque además de valorar la belleza física, se pondera la jerarquía dentro de su estado, pues el título de duque ocupaba el grado máximo dentro de la jerarquía de la alta nobleza.

Además de la agudeza nominal, se demuestra la valentía del ingenio en el saludo a Juana, pues el concepto recurre al atrevimiento del careo condicional fingido y ayudado¹²³ para saludar a la hermana mayor, dándole el lugar que le corresponde jerárquicamente, pero atreviéndose a

¹²³Sobre esta agudeza, Gracián escribe: “Es tanta la valentía de algunos ingenios que llegan a discurrir lo que no es: como se ve en este modo de sutileza. Acontece algunas veces no estar ajustada del todo la correspondencia y conformidad entre el sujeto comparado y el término con quien se compara: y entonces, o la acaba de formar el discurso, o la exprime condicionalmente [...] Propone por cuestión el careo, forma la artificiosa competencia, y da la razón del exceso con la exageración; y aunque no es muy realzado el estilo, suple con la valentía del concepto que es la parte más principal. Entre dos extremos suele estar la paridad, o porque excede la conformidad de los términos de la comparación, o porque no llega ni del todo se ajusta; en ambas discurre el ingenio con artificio especial [...] Después de puesta la paridad, entra la corrección para ponderar el exceso (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., pp. 171-173).

igualar e inclusive superar a la menor en belleza y en preeminencia:

Aquella belleza rara
que adora el Ebro por diosa,
sol es de Villahermosa,
hermosísimo de cara;
aurora luciente y clara
deste sol aragonés,
si no naciera después,
fuera su hermana divina,
mas si no es luna menina,
estrella de Venus es. (186)

85

Con la agudeza nominal, en los vv. 82-83, se plantea la correspondencia que indica la jerarquía, con la mención explícita del título *Villahermosa* y con la semejanza que equipara su rostro con el sol. Esta comparación designa, por un lado, la belleza superior de la dama y, por otro, la máxima jerarquía que iba a tener como futura duquesa en este estado,¹²⁴ pues el sol es el astro rey, igual que duque es el título más alto en la jerarquía nobiliaria aragonesa. La agudeza nominal, planteada en el v. 82, contiene otro elemento geográfico que consiste en la ubicación del ducado con la personificación de uno de los ríos principales de su dominio: el Ebro, que se personifica, a través del reflejo del sol en sus aguas, como contemplador y adorador de la belleza de la señora, y también

¹²⁴Su padre, Fernando, el V duque de Villahermosa, fue apresado por Felipe II, a causa de su apoyo a la sublevación de Antonio Pérez, durante la guerra en el condado de Ribargoza, que era uno de sus dominios. La muerte de Villahermosa en cautiverio provocó un conflicto por la titularidad del ducado entre el tío Francisco, quien se hizo llamar el VI duque, y la primogénita de Fernando, María. El conflicto se resolvió a favor de María, en 1603, por lo que es muy probable que en 1600 ya se le reconociera como la futura duquesa (véase Miguel Batllori, *La familia de los Borjas*, trad. Jerónimo Miguel, Real Academia de la Historia, Madrid, 1999, p. 64.)

es símbolo geográfico de los dominios de la duquesa. En los vv. 81-84, la personificación representa al río Ebro adorando la belleza física del rostro de María Aragón, sol de ese estado por tratarse de la duquesa. La imagen del sol reflejándose en el río es apropiada y decorosa porque condensa la belleza del rostro con la preeminencia política en su dominio.

En los vv. 85-90, el concepto ingenioso despliega la comparación de la belleza preeminente de María de Aragón como sol de Villahermosa en una alegoría que representa la belleza y eminencia de las dos hermanas como potenciales prospectos matrimoniales con la imagen del amanecer. El saludo a Juana, la hermana menor, quien se desempeñaba como menina de la reina Margarita y era también soltera, juega con la inversión de la relación temporal y de la relación de causa y efecto en uno de los pares de términos correlacionados en la alegoría: el sol y la aurora, empleando, para ello, una estructura que se podría describir como: *sería A, si no fuera por B*.

La ventaja de esta estructura, que se fundamenta en la negación condicional, es que permite la inversión de la temporalidad con la falsa negación, para equiparar la belleza del rostro de Juana de Aragón con la de su hermana mayor, pero preservando cuidadosamente las jerarquías correspondientes al mayorazgo con el condicional hipotético. Se trata de la especie de agudeza que Gracián llama careo condicional fingido y ayudado. Para saludar a Juana, el concepto tiene que extender la metáfora y descubrir un término nuevo que corresponda adecuadamente a la

comparación con el sol de Villahermosa, lo que se trata de un problema difícil, ya que la hermana menor no podía opacar a la mayor (no se puede opacar el sol).

Para que el elogio resultara ingenioso y oportuno, no podía quedar tampoco demasiado eclipsada sólo por no ser la primogénita. Entonces, el concepto la compara con la aurora, pero encuentra que esta comparación, aunque apropiada para el requiebro, tiene una importante inconveniencia. En el comentario de esta inconveniencia se encuentra la agudeza, que consiste en elaborar esta primera comparación con la aurora. Introduce una negación ingeniosa porque concede el atrevimiento e imposibilidad de la primera comparación que se fundamenta en la relación de causa y efecto, agudeza que, además, va a servir para dar pie a la sutileza final, que consiste en otra estructura similar, cuyo hallazgo es que logra elevar todavía más a la hermana menor sin desmerecimiento de la mayor.

Esta agudeza consiste en extender la comparación del rostro de María de Aragón con el sol, haciendo corresponder el de Juana con la aurora, cuya luz surge como efecto de la salida del Sol, pero se percibe antes que la salida de este. La comparación de la belleza del rostro con la aurora es apropiada para calificar el rostro femenino de una joven como Juana de Aragón. La aurora es el destello de luz rosada que antecede la salida del sol y, desde la poesía homérica, se identifica con el principio del día y con el primer momento de la mañana, lo que la vuelve una metáfora que designa su juventud. La comparación con la aurora destaca la belleza

de la hermana menor sobre la mayor. La aurora sucede antes de salir el sol y, en la lírica, es metáfora tópica del principio de algo, además de que la aurora es una comparación que resalta la belleza femenina por el color rosado y la comparación con el rostro. El llamar a Juana *aurora*, poéticamente, es equipararla con María, y, en belleza, hasta superarla, por lo que el concepto niega ingeniosamente la comparación establecida con la aurora, usando, para ello, un argumento cronológico en los vv. 85-88: “aurora luciente y clara / deste sol aragonés / si no naciera después / fuera su hermana divina.” Como la aurora tiene la preeminencia en la belleza del amanecer, la comparación con la belleza de Juana es apropiada, pero sucede que la aurora se percibe antes de verse el sol, entonces no puede corresponder, según esta negación ingeniosa, la aurora con la hermana menor, a causa de que Juana nació después que María. El concepto se permite equiparar a la hermana menor con la mayor, tanto en belleza como en conveniencia como esposa, aunque después tenga que negar la comparación para no opacar a la hermana duquesa. Lo que llanamente quiere decir es que la hermana menor no desmerece en nada a la mayor e incluso podría ser la primera en su estado, en excelencia y en belleza, si no fuera porque nació después. Aquí se puede apreciar por qué Gracián consideraba el careo condicional fingido y ayudado como signo de gran valentía. El poeta se permite, con esta sutileza, decir algo sumamente difícil de expresar a damas de la jerarquía de la duquesa.

No obstante, después de haber establecido esta semejanza, que equipara ingeniosamente la belleza de las hermanas con la falsa negación, el concepto alude a su posición como menina dentro de la corte. Para preservar la contradicción que suponía la equivalencia con la hermana, ahora la compara con la luna, invirtiendo la estructura de la falsa negación, reflejo de la que introducía la hipotética aurora. Se trata de una estructura, esta vez, de tipo *no A sino B*. Con esta nueva comparación, más apropiada que la de la aurora si se atiende la edad y la jerarquía, el concepto ubica a la hermana nuevamente en su estado subordinado por el mayorazgo, y por su joven edad, y es por esto que la llama “luna menina”, en el v. 89. Según el *Dicc. Aut.* la luna es “el menor de los dos luminares que puso Dios en el cielo para que presidiese a la noche.” La comparación nueva con la luna le es más apropiada por su joven edad. La introducción de la luna en la alegoría astronómica puede ser también agudeza nominal y aludir al condado de Luna, uno de los dominios de Villahermosa.

La sutileza final consiste en negar también esta comparación, más verdadera que la de la aurora, pero que no resalta tanto la belleza física de la menina; entonces, el concepto establece otra correspondencia que la eleva aún más que la aurora e inclusive, que el sol, en belleza, aunque no tanto en preeminencia, con lo que consigue la hazaña de halagar la belleza probablemente superior de la menor, sin nunca demeritar ni opacar a María, ocupante del lugar principal en su estado. Para ello,

la correspondencia descubre otro astro simbólico de la mañana, que también es simbólico de la belleza y destaca la importancia dentro de la corte femenina de solteras prospectas, y también la valora positivamente como prospecto, y es por esto que la llama “estrella de Venus”, en el v. 90. Venus corresponde con la caracterización de estas damas solteras como diosas del amor, pero, también, representa astronómicamente una de las lumbreras más brillantes en el firmamento, después del Sol y la Luna. Sobre todo, la correspondencia con Venus exalta la belleza de la menina a quien también valora como probable esposa para Diego Fernández.

2.3.6. Honor de los Pimenteles

En la décima dedicada a Leonor Pimentel (vv. 91-100), dama de la alta nobleza gallega, el poeta aprovecha la principal insignia en el escudo de armas de los Pimenteles, las veneras, para celebrar la belleza y conveniencia de esta dama como esposa. Al establecerse una nueva comparación con la diosa Venus, como con las otras damas, se convierte a esta soltera en representante de la honra de su linaje:

De la que nació en el mar
las veneras cunas son,
y su hijo en el blasón
nos las hace venerar;
de aquel Fénix singular,
honor de los Pimenteles,
buscad, amantes fieles,
entre estas conchas la perla,
si dejan sus ojos verla,

95

que son caribes crüeles. (186-187)

La décima empieza valorando a la dama como prospecto matrimonial con la alusión genérica de diosa del amor, cuya correspondencia se establece con el epíteto alusivo a la diosa Venus: “De la que nació en el mar” (v. 91). El v. 92 completa la alusión al nacimiento de Venus con la mención de las veneras, que representan simbólicamente el nacimiento marítimo de la diosa en una concha, pero que incorpora agudamente la principal insignia del blasón de los Pimenteles a la alusión, cuando dice: “las veneras cunas son” (v. 92). El que el poeta llame a las veneras *cunas* es agudo en extremo, porque las veneras, que efectivamente sirvieron de cuna a la diosa del mar en su nacimiento, representan a la familia de la dama, por lo que en este verso, Leonor Pimentel va asumiendo efectivamente la forma de diosa del amor que el poeta usa para representarla como honor de su linaje.

En los vv. 93-94, Cupido aparece oculto –sólo aludido– pero resplandeciendo, como en décimas anteriores, pero, esta vez, el concepto lo descubre en el blasón de los Pimenteles, lo que convierte a la dama en objeto de culto y adoración amorosa, como símbolo de la honra de este linaje, con la paronomasia *veneras – venerar*. Hasta este punto, la agudeza consiste en el descubrimiento de Leonor Pimentel como Venus en las veneras del blasón familiar, ayudado por la paronomasia con el sustantivo *veneras* y con el verbo *venerar* y declinaciones u otras deriva-

ciones del nombre propio de la diosa.¹²⁵ Leonor Pimentel, personificada como Venus, sigue el *leit-motif* en el que las damas de palacio son diosas del amor, con el objetivo de valorarlas como futuros prospectos matrimoniales ideales. De aquí se explica la aparición de Cupido, el hijo de la diosa, como causa de la veneración.

En los vv. 95-96, el concepto reinventa el epíteto alusivo al nacimiento de Venus del v. 91, esta vez con la analogía que se establece entre el nacimiento de la diosa y la aplicación ingeniosa del mito de la resurrección del ave fénix, que tiene como fin singularizar a Leonor Pimentel. Según el mito del ave fénix, esta ave fue el único ejemplar que hubo de su especie. Al nombrarla pleonásticamente “Fénix singular”, en el v. 95, se compara el mito del nacimiento de Venus y la resurrección del ave con el nacimiento de Leonor Pimentel, acontecimientos singulares y sin parangón. Entonces, se produce la agudeza nominal que califica la singularidad de la dama como “honor de los Pimenteles”, es decir, como símbolo de la buena fama y prestigio de esta poderosa familia, esta vez declarando explícitamente el apellido de la dama.

El cierre de la décima, en los vv. 97-100, contiene la resolución con aguijón epigramático, que reelabora el epigrama de la abeja oculta en el ámbar, pero, como se analizó en décimas anteriores, se representa el aguijón como la mirada asesina y abrasadora de la dama, cuyos destellos

¹²⁵Por ejemplo, en latín la declinación *Venus, Veneris*, de donde se deriva el adjetivo *venéreo*.

corresponden con las flechas del arco de Cupido. En estos versos, el poeta se dirige a los pretendientes de Leonor Pimentel para recomendarles que busquen “entre estas conchas la perla” (v. 98). La perla representa a Leonor, y las conchas a su linaje. Entonces, el poeta advierte a los pretendientes que la búsqueda del tesoro no está exento de obstáculos y que se corre el peligro de ser aniquilado por la mirada abrasadora de esta dama: “si dejan sus ojos verla / que son caribes crüeles” (vv. 99-100). Según Ayala Manrique *caribes* son “unos pueblos de la América septentrional tan bárbaros que comen la carne humana de cualquier extranjero que puedan cautivar”.¹²⁶ La imagen significa que la mirada de Leonor Pimentel es tan abrasadora para la pasión masculina que basta con fijarse sólo en sus ojos para ser devorado y perderse el resto de la visión completa de esta dama. El aguijón epigramático, como en la décima a la señora Chacón, combina la dulzura del epigrama con lo mordaz de la resolución.

2.3.7. Gloria del nombre de Ulloa

En la décima dedicada a Magdalena de Ulloa (vv. 101-110), hija del conde de Salinas, se introduce una variante de la frase “Gloria de...”, que aparece por primera vez en la decima a Aldonza Chacón, esta vez introducida por un nuevo “Decidme”, dirigido a don Diego Fernández de

¹²⁶*Tesoro de la lengua castellana, en que se añaden muchos vocablos, etimologías y advertencias sobre el que escribió el doctíssimo Don Sebastian de Cobarruvias, 1729, s. v. CARIBES., p. 285.*

Córdoba. En este sentido, esta décima hace una nueva representación de la fama de la dama en la Corte real y de su alta valoración como prospecto matrimonial. Además, elabora la representación metapoética del concepto como el rasgo más eminente del linaje del conde de Salinas.

La décima consta de dos agudezas nominales, una que consiste en el apellido, cuya fama se convierte en eco aliterado de su apellido en la primera redondilla; la segunda, que corresponde con la resolución epigramática, alude al título de su padre, el poderoso conde, a través del metalenguaje ingenioso:

Decidme de aquella dama
gloria del nombre de Ulloa,
que, pues la Invidia la loa,
no es bien la calle la Fama;
cuarta Gracia Amor la llama
en el palacio real,
y a fe que no dice mal
el dios que hiela y abrasa,
que el título de su casa
y las Gracias, todo es sal. (187)

105

La primera agudeza nominal, desarrollada en la primera redondilla consiste en la aliteración con los sonidos [ll] y [l] del apellido Ulloa, en las palabras: *aquella, calle, loa y llama*. Nuevamente, como en la décima a Aldonza Chacón, Góngora se refiere a la dama como símbolo de la gloria familiar, esta vez con el sentido de fama, pero desarrollando también el sentido de jerarquía con la alusión a la bienaventuranza angélica. Góngora coloca a esta señora entre las personificaciones de la envidia

y de la fama, estableciendo contraste entre la loa de esta primera y el pregón de la segunda, ocasionado por su famoso e ilustre apellido. La aliteración simboliza la resonancia de su prestigio en la corte real.

Además de destacar la importancia jerárquica, el poeta hace un homenaje a otro género de fama fundamental para destacar en la corte: el ingenio, personificado en las tres Gracias, y una cuarta Gracia, que corresponde a Magdalena de Ulloa. Se puede interpretar también como lenguaje metapoético. El sentido de esta agudeza, que rompe la tríada de Gracias al agregar hiperbólicamente una cuarta, sería ubicar el palacio real como centro de mayor resonancia en el honor y prestigio de la agudeza. Magdalena de Ulloa, por ser hija de un ingenio, representará una especie de núcleo fundamental en la jerarquía cortesana y, tal vez, por esto, esta dama se ubica más cercana al centro de la composición. Magdalena de Ulloa, como la cuarta Gracia, que es la personificación del ingenio cortesano, se convierte, de esta manera, en la perfecta representante de su título, en el que se conjuga linaje y méritos propios.

El ingenio de la dama, que Amor pregona por Palacio, la hace representante del ingenio del conde de Salinas, quien era poeta. Este es el sentido de la resolución aguda del epigrama, que consiste en otra agudeza de tipo nominal que alude a su título.

La designación de la sal en el epigrama aparece con regularidad en la obra de Marcial. Amalia Lejavitzer comenta al respecto:

Para los romanos, la sal constituye una metonimia de la agudeza intelectual, del ingenio, de la astucia, de la sagacidad, incluso del sarcasmo, y, en el ámbito de la retórica, el término “salado” (*salsum*) designa al discurso que, con gracia e ingenio, movía generalmente a la alegría y a la risa. Quintiliano, por ejemplo dice que “salado” se refiere a lo que hace reír.¹²⁷

La designación de la sal, además de simbolizar las virtudes de la dama en relación con su linaje, alude también al aspecto ingenioso y conceptual del epigrama, así como al ingenio que caracteriza el linaje del conde, gracias a que este es poeta. La sal, además, se refiere al sustento y a la alegría de la vida; al encanto y la gracia. Designa metonímicamente el sentido del gusto y en Marcial, como sinónimo de gracia, buen gusto, sabor, vida, y también, de agudeza.

Por lo que aquí la agudeza nominal es hacer coincidir la sal con la última sílaba del epigrama para así aludir con elegancia al título del padre de la dama. Además de representar el carácter virtuoso e ingenioso de la dama y sus encantos físicos, alude también al padre como poeta y como hombre de ingenio. Esta designación ingeniosa aparece reforzada por el oxímoron del v. 108, que se refiere a Cupido.

2.3.8. Venturosa alemana

La décima dedicada a Mariana Riedre (vv. 111-120), favorita de la reina Margarita y futura cónyuge de Diego Fernández de Córdoba, es

¹²⁷*Hacia una génesis del epigrama en Marcial: Xenia y Apophoreta*, UNAM, México, 2000, p. 14.

la única que prescinde de la agudeza nominal por el título o apellido, ya que se trata de la única dama extranjera de la serie. Por esto, la preeminencia de esta dama no estará determinada por su linaje, sino por la cercanía a la persona de la reina:

La extranjera soberana
que en las montañas no solo,
mas en cuanto pisa Apolo
no la desvió Diana,
oh venturosa alemana
que privas a cualquier hora
con la casta cazadora:
¡dichoso el que en ti aventura
el logro de tu hermosura
y el favor de tu señora!

115

En el v. 111, se nombra a Mariana Riedre con el epíteto “extranjera soberana”, con el que se pondera a la dama por su cercanía con la persona de la reina. Por ello, en el epíteto, se la nombra con el calificativo de *soberana*, puesto que, a causa de su cercanía con la reina, se encuentra en la posición jerárquica más destacada del grupo de damas casaderas. La palabra *soberana* alude, entonces, tanto al favoritismo de la monarca hacia ella, como a su posición eminente en la Corte real a causa de ser la favorita.

En el v. 112, se representa la Corte real como el monte del Pardo, en el que cazaban los reyes de España. Por ello, la reina Margarita asume la figura de Diana cazadora, quien preside la corte de damas jóvenes y solteras como diosa de la castidad. La agudeza nominal consiste,

entonces, en aludir a la reina Margarita con el nombre de la diosa de la castidad, en el v. 114, y rimarlo con los epítetos de su dama, Mariana Riedre, en los vv. 111 y 115. De este modo, se representa la privanza de la dama en la Corte de la reina y se destaca su posición en la jerarquía.

Los vv. 115-117 representan la privanza de Mariana Riedre. El epíteto en la exclamación: “oh venturosa alemana” (v. 115) empieza a caracterizar la importancia de esta dama gracias, no a su linaje, sino a su ubicación privilegiada dentro de la corte de damas. El adjetivo *venturosa* se refiere al privilegio de cercanía del que goza la dama a pesar de su condición de extranjera. La oración de relativo define la calidad de esta relación, ya que se hace énfasis en que la privanza ocurre “a cualquier hora” (v. 116), es decir, se representa a Mariana Riedre como la acompañante permanente de la reina y, por lo tanto, como la dama de la corte que goza mayormente de su favor.

Esta décima representa otro ejemplo de disposición 7+3. Los vv. 118-120 contienen el punto más agudo, pues se configuran en exclamación estrambótica, que representa la visión privilegiada del poeta de esta dama y de la reina, a través de la privanza que ella representa. La agudeza, configurada como punto de vista o como visión aguda y discreta, penetra en lo más privado del retrete palaciego para descubrir a la dama soltera favorita de la reina, así como el lugar destacado que ocupa en la jerarquía cortesana femenina. Con ello, se muestra el prospecto matrimonial más destacado de la serie a Diego Fernández de Córdoba, puesto que la dama

en cuestión tiene las dos características más importantes: no sólo es bella, sino que también cuenta con el favor de la soberana.

2.3.9. Más de alba que de Alvarado

En la décima dedicada a Isabel de Velasco, hermana del conde de Villamor,¹²⁸ se compara la belleza y juventud de la dama con la aurora, tal como en el saludo a la hermana menor de la duquesa de Villahermosa; pero, esta vez, la comparación se forma con una construcción hiperbólica que se deriva de la agudeza nominal, que consiste en descubrir la palabra *alba* en su título *Alvarado*:

Aquel resplandor rosado
de la luz que al mundo viene,
aunque es Alvarado, tiene
más de alba que de Alvarado;
no amanece, y da cuidado
a los dulces ruseñores,
que esperan entre las flores
saludar al rayo nuevo
del lucidísimo Febo
que ha de dorar los alcores. (188)

125

Los vv. 121-122 aluden a la aurora en una bella perífrasis poética que la representa como “resplandor rosado / de la luz que al mundo viene”. Esta imagen se deriva del descubrimiento del alba en el título, gracias a la agudeza nominal en la que se destaca a esta dama como honor de su

¹²⁸El condado de Villamor se otorgó a los descendientes del conquistador Alonso de Alvarado a finales del siglo XVI.

linaje. El “resplandor rosado” es la aurora, que representa su juventud y belleza.

Con la agudeza nominal como base, el v. 122 configura una alegoría de la Corte real desde dos ámbitos: la corte de damas, como luz, y la Corte como mundo. La *luz* se refiere, en un sentido recto, a la luz del Sol, que es causa del destello rosado que caracteriza a la aurora y que designa figuradamente a la corte, en su sentido de acompañamiento de la reina, pues es la cercanía de esta dama con la Corte real de la reina, a quien el poeta hace corresponder con la luz solar, la que la proyecta en el mundo y de donde adquiere su preeminencia. El *mundo* representa la Corte en un sentido más general como teatro del mundo.

En los vv. 123-124 se configura la agudeza nominal que consiste en el descubrimiento de la palabra *alba* en el título familiar. La palabra *alba*, que designa la aurora resplandeciente a causa de los primeros rayos del Sol, encierra, entonces, todo el sentido poético que se descubre en el título y que se constituye como el verdadero nombre que define a la dama poéticamente, tanto por sus atributos personales, como por su importancia dentro de la Corte. De este modo, la agudeza nominal engendra la alegoría metapoética que se configura en los vv. 125-130 y que representa el epigrama epidíctico que el poeta desarrolla en estas décimas en lenguaje metapoético.

Después de la agudeza nominal, se configura en los vv. 125-130 una nueva alegoría sutil en la que el poeta se anticipa a la visión de esta

dama, quien se manifiesta como “aurora” del “cielo” cortesano. El poeta se representa él mismo y a otros poetas cortesanos como *ruiseñores*, en el v. 126, esperando, entre las flores, la salida de los primeros rayos para saludarlos con el epigrama laudatorio. El adjetivo *dulces* alude al estilo suave del epigrama epidíctico que envuelve la *argutia* o aguijón, que es, al final de la décima, el saludo a la dama, que se representa en lenguaje metapoético.

El “rayo nuevo” (v. 128) configura una reelaboración poética de la agudeza nominal. Además de la presentación de la dama en la Corte, representa la agudeza de los epigramatistas que se anticipan a celebrar las nuevas maravillas que ofrece la ocasión, en este caso, la que se ofrece con la visión de las damas más jóvenes presentadas en la corte de la nueva reina. Este es el sentido del adjetivo *nuevo*, que además de designar los primeros rayos del Sol de la aurora, representa la novedad relevante del concepto ingenioso. Los “alcores” (v. 130) representan la Corte que se “dora” con la presencia de la dama en la corte de la reina y con los saludos que los poetas le dirigen en ingeniosos epigramas.

2.3.10. El brinco pequeño de Altamira

En la décima dedicada a la niña Isabel de Moscoso (vv. 141-150), dama de la alta nobleza gallega, quien era hija del conde de Altamira y tenía diez años, la agudeza nominal descubre en el título de su condado el símbolo de su futuro éxito en la Corte:

Puesta en el brinco pequeño
de Altamira la mira alta,
hallaréis que él solo esmalta
cuantas joyas os enseño;
crecerá, y quitará el sueño
a la beldad y a la gala;
en el balcón y la sala
prestará rayos al sol,
sin que haya ángel español
que no venza ala por ala. (188)

145

La agudeza nominal aparece reforzada por dos agudezas de improporción en los vv. 141-144.

La primera pondera la corta edad de la dama, mediante la representación metonímica de esta como “brinco pequeño” (v. 141), que es una especie de joyel que iba colgado del tocado, en contraste con “la mira alta” (v. 142), que la agudeza nominal descubre partiendo el título del condado en dos unidades semánticas. El “brinco pequeño” representa la edad de la señorita, mientras que la “mira alta” designa, tanto la eminencia de su título, como la visión poética de su futuro promisorio como dama de la reina, cuando esta crezca y sea presentada en la Corte.

La segunda improporción consiste en representar la singularidad de esta dama en el joyel y contrastarla con la variedad de damas de la corte designadas metafóricamente como joyas (v. 144). El joyel singular representa a Isabel de Moscoso (“que él solo”: v. 143), que se convierte en paradigma único o esmalte (v. 144), que se realza sobre la variedad de joyas, que son la representación metafórica de las damas de la Corte alabadas en la composición. Con este contraste entre la singularidad

del joyel, dada por el esmalte del título nobiliario, en contraste con la variedad de las otras damas cortesanas, en los vv. 145-150, el elogio realza la posición preeminente que esta dama ocupará en la Corte futura a causa de su linaje, cuando esta sea mayor y esté en edad casadera.

Los vv. 145-150 representan el éxito futuro de Isabel de Moscoso en la Corte real mediante la personificación de los dos atributos esenciales para que destaque como cortesana: la beldad y la gala (v. 146). La beldad se refiere al conjunto de características físicas primorosas que componen su belleza y encanto. La gala designa la elegancia y garbo del vestido, pero también representa lo más selecto y exquisito del conjunto de cortesanas. Aunque la corta edad de la señorita no permita incluirla en el catálogo de damas casaderas, se proyecta su éxito futuro como prospecto matrimonial gracias a su belleza y elegancia, que son reflejo de su linaje y jerarquía.

2.3.11. Francisca de Córdoba: guardiana de la discreción

En la última décima de la composición (vv. 151-160), Góngora saluda a Francisca de Córdoba, dueña del palacio y digna representante de la patria del poeta, destacando su función de guardiana del honor y protectora de las miradas de los caballeros hacia la belleza de las damas:

Las blancas tocas, señor,
no perdono de la guarda,
mayor sí, pero gallarda
tanto como la menor;

santo y venerable honor
de mi patria y de su estado,
mas pastora de un ganado
que está convidando al lobo,
yo sé decir, aunque bobo,
que a Argos diera cuidado. (188-189)

155

Una nueva improporción liga esta décima con la anterior, pues Francisca de Córdoba es la única dama que no es joven, por tratarse de la dueña de Palacio. En los vv. 153-154 se contrasta la edad *mayor* (v. 153) de esta, con la edad *menor* de Isabel de Moscoso. No obstante, a pesar de esta diferencia de edad, se descubre, como un primer punto de agudeza, la cualidad de gallardía que comparten ambas, niña y anciana.

Los vv. 155-156 elaboran una agudeza nominal que consiste en aludir al nombre de Francisca de Córdoba mediante un epíteto, configurado con una perífrasis poética, que alude a la patria del poeta y a la de Diego Fernández: Córdoba, por su apellido toponímico. La dueña se convierte, así, en representante del honor cordobés, puesto que es la dama más cercana al poder real junto con la válida de la reina.

El honor de la dueña reside, sobre todo, en su función de guardiana de la honra de las damas solteras. En este sentido se elabora una agudeza por alusión, cuyo núcleo se encuentra en el v. 160. La alusión al mito de Argos *panoptes* (v. 160) se refiere a la imposibilidad de esta dueña de proteger íntegramente a las damas de las miradas “indiscretas” del hombre. La función de la dueña, como mujer mayor en edad, es guarecer la honra de las damas y cubrirlas con el velo del pudor y la discreción.

Sin embargo, el atractivo de las damas es tan poderoso, que ni siquiera Argos, quien es uno de los guardianes más efectivos de la mitología, por poseer ojos en todo el cuerpo, podría acometer semejante tarea sin preocupaciones. El poeta mismo se coloca en este grupo de caballeros mirones al calificarse como “bobo”, palabra que hace rimar con “lobo”. El lobo representa el deseo masculino y el ganado al grupo de damas. La caracterización del deseo masculino como lobo sugiere agresividad y peligro. La rima con “bobo” suaviza esta sugestión con el ridículo y resulta en efecto jocosero.

En esta décima se representa una de las razones principales por las que se debe proteger la honra femenina con el ocultamiento o disimulo del cuerpo de la mujer para evitar la mirada indiscreta del hombre. La mujer se halla expuesta y vulnerable a la mirada del hombre, por lo que la dueña actúa como pastora de un ganado que corre peligro de ser devorado por el lobo, que es el hombre para la mujer. En este sentido, Góngora se presenta como caballero indiscreto, cuya agudeza le permite ver más allá de los muros del retrete palaciego y penetrar las barreras que imponen las prohibiciones sociales exigidas por el decoro y la protección de la honra femenina. Por ello, cuando comienza el saludo a la dueña, Góngora inicia aludiendo a las tocas que cubren decorosamente la cabeza de esta guardiana. La agudeza y discreción del poeta le permite descorrer el velo impuesto por las prohibiciones sociales.

2.4. Elementos de la trabazón de la agudeza compuesta

A continuación se explicarán los principales elementos en la trabazón de la agudeza compuesta. Uno de los más relevantes, que sirve como planteamiento inicial desde el cual se desarrollan todos los conceptos en el poema, es la agudeza crítica y maliciosa, consistente en descubrir los motivos verdaderos detrás de la disimulada visita de Diego Fernández a la Corte. Con esta agudeza como punto de partida, la voz lírica no sólo publicará el motivo del viaje del joven político: el cortejo de Juana Puer-tocarrero; también asumirá su visión completa de la nueva Corte, la cual desarrollará a través del saludo a las otras damas de la reina, quienes representan, cada una, todas las oportunidades políticas potenciales que tiene este joven para colocarse en el nuevo orden político de la corte de Felipe III. Con esta agudeza se da pie para que el poeta asuma la mirada y la voz de Diego Fernández, haciendo una interpretación del viaje a la Corte, que consiste en convertir la indiscreción de la publicación de los detalles del cortejo en representación discreta de la nueva corte real, con ayuda de la unión primorosa de las agudezas incomplejas en la agudeza compuesta. La agudeza maliciosa y crítica da pie para que la voz lírica asuma como propia la perspectiva de Diego Fernández y, de este modo, pueda elaborar el catálogo de damas de la Corte.

La representación discreta de la Corte real femenina se expresa mediante la agudeza de concepto, esto es, desde la función cognoscitiva

del concepto ingenioso. Consiste en la penetración perspicaz de la mirada para discernir todo aquello en la Corte que está oculto o que aparece resguardado de la mirada indiscreta. La variedad y precisión de los detalles que esta mirada alcanza a discernir contribuyen a la visión total, cuya congruencia es dada por el concepto. Esta visión comprende la Corte desde sus extremos. Por ejemplo, en la quinta décima (vv. 41-50), la visión alcanza el macrocosmos celestial y luego, en un mismo verso, pasa a la privacidad del gusto personal de Aldonza Chacón, detalle de la personalidad de la dama que no podía ser fácilmente conocido por la mirada no iniciada. Sólo la cercanía del joven político a la Corte, expresada por el concepto, podía captar esas delicadezas. La voz poética hace corresponder las cualidades familiares contenidas en el apellido con el gusto personal y privado, que son los mazapanes que a la dama le gustaba comer y que la mirada del discreto devela y decorosamente publica. La correspondencia resultante es el símbolo de la gloria, fama y prestigio de este gran linaje. “La gloria de Chacón”, o sea, la honra de esta eminente familia, corresponde, según la mirada del discreto, a la inclinación aparentemente insignificante del gusto personal de la dama, su debilidad por los mazapanes, gusto privado que se convierte en el símbolo del buen nombre familiar. Esta mirada universal, que podemos identificar con la agudeza de concepto, tiende hacia los extremos del macrocosmos y el microcosmos, y trata de comprender lo más alto y discernir los detalles de lo más pequeño. Contribuye, de este modo, a

representar a la Corte como agudeza compuesta al unificar la variedad de la agudeza incompleja bajo el punto de vista unificador de la agudeza de concepto.

Otro elemento importante que contribuye a la trabazón de agudezas incomplejas es la alegoría consistente en representar a la Corte real como cielo y la jerarquía representada por las damas como bienaventuranza angélica. La visión discreta alcanza las jerarquías celestiales en la tercera décima (vv. 21-30), para la contemplación del “serafín” de Medellín. La visión desciende, del cielo de la jerarquía celestial hasta el suelo, con la representación del pie de Juana Puertocarrero, pisando la tierra de sus dominios, pero elevándose por encima del lodo con el chapín de plata. En la siguiente décima, la mirada se focaliza en el cortejo de Juana Puertocarrero, la razón del viaje disimulado de Diego Fernández de Córdoba a la corte, y representa un descenso desde la jerarquía celestial hasta el “cielo” de la cetrería de amor. En la décima a María de Aragón, asistimos a la contemplación de la luz misma cuando el concepto compara el rostro de la duquesa con el sol y al de su hermana menor con el amanecer y con la luz de la aurora que lo anuncia. El concepto crea un firmamento con las luminarias más brillantes de la mañana en esta décima: el sol y su efecto: la aurora; también la luna y la estrella de la mañana. La principal luminaria, el sol, que se hace corresponder jerárquicamente con la duquesa, no eclipsa la presencia de las luminarias menores que representan la belleza y conveniencia como

esposa de la hermana menor, sino al contrario: la hacen destacar más. Todas estas correspondencias contribuyen a crear una representación alegórica de la Corte como traza de agudezas.

Un último elemento fundamental para la trabazón de la agudeza compuesta es la identificación del concepto con la tradición epigramática. La alegoría que representa la Corte real como jardín, y que convierte a las damas en las flores más bellas o selectas del acompañamiento real, articula las agudezas incomplejas de los epigramas individuales en una especie de antología de los conceptos, en este sentido equivalentes a los epigramas más selectos de los nuevos tiempos. Al reinventar la antigua tradición del epigrama y expresarla en un lenguaje contemporáneo y relevante para los cambios más recientes, el poeta logra configurar un concepto de la Corte real que alcanza la profundidad del ingenio reconcentrado,¹²⁹ Góngora requirió aproximadamente de 20 años de práctica poética, y de que su ingenio fuera madurado en la tercera década de la vida, para poder acometer una empresa poética de la magnitud de sus primeras décimas poliestróficas. Las décimas son, intelectual y poéticamente, una proeza heroica, puesto que los conceptos gongorinos

¹²⁹A causa de su profunda perspicacia, el ingenio gongorino corresponde con el tipo de ingenio que Gracián llama “ingenio reconcentrado”: “Son los ingenios reconcentrados con fondos de discurrir, con ensenadas de pensar. Es con grande estruendo la pronta avenida de un arroyo, pero no dura, no tiene perennidad, con la misma facilidad desmaya; un río grande y profundo muévase sin ruido y lleva perennes golfos de caudal. Los milagros del ingenio siempre fueron repensados; dura poco lo que presto tiene ser; de donde nace que hay concetos de un día, como flores, y hay otros de todo el año, y de toda la vida, y aun de toda la eternidad. Débesele más en las prontitudes a la ventura que a la perspicacia” (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 644).

en estas llevan la marca del ingenio reconcentrado, cuyo fundamento es la agudeza de perspicacia, y cuyo esmerado trabajo de pensamiento se manifiesta en el plano de la expresión como agudeza de artificio, en las que se conjuga la relevancia de los tiempos modernos con la antigüedad y autoridad del estilo.

Vale la pena hacer aquí un recuento breve del valor metapoético que las series simbólicas relacionada con el estilo guardan con el concepto ingenioso. La palabra elocuente, en varias décimas aparece simbolizada por la combinación de *suavitas* y agudeza. Se hace de la *suavitas* una cualidad del estilo que contiene la gracia que envuelve el núcleo del epigrama que es el aguijón ingenioso y que, según el modelo del epigrama de Marcial, trasluce y se oculta como la abeja en la gota de ámbar. Esta es la imagen de la elegancia en el dicho que representa el epigrama ideal que representa cada una de las estrofas de la décima poliestrúfica.

2.5. Conclusión

La agudeza crítica y maliciosa, con la que el poeta finge asumir el punto de vista de Diego Fernández de Córdoba, permite el recuento poético de su visita a Madrid y da pie para que el poeta desarrolle una enumeración ingeniosa en la que se nombra a las damas principales de la Corte, aludiendo a sus principales linajes, títulos y dominios. Mediante esta enumeración, que se caracteriza por una serie de agudezas

nominales, el poeta representa, con gracia pero también con admirable precisión, el nuevo orden político, conformado por las principales familias del nuevo régimen, al cual se va asociar su político pariente, fuente también del medro perseguido por el poeta. En todos estos casos, las correspondencias, forjadas por el concepto ingenioso de buen gusto, realzan, a la vez, la honra de cada una de ellas y de su pariente.

La agudeza crítica y maliciosa, que consiste en la interpretación del poeta acerca de las intenciones matrimoniales de Diego Fernández de Córdoba y de los verdaderos motivos de su visita a la Corte, en este caso, tiene múltiples dimensiones. Por ejemplo, permite al poeta asumir el punto de vista del joven soltero y, así, puede componer requiebros que no hubiera sido decoroso dedicar directamente. Esto es un atrevimiento que de, algún modo, asegura que el poema resuene y se difunda con mayor facilidad en la corte de damas jóvenes y solteras. Los epigramas son discretos y destacan perfectamente los primores y las excelencias de cada una de las damas en cuestión y, sobre todo, lucen individualmente y en conjunto con las otras décimas de la composición. La agudeza maliciosa y crítica que da pie a las décimas con agudezas nominales, sirve también para componer una oportuna bienvenida poética a Diego Fernández de Córdoba, para celebrar su regreso a Córdoba desde la Corte, el cortejo a Juana Puerto Carrero y para celebrar la honra, el éxito y medro de su pariente en la nueva Corte del recién ascendido monarca ante su culto público de cordobeses.

El concepto en esta agudeza consiste en el desvelamiento poético de las intenciones que el político mantenía en secreto por la discreción debida a un momento en el que empezaba a gozar del favor del real, pero en el que quedaban aún por definirse acontecimientos definitivos de su suerte, por ejemplo, el de sus posibles asociaciones políticas logradas a través del matrimonio. En este momento crítico en la vida del político, en el que convenía especialmente guardar la discreción y el disimulo, el ingenio gongorino logra aprovecharse de esta circunstancia para componer el poema que representa el inicio de su carrera como poeta oficial del Imperio.

En la composición poliestrofica de 1600, las agudezas nominales funcionan como centro de la ponderación en los epigramas. La agudeza nominal tiene como principio básico la correspondencia, y como la correspondencia sirve como modelo de todos los géneros y modos de conceptos, igualmente la agudeza nominal se vale de modos y géneros distintos y variados, cuya lógica y disposición responde a las circunstancias específicas de cada dama elogiada.

La agudeza nominal en la décima dedicada a Juana Puertocarrero, por ejemplo, consiste en una compleja alegoría que se construye a partir de añadir dos determinativos al apellido, partido en dos unidades, extender el nombre de la dama hiperbólicamente, y con ello crear un epíteto en el que se destaca la potencial riqueza de la dama merced a su asociación, gracias a sus vínculos familiares, a la carrera de Indias. Los

símbolos de la plata y el chapín y el resto de las imágenes en el epigrama refuerzan todas estas correspondencias y asociaciones.

En el caso de la décima a Catalina de la Cerda, destaca el uso de la paronomasia que crea una elegante semejanza mitológica. La cuerda, que se configura al agregar una vocal a la primera sílaba del apellido, es el símbolo del amor y la tensión sexual del matrimonio, porque forma parte del arco de Cupido que representa metafóricamente la mirada abrasadora de la dama. Esta cuerda se convierte, en el verso de la punta epigramática, en cuerda del cilicio del ermitaño que se autoflagela y que representa al poeta como admirador o pretendiente de la señorita, asumiendo el punto de vista de Fernández de Córdoba, permitido a través de la agudeza crítica y maliciosa. De este modo, el poeta se permite, a nombre del caballero soltero, incluirse en el grupo de admiradores de la belleza y el atractivo sexual de la dama, sugerido por la semejanza aguda del cilicio, y la autoflagelación como símbolo de placer y erotismo.

La agudeza nominal, dedicada a Magdalena de Ulloa, se trata de otro ejemplo en el que este género de agudeza forma parte de la punta epigramática, esta vez al hacer coincidir, con suma elegancia, la última sílaba del epigrama con la primera sílaba del título del condado de su padre. Además de obviar el nombre de la dama en la frase “gloria del nombre de Ulloa”, el poeta alude, en la punta epigramática, al título de su padre, el poderoso conde de Salinas, quien, además, también era poeta. La designación de la sal es metanlenguaje ingenioso porque, además de

agudeza nominal, es símbolo del poeta de ingenio.

La agudeza nominal es una estrategia conveniente para el concepto laudatorio de tendencia política, porque el nombre en la sociedad española del siglo XVII puede simbolizar, en parte, la ubicación estamental y los privilegios adquiridos por los méritos de los antepasados. El descubrimiento de las conveniencias entre la persona y su nombre, o el de sus títulos o dominios, permite al concepto la ponderación de la jerarquía política, como se observa, por ejemplo, en el soneto a Cristóbal de Mora, en donde Góngora realza a las moras, símbolo del linaje incipiente y éxito reciente en el apellido del político, cuando la compara con la quina real portuguesa, con lo que se destaca la posición del político en el gobierno del Imperio.

CAPÍTULO 3

El concepto como gacetilla de corte en las décimas poliestróficas (1605-1611)

EN este capítulo se examinará la agudeza en algunas composiciones, escritas entre 1605 y 1611, en las que Góngora inmortalizó acontecimientos ocurridos en torno a la nueva corte de Felipe III en la décima poliestrónica. Los poemas que se estudiarán en este capítulo se ubican dentro de una nueva faceta en la lírica gongorina en la que el poeta asume la función de gacetillero de corte, con la cual Góngora empleó la agudeza del epigrama, articulado en la nueva estrofa ingeniosa, la décima, para conmemorar algunos de los acontecimientos más memorables de la vida cortesana contemporánea, sobre todo en una de sus facetas más críticas, la del traslado vallisoletano ocurrido en 1605.

En los años siguientes después de la composición a Diego Fernández de Córdoba, Góngora se mantuvo muy activo en su nueva faceta de poeta cortesano, invocando a las musas para cultivar el contacto con sus amistades en la alta nobleza, para hacer la corte a los nuevos monarcas

o para celebrar e inmortalizar sus encuentros con amigos poderosos y los acontecimientos más relevantes de la vida cortesana, sobre todo, con el soneto y la décima. Por ejemplo, en 1603, Góngora dedicó un soneto a una quinta en la ribera del Duero a la que asistió por invitación del conde de Salinas, joven magnate, poeta y protector de escritores, quien se desempeñó en muy altos cargos durante el gobierno de Felipe III y fue admirador, protector y amigo del poeta.¹³⁰ El mismo año escribió dos sonetos en ocasión de la muerte de la duquesa de Lerma, Catalina de la Cerda; un soneto dedicado a los reyes en una montería y un soneto dedicado a las damas de palacio.

La primera composición que se analizará en este capítulo forma parte del ciclo de poemas dedicados a la corte vallisoletana. Se trata de “¿Qué cantaremos ahora...?” composición poliestrofica de 1605, de cinco décimas, que contiene el manifiesto que define la copla como la respuesta del poeta a la exigencia del gusto cortesano contemporáneo. En la siguiente composición, se examinará el concepto de improporción, expresado con una paronomasia extremadamente aguda, con la que Góngora comentó la singular corrida de toros que celebró el poderoso conde de Salinas, en 1605, en la que rejoneó gallardamente un enano

¹³⁰Véase Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico*, RAE, Madrid, 1925, p. 86. En la amistad con Salinas, el poeta fincó sus esperanzas de medro aun después de la estrepitosa caída de Lerma del favor real, acontecimiento político catastrófico para la carrera áulica del poeta, sucedido en 1617. El poeta había saludado al conde en la décima que dedicó a Magdalena de Ulloa en el poema a las damas de Palacio.

de proporciones corporales perfectas. Después, se analizará la burla en décimas en la que Góngora representa el asalto al fuerte de Larache con una ingeniosa alegoría que muestra el verdadero heroísmo de la hazaña militar, que había celebrado tan elevadamente en la canción al mismo hecho. Luego, se examinarán unas décimas a Catalina de la Cerda, hija del duque de Lerma, que constituyen una reelaboración completamente distinta de la paronomasia de la décima dedicada a la duquesa en la composición de 1600, en la que recurre al comentario epigramático expresado mediante la semejanza conceptuosa, fundamentada en una paronomasia extremadamente aguda, que aprovecha un acontecimiento que ocurrió en la corte del duque de Feria para honrar la protección con la que esta poderosa familia procuró al poeta.

3.1. Análisis del concepto ingenioso en las décimas “¿Qué cantaremos ahora?”, de 1605

Durante su visita a la nueva sede de la corte, en 1603, Góngora escribió el famoso ciclo vallisoletano, como el soneto a su llegada a Valladolid o la letrilla al Esgueva, composiciones que responden con prontitud a las nuevas circunstancias en torno al retraslado vallisoletano de la corte, promovido por el duque de Lerma. Estas composiciones burlescas trajeron al poeta aún mayor celebridad en la corte. En estas composiciones el concepto expresa, mezclando burlas y veras –dirigidas contra los ríos Pisuerga y Esgueva, contra la suciedad de las calles, contra el mal cli-

ma, contra la confusión de la multitud o la vanidad de las mujeres— el desánimo de los cortesanos ante las inconveniencias del traslado y de la nueva ciudad para albergar la corte y para funcionar como capital del Imperio.

Dentro de este ciclo vallisoletano, se encuentra una composición en décimas no tan conocida como la letrilla al Esgueva o el soneto al mal clima de la nueva capital. Se trata de la composición poliestrófica, en 5 décimas: “¿Qué cantaremos ahora?” escrita, como indica el epígrafe, en ocasión de unas fiestas en Valladolid, en que los reyes no estuvieron presentes. No queda claro si la composición fue escrita en Córdoba, o en otro viaje a la corte, ocurrido entre 1604 y 1605, aunque no se tiene ninguna noticia de que Góngora haya hecho un segundo viaje a Valladolid después de 1603.¹³¹ Como no se puede precisar bien el año exacto de escritura del poema, tampoco queda muy claro a qué fiestas específicas se refiere el epígrafe y si el poeta estuvo presente o no en el evento. En este poema, Góngora pondera el angustiado estado de ánimo presente de los cortesanos ante el traslado vallisoletano, a través de una

¹³¹Sobre la datación de la canción “Abra dorada llave”, que alude al nacimiento de Felipe IV, en 1605, Artigas opina lo siguiente: “¿no pudiera ser, dado su tono de deprecación, que don Luis, estando en Valladolid hacia fines de 1603, se hiciese eco, en ella, de los deseos de la Corte, que anhelaba el nacimiento de un príncipe y que comentaba a cada paso las nuevas del preñado de la Reina? [...] Lo único que hay cierto es que don Luis estuvo en Valladolid desde mayo de 1603 hasta más allá de noviembre. No hay motivo ninguno para suponer que hizo otro viaje en 1605” (*ibid.*, pp. 87-88). La alusión a los infantes, en el v. 44, sugiere que la composición se puede ubicar entre 1604, cuando se conoció la noticia del embarazo de la reina, y 1605, año en que nació Felipe IV. La infanta Ana Mauricia había nacido en 1601.

transposición ingeniosa; reflexiona sobre su nueva función de gacetillero y hace concepto del gusto del público cortesano, a la vez que realiza el manifiesto de la estrofa con un discurso metapoético.

3.1.1. El concepto del gusto cortesano: transposición y metalenguaje ingenioso en el manifiesto “¿Qué cantaremos ahora”?

El poema inicia llenando el vacío dejado por los reyes; con la voz lírica asumida en esta nueva faceta de gacetillero:¹³²

**DE UNAS FIESTAS DE VALLADOLID EN QUE
NO SE HALLARON LOS REYES**

¿Qué cantaremos ahora,
señora doña Talía,
con que todo el mundo ría
cuando todo el mundo llora?
Inspirádmelo, señora,
y sea novedad que importe;
porque el gusto de la corte
pide nuevas a un poeta,
muchas más que a una estafeta,
con mucho menos de porte. (237-238)

5

En los vv. 1-4, Góngora pondera el estado de ánimo angustiado de los

¹³²Esta nueva faceta en la lírica gongorina comienza precisamente en este año, cuando emplea la décima para representar el ánimo del público cortesano. En estas décimas, Góngora define, con un discurso metapoético, el gusto cortesano y la función más importante de la décima: la de ser estrofa de agudeza, es decir, el vehículo literario conceptista que posibilitó el resurgimiento del epigrama agudo o doble, cuyo representante en la tradición romana fue el hispano Marcial, quien también había escrito parte de sus epigramas para celebrar algunos acontecimientos relevantes de la corte de Domiciano.

cortesanos provocado por las inconveniencias del retrasado, y logra revertirlo, en una especie de transposición ingeniosa.¹³³ Antes de analizar esta primera agudeza por transposición, conviene que pongamos brevemente en contexto el estado apesadumbrado y la preocupación constante en los que se encontraban los cortesanos en este año. La preocupación había empezado años antes a causa de los rumores de retrasado. En enero de 1600, Cabrera de Córdoba registró, en sus *Relaciones*, los primeros rumores sobre el traslado de la capital imperial a Valladolid, reportando la ansiedad que provocaba en los cortesanos y en los habitantes de Madrid la posibilidad de la mudanza.¹³⁴ Por ejemplo, en febrero de 1600, con motivo de un aparente desmentido del rumor que circulaba en la corte desde enero, Cabrera escribió:

La plática que andaba de que la Corte se había de mudar a Valladolid, se tiene por cierto que se ha suspendido, y que por agora se quedarán aquí los consejos, con que estarán contentos los cortesanos del disgusto y costa que les causaría la mudanza de Madrid, allende de los grandes daños que recibía de ello esta villa, porque sería su total destrucción y ruina.¹³⁵

Un año después, en enero de 1601, cuando la mudanza era ya inminente,

¹³³Según Mercedes Blanco, la transposición ingeniosa es un género de concepto en el que la agudeza funciona como estratagema. Sobre esta especie de concepto, Gracián escribe: “Consiste su artificio en transformar el objeto, y convertirlo en lo contrario de lo que parece: obra grave la inventiva, y una pronta tropelía del ingenio. Desta suerte el Gran Capitán de entendimiento igual a su favor, habiéndolo pegado fuego a la pólvora, al comenzar aquella memorable batalla de la Chirinola, animó a sus gentes, diciendo: «ea que no es desgracia, sino luminarias anticipadas de nuestra cierta victoria». Consistió la ingeniosa prontitud en glosar el infortunio, convirtiéndolo en dicha y haciéndolo conveniencia” (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 193).

¹³⁴Véase *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614: publicadas de real orden*, J. Martín Alegría, Madrid, 1857, p. 57.

¹³⁵*Ibid.*, p. 60.

Cabrera escribió:

De cada día prevalece la voz de la mudanza de la Corte a Valladolid, lo cual se siente generalmente por todos los cortesanos, que tan hallados estaban en este lugar, allende de la destrucción que será para este pueblo el dejarlo a cabo de cuarenta años de residencia en él, donde los más han comprado casas y hacienda y se habían acomodado como en tierra propia, sin otros muchos inconvenientes que se consideran han de resultar.¹³⁶

Sobre la influencia del traslado en el estado de ánimo de los cortesanos,

Artigas escribe:

Es sabido que el cambio de residencia de la Corte, ocasionado, según se cree, porque Lerma quería evitar la influencia de la reina doña Margarita en Felipe III, produjo gran alteración y descontento entre algunos cortesanos y en no pocos pretendientes, catarriberas y negociantes que andaban en bandadas alrededor de los consejeros y magnates.¹³⁷

En los vv. 1-4, la voz lírica pide inspiración a la musa para transformar el estado presente de pesadumbre, provocado por el cambio abrupto y las inconveniencias de la nueva capital en risa y felicidad, con la pregunta que combina el deíctico *ahora* con la conjugación en futuro simple del verbo *cantar* (v. 1). El sentido de finalidad del “con que”, en el v. 3, introduce la transposición ingeniosa, que se expresa mediante la contraposición de *reír* y *llorar*. La lírica que se configura en esta primera décima representa el cambio de humor en el público, de la gravedad a la comedia, de la pena a la risa; de las lágrimas de tristeza al llorar de la risa. El uso de la conjugación del verbo reír en presente de subjuntivo en

¹³⁶*Ibid.*, p. 94.

¹³⁷*Op. cit.*, p. 86.

el tercer verso, aunque no habla propiamente de una ría, como cauce de agua, sí se convierte en una, al pasar al “llora” del cuarto verso. El poeta pide la inspiración, que convierte la pesadumbre del momento por su contrario: la carcajada (inclusive evocando las lágrimas de risa con la ría). La conjugación del verbo *cantar* en primera persona del plural en futuro simple de indicativo, en el primer verso, tiene como función anticiparse a la nueva poesía que exige el público que recién estrenaba el espacio cortesano vallisoletano. El *ahora* (v.1) (que hace rima asonante con *llora*, en el v. 4, y forma aliteración con el verbo) representa el momento actual del aburrimiento y la pesadumbre, que el poeta busca romper. De esta forma, entre este “ahora” que “llora” se interpone la presencia de Talía, cuya finalidad es que el mundo (la corte) “ría”.

Ante el estado de ánimo desfavorable de los cortesanos, a causa del traslado a la nueva capital, el concepto, a través de la transposición ingeniosa con la que abre el poema, se propone llenar el espacio desfavorable e inconveniente de la nueva corte con felicidad y alegría. Este es el sentido de la invocación a Talía, parodia del tópico clásico para obtener la inspiración. Talía es la musa de la comedia; se la representaba iconográficamente como una joven festiva, de gesto sonriente y burlón. Su símbolo es la máscara con el gesto risueño de este género dramático. Góngora traduce el carácter festivo y burlón de Talía, directamente, en el v. 2, con el tratamiento pleonástico con el que se dirige a ella, combinando los tratamientos de *señora* y de *doña*, intensificado, este efecto,

por la aliteración burlesca de /ñ/. Talía representa simbólicamente la inspiración cómica con la que se hará posible la transposición de los ánimos en felicidad y risas.

La transposición, en los vv. 3-4, se configura mediante el tópico que representa y contrapone las dos actitudes que se pueden tener ante la vida y la condición humana, según la cultura clásica, correspondientes a los filósofos Heráclito y Demócrito. Bajo el simbolismo de la risa de Demócrito, Góngora esboza los fundamentos poéticos y filosóficos de la clase de risa que persigue con la resurrección de la tradición epigramática que acomete en la escritura de las décimas. Heráclito es el representante de una visión trágica de la vida, y Demócrito, de una actitud desenfadada y ridícula, que se evoca con la invocación a Talía, pero que luego aparece simbolizada por la alusión al filósofo abderita, quien también representa simbólicamente el ingenio del concepto. Estas dos actitudes representan los dos géneros dramáticos principales: el cómico y el trágico, cuyos símbolos son las máscaras riendo y llorando. En este punto, el poeta define metapoéticamente la actitud desenfadada y festiva evocada por los versos ligeros, pero extremadamente agudos, de las décimas.

Los vv. 3-4 definen el espacio de la Corte, que, sin nombrar explícitamente, se hace corresponder con el *mundo*, es decir con la totalidad de la sociedad humana e, incluso, del universo: “con que *todo el mundo* ría / cuando *todo el mundo* llora?” (vv. 3-4). La caracterización de la Corte como *mundo* evoca el tópico del *theatrum mundi*. La Corte es el

mundo y, como tal, representa el escenario en el que ocurren todos los acontecimientos y en el que se desarrollan todas las circunstancias del universo cortesano. En este sentido, las décimas se presentan, en estas fiestas cortesanas, como entremés, alivio cómico cuya función es la de atenuar y contrarrestar la seriedad de la vida, vista desde la perspectiva trágica de Heráclito, así como la de contraponer la actitud contraria para alivio y entretenimiento de los cortesanos reunidos en esas fiestas.

El concepto ingenioso se presenta como la solución a este problema en el ánimo del público cortesano. De entrada, logró la transformación de las lágrimas en carcajadas con la invocación inicial a la musa de los vv. 1-4. El inicio divertido, la musicalidad y el simbolismo festivo invitan a la atención de la audiencia y logran, de inmediato, la transposición de su ánimo. A la de cambio sigue, entonces, una nueva petición, que consiste en definir el gusto cortesano que el concepto busca satisfacer, en los vv. 5-6: “Inspirádmelo, señora, / y sea novedad que importe”. En estos versos, el poeta pondera y hace concepto del gusto cortesano, pidiendo originalidad a la musa, pero con la condición de que adopten la forma más relevante y memorable para “dar gusto” a los cortesanos, y así, poder ayudarlos a enfrentar el momento histórico y el estado de ánimo presente.

Aquí se configura un metalenguaje ingenioso, puesto que el concepto de buen gusto podría definirse precisamente como “novedad que importe” (v. 6). En primer lugar, el concepto persigue lo nuevo y pretende asombrar,

mostrando lo poco conocido y lo nunca antes visto, a través de lo conocido.

En este sentido, Hidalgo-Serna escribe:

De la cárcel del no-saber y del mal gusto escapamos los hombres solamente con la ayuda de la curiosidad y del asombro. Ambos representan el fin del vacío cognoscitivo y el comienzo del gusto, señal característica de la juventud. Mediante la búsqueda activa de lo nuevo (*Neu-gierde* = deseo de novedades = curiosidad), el hombre se encuentra ya en aquel punto desde el cual se vislumbra y se inicia el largo camino que conduce al saber.¹³⁸

En segundo lugar, el concepto depende del “gusto relevante”, cuya función es la elección de la imagen más pertinente y que mejor expresa las circunstancias desde las cuales parte la ponderación ingeniosa.

El v. 6 define la avidéz del gusto cortesano por novedades relevantes. El concepto ingenioso, en tanto que es el encargado de expresar las correspondencias que se presentan en el contexto de circunstancias siempre cambiantes, es el portador de la novedad, cuya relevancia se la otorga el gusto. La novedad expresada por el concepto, para que sea ingeniosa, debe ser relevante, es decir, debe sancionarse por el tribunal del buen gusto, que representa una suerte de juicio subjetivo superior, cuya capacidad electiva se va afinando y educando mediante el trato y sanción de otros ingenios. Esto quiere decir, según la concepción graciana, que debe tener comunicabilidad, así como pertinencia. La relevancia implica también prontitud, que se expresa como un extraer la sutileza de la circunstancia presente en el momento oportuno. Según el *Dicc. Aut., prontitud* es, tanto presteza y velocidad, como viveza de ingenio o

¹³⁸*Op. cit.*, p. 171.

de imaginación. Como en el caso de la composición de 1600, el concepto aprovecha la circunstancia novedosa que ofrece un suceso de magnitud histórica. La novedad, esta vez, es la inauguración del nuevo espacio cortesano, que significó el traslado de la corte real de Madrid a Valladolid, en 1601, situación que representaba un cambio de inmensa relevancia histórica. Pondera el estado de ánimo de su público y, con la agudeza propia del epigrama clásico, mezcla novedad con tradición, con lo que se aplica para expresar un antídoto contra el malestar de la angustia y la inconveniencia de la situación con la prontitud exigida por el gusto exigente y curioso del nuevo siglo.

La definición metapoética del concepto de buen gusto, en el v. 6, da pie para la ponderación del gusto cortesano, que se establece en los vv. 7-10, en forma de chiste, configurado como semejanza conceptuosa, fundamentada por una correspondencia que se expresa mediante la rima. La semejanza hace corresponder la expectativa de los cortesanos, en cuanto a la poesía, con la expectación de novedades y noticias con que se espera la estafeta del correo. Con la semejanza, se representa la poesía como servicio profesional, idea sobre la que se configura un chiste, que se burla de la pobre retribución pecuniaria que obtiene el poeta por esta importante función: “porque el gusto de la corte / pide nuevas a un poeta, / muchas más que a una estafeta, / con muchos menos de porte” (vv. 6-10). El chiste se construye con el doble sentido del interés en la palabra *importe*. El primer sentido se refiere a la relevancia. El segundo,

por su parte, al interés pecuniario.

Igual que una carta del correo, el concepto ingenioso es portador de las noticias recientes, con las que se satisface la curiosidad del gusto cortesano. Sin embargo, el correo cobra un *porte*, que es el precio que se paga por enviar la carta. Entonces, la comparación entre la estafeta y el poeta revela una improporción, que se expresa con la rima: *porte-importe*. Cuando el *importe*, con el sentido de interés, que tienen, la carta y el poema, se convierte en el *porte*, o sea la paga o interés pecuniario que trae implícito el correo de la estafeta, entonces, la pérdida de la primera sílaba se convierte en la paga casi inexistente que recibe el poeta por su servicio y por la cual se queja en el v. 10. Este es un chiste de gran agudeza por la verdad que expresa con la oposición entre valor y precio monetario. Con el chiste, el concepto expresa como metalenguaje su valor, pues lograr la satisfacción del gusto por la novedad relevante es extremadamente difícil, en comparación con el ínfimo precio pecuniario con que la sociedad retribuye al poeta a cambio de este valioso bien.

La siguiente copla configura el manifiesto que define la tendencia burlesca de las décimas. En esta décima, Góngora critica y se rebela contra la autoridad de la sátira moral a la que opone su propia visión de la risa de Demócrito: novedad, que combinando el concepto ingenioso y la *suavitas* del epigrama, constituye una nueva afirmación de su ideario epicúreo:

No hagamos el instrumento

pulpito de pesadumbres,
que esto de enmendar costumbres
es peligroso y violento.
Nuevo dulce pensamiento
rasque cuerdas al laúd:
sea fiscal, la virtud
de los vicios, que yo en suma
soy fiador de mi pluma
y alcaide de mi salud. (238)

15

El v. 11 se refiere a la propia poesía con la metonimia *instrumento*, término que designa, también, el laúd del v. 16. Para desentrañar el sentido de esta imagen ha de tomarse en cuenta la letrilla de 1595 “Ya de mi dulce instrumento”, en la que las cuerdas de la vihuela lírica se representan como cordeles del “potro de dar tormento”, con los que se exprimen al poeta las verdades que expone la composición, verdades burlescas que van en contra del sistema de valores. Verdades: “contra estados, contra edades, / contra costumbres al fin”.¹³⁹ La comparación entre las décimas y la letrilla revela que la musa cómica que concibe el poeta es generalmente burlesca.

A causa de que esta composición incluye, a pesar de su ausencia física, a los reyes, y a causa de que aquí no se ocupará de la burla sino sólo de la celebración del ambiente festivo cortesano, Góngora suaviza la caracterización del instrumento burlesco como potro de tortura, que había concebido en la letrilla de 1595. Aun así elabora una fuerte crítica en contra de la autoridad de la sátira moralizante, que compara con

¹³⁹Véase vv. 6-7 de la letrilla de 1595 “Ya de mi dulce instrumento” *Obras completas*, ed. cit., p. 164.

un “púlpito de pesadumbres” en el v. 12. Las “pesadumbres” aluden al aburrimiento que suscita el discurso moralizante en el público, que es comparable al que provoca el predicador mediocre en la iglesia; también al estado de ánimo adverso de los cortesanos ante la situación del traslado de la capital, cuyas molestias y desagrazos se agravarían con la censura de la sátira moral, si es que el poeta empleara su pluma como instrumento para moralizar.

Los vv. 13-14 completan el ataque contra la sátira moral calificada de peligrosa y violenta. En los vv. 15-20, por su parte, se representa el ideario de la nueva poesía contenida en las décimas: visión contraria a la pesadumbre y violencia de la sátira moral de los pulpitos. Mientras que en la letrilla, la burla contra la autoridad consistía en representar el instrumento, que es la designación metonímica de la poesía lírica, como potro de tortura inquisitorial, haciendo que el poeta confesara todas las verdades sobre la moral de los ciudadanos, ocultas por las apariencias y la hipocresía; en las décimas, la autoridad moralizante de la sátira se sugiere suavizada con la palabra *púlpito*, que representa el espacio de la cultural oficial represora. En la práctica burlesca gongorina, este espacio se sustituye por el de la plaza pública en la que ocurren los espectáculos que representan la “buena vida” de los cortesanos: rituales de la vida auténtica, que transcurren en el tiempo eterno de la fiesta y que se oponen a esa otra vida de pesadumbres y obligaciones, impuestas por la moral dominante y en la que el tiempo se mide por el aburrimiento.

El v. 15 se refiere explícitamente a la novedad relevante del concepto ingenioso, la cual se vuelve comunicable, ya que se combina con la elegancia y distinción obtenida por la *suavitas* del epigrama. El pensamiento que inspira debe ser *nuevo* para que sea ingenioso, pero *dulce* para que su comunicación sea discreta y elegante.

Los vv. 17-20 rechazan la función del poeta como moralista de la sociedad y se define su visión moral de Demócrito, mediante los términos jurídicos: *fiscal*, *fiador* y *alcaide*, semejanzas que representan la autonomía del poeta frente a los juicios de la sátira, así como su libertad de elección moral. En estos versos, Góngora desarrolla su ideario epicureísta, puesto que rechaza que la risa tenga la función de moralizar; al contrario, para él, esta es buena y saludable por sí misma, porque procura placer y felicidad. Según esta perspectiva filosófica, la virtud es la encargada de censurar los vicios y el hombre mismo es quien debe cuidar la salud, administrando con prudencia los placeres de la vida. Esto quiere decir que corresponde a la virtud, no al poeta moralizante, la acusación y denuncia de los vicios. En este sentido, se representa la virtud, por medio de la semejanza, como *fiscal* (v. 17), pues asume la función acusadora en el juicio moral.

La prudencia, así como la decisión moral individual involucrada en la administración prudente de los placeres de la vida, según la filosofía epicureísta, se representan en los vv. 19-20. Es el propio poeta, como “fiador de mi pluma” (v. 19), el único que puede censurar, guiado por los

preceptos de la virtud, los excesos propios del ingenio. En este sentido, la imagen del *fiador* representa la contención propia de la prudencia. Según el *Dicc. Aut.*, significa tanto “la persona que fía a otro para la seguridad de aquello a que está obligado” como, también, “el instrumento con el que se afirma y asegura alguna cosa para que no se mueva”. El poeta mismo es responsable de su escritura, representada por la metonimia de la pluma, y es él mismo, a través de esta, quien ejerce el freno para que la burla sea decorosa y saludable. De este modo, se distingue de las censuras y los juicios de los predicadores moralistas de los púlpitos. La representación del poeta como “alcaide de mi salud” (v. 20), por su parte, se refiere a su adherencia a la risa de Demócrito, que surge del ingenio honesto y simple del alma humana y que es fuente de la salud, lo que se opone a la opresora cultura oficial que reprende los vicios con base en una moralidad hipócrita y falsa. El *alcaide* es “la persona que tiene a su cargo el guardar y defender por el rey, o por otro señor, alguna villa, ciudad, fortaleza o castillo, que se le ha entregado para este fin debajo de juramento, pleito y homenaje.” Según esta semejanza, el poeta mismo es el encargado de cuidar la salud y el sano equilibrio, no los juicios ajenos del moralista. De este modo se reafirma la autonomía moral de la agudeza de acción, fuente de toda prudencia en el concepto de buen gusto.

La siguiente décima (vv. 21-30) retoma la semejanza postal con la que se representaba el concepto en la décima introductoria. Aquí se define

la décima mediante la semejanza, que la representa como *pliego* o carta del correo que llega en el momento oportuno, cuando se espera con gran expectativa la llegada de nuevas noticias:

Cada décima sea un pliego
de casos nuevos, que es bien,
cuando más casos se ven,
hurtalle el estilo a un ciego.
De los toros y del juego
generoso primer caso,
salga el aviso a buen paso:
que hoy, musa, con pie ligero
del monte Pichardo os quiero,
y no del monte Parnaso. (238)

25

Esta décima completa el manifiesto de la estrofa. En los vv. 21-24 el concepto retoma la comparación de la poesía como carta, con la que se declara el ideal de la décima: cada décima debe llevar en sí la marca de lo nuevo y de lo nunca antes visto y debe satisfacer la expectativa de novedad, de la misma forma que una carta cerrada, que se recibe expectante, en el momento oportuno. Los vv. 21-22 establecían que cada décima debía contener un caso nuevo. Por ello, en los vv. 25-27, el poeta declara que los toros y el juego de cañas de la fiesta vallisoletana, que son los acontecimientos que más esperaba el público, son el primer caso, al que se califica con el adjetivo *generoso*, porque el inicio del suceso se anuncia con la prontitud del concepto ingenioso, representado como la carta de la estafeta.

La corte es el espacio donde ocurren todas las novedades, por eso se

debe “hurtar el estilo a un ciego” (v. 24), pues es preciso que el poeta recurra a lo nunca antes visto, y por ello, a la vista de los casos numerosos que presencia en la corte, opone el estilo de ciego, que representa el punto de vista que expresa la novedad, como si nunca hubiera visto antes, o como cuando se recibe la carta cerrada y ya se anticipa el contenido de esta a pesar de llegar cerrada. El estilo de ciego alude al personaje de los “romances de ciego,” con lo que el manifiesto inscribe la décima en la tradición popular. En este sentido, el pliego o carta que imita la décima es la de los romances de cordel, entonados por poetas como el ciego de Úbeda, quienes, acompañados de la vihuela, cantaban mostrándose enterados de los acontecimientos más oscuros y truculentos para sorpresa de su asombrado auditorio. Sobre este personaje popularizante, Manuel Amezcua escribe:

El ciego cantor de romances es un personaje popular en España desde la Edad Media. Es también un personaje literario, un arquetipo, que aparece en numerosas obras de literatura culta donde su presencia se hace indispensable cuando se pretende una ambientación popular. En nuestros pueblos aún se recuerda cuando ocupaba las esquinas de las principales calles y plazas por el tiempo de las ferias y romerías, o en las encrucijadas de los caminos, en ventas y en cortijos, relatando o cantando truculentos acontecimientos o novelescos episodios que dejaban anonadado al ingenuo auditorio.¹⁴⁰

En este sentido, la ceguera del cantor de romances es simbólica de su ingenio, con lo que la décima se inscribe en la vena ingeniosa de la

¹⁴⁰“El ciego de los romances y la literatura de cordel en la tradición jinniense”, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmevt3j2>.

tradición popular, representada por los romances de cordel. Sobre el ingenio de los ciegos, Amezcua comenta: “su ingenio les valió también para tentar la fibra sensible de los gobernantes, llegando a obtener privilegios como el de la exención de tributos a la corona” (*loc. cit.*).

La palabra *casus*, que en latín tiene el sentido de acontecimiento o circunstancia, también significa caída, y, puede, en el concepto ingenioso, involucrar ambos sentidos, uno que se podría prestar al elogio y otro, la caída, que se podría aprovechar para la burla. Por esto, el poeta pide a la musa, en el v. 27, que “salga el aviso a buen paso”, es decir, que los juegos de toros y cañas se representen armónicamente y con la oportunidad y prontitud requeridas por el gusto del público en la fiesta cortesana.

Para que ocurra el “buen paso” (v. 27) que caracteriza el correo, se requiere del “pie ligero” (v. 28), metonimia del paso veloz y del verso en la décima, que ocurre con la traslación metonímica del pie como paso, y metafórica del pie como verso. El pie ligero es una metonimia de la décima, pero representa también la tendencia burlesca y festiva del concepto ingenioso, según la concepción gongorina de la musa Talía, que inspira la poesía de Demócrito que el poeta proclama para sus décimas.

La elaborada comparación entre la décima y la carta del correo da pie para saludar, en el v. 29, como agudeza nominal, al teniente de correo mayor de Valladolid, representante político del servicio de correos cuya responsabilidad representa uno de los cargos más importantes del

gobierno de la ciudad.¹⁴¹

En las dos últimas décimas del poema,¹⁴² Góngora representa a los caballeros y a las damas de la corte que asistieron a las fiestas, así como la ausencia de las personas reales, cuya circunstancia dio pie para el comentario epigramático que pondera el estado de ánimo de los cortesanos asistentes.

En la penúltima décima, el poeta nos muestra el gran espectáculo cortesano de los caballeros, ataviados con sus trajes moros, jugando a las cañas y rejoneando toros:

Juegan cañas, corren toros,
cortesanos caballeros,
por lo gallardo Rugeros,
y por lo lindo Medoros;
con vistosos trajes moros,
quién suspende, quién engaña
al gran teatro de España;
quién es todo admiración,

35

¹⁴¹Que se llamaba Juan del Monte Pichardo, según anota Antonio Carreira (*Obras completas*, ed. cit., p. 238, n.1).

¹⁴²A Robert Jammes no le gustan las últimas dos décimas y las critica fuertemente porque abandonan el discurso metapoético y representan lo más superficial de la fiesta cortesana, como el espectáculo de los caballeros vestidos como moros para el juego de cañas, o las corridas de toros: “la descripción de las fiestas propiamente dichas queda confinada a las dos últimas estrofas, como un apéndice inoportuno después de las tres primeras décimas, las únicas que sean realmente interesantes porque nos muestran a su autor asumiendo, con humor y sin tomarse en serio, sus nuevas y efímeras funciones de poeta cortesano” (*La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Castalia, Madrid, 1987, p. 227). La circunstancia de las fiestas se presentó al poeta como oportunidad de dar gusto a su público, porque ofreció a la carrera y promoción del ingenio gongorino un espacio para hacer reír y divertir en un momento tan amargo. Además, el poeta aprovechó la representación de las damas y los caballeros de la corte en la última décima para saludar a los reyes ausentes con una agudeza, lo que constituye una oportunidad perfecta para congraciarse con el régimen y, con algo de suerte, llegar a oídos de los mismos reyes.

valiente con el rejón
como galán con la caña. (238-239)

En esta décima, la corte, que constituye la totalidad del mundo, es el gran escenario teatral en donde transcurre el tiempo ritual de las fiestas. O sea, el espacio cortesano se representa nuevamente desde el tópico del *theatrum mundi*, por lo que esta metáfora se convierte en el principal paradigma de la agudeza compuesta. Mientras en la primera décima Góngora presentaba la corte como la totalidad del mundo, en esta, la totalidad se convierte en un escenario teatral en el que se representa la danza ritual caballescica de los juegos de cañas y las corridas de toros.¹⁴³

Góngora elige a dos personajes modelo de la épica caballescica para personificar a los caballeros disfrazados de moros que juegan a combatir en las fiestas cortesanas. Representa a los caballeros del combate dramático nombrándolos como dos galanes del *Orlando furioso* de Ariosto: Rugero y Medoro. La función de estos nombres es caracterizar a los

¹⁴³El juego de cañas es un espectáculo caballescico de origen militar, cuyo objetivo era mostrar la destreza, el valor y el dominio de los caballeros en la conducción del caballo y el manejo diestro de las armas. Juan Carlos Fernández Truan y Marie-Helene Orthous ubican su origen en los pueblos troyanos, pero, como estos investigadores apuntan, es tradición, desde el Siglo de Oro, situar su origen hispánico, en especial durante la época de la ocupación árabe. Según Miguel Angel Ladero Quesada, el juego consiste en un espectáculo teatral en que el caballero, vestido de moro, finge un combate en que “debe cabalgar, justar, correr lanzas, ir armado, tomar parte en torneos, hacer tablas redondas, esgrimir, cazar ciervos, osos, jabalíes, leones y las demás cosas semejantes a estas que son oficio de caballeros; pues por todas estas cosas se acostumbran los caballeros a los hechos de armas y mantener la orden de caballería” (*apud* Juan Carlos Fernández Truan y Marie-Helene Orthous, “El juego de cañas en España”, *Historia do Esporte*, vol. 5, núm. 1, 1992, p. 4).

participantes del espectáculo del juego de cañas como héroes caballescicos típicos. Por esta razón, rima los nombres de la épica caballescica con *caballero* y con *moro*, ambos, personajes principales del combate dramático caballescico que se ritualiza en el juego de cañas. Con esta caracterización, se traslada el heroísmo y todas las virtudes del caballero, como la valentía, la galantería y la destreza en el manejo de las armas, del modelo de la épica a la fiesta cortesana. La representación épica de las virtudes caballescicas demuestra la predilección del poeta por los espectáculos de la fiesta, principalmente, por la corrida de toros y el juego de cañas, además de que destaca la relevancia que tienen estos espectáculos para el universo cortesano, cuando convierte este espectáculo en el “gran teatro de España” (v. 37), al incorporar la totalidad del mundo y de todo lo existente al ámbito cortesano.

El concepto ingenioso adquiere sentido pleno en el contexto cortesano, porque la agudeza es uno de los productos culturales más civilizados, pues es una de las formas más avanzadas y sofisticadas del trato civil. El mundo cortesano es el teatro de la cortesía y de las maneras suaves. Este es el sentido del ritual caballescico que se representa en el juego de cañas, en donde la aspereza del campo de combate se suaviza con la afabilidad y urbanidad de las maneras y de las costumbres cortesanas.

En la última décima de la composición, Góngora alude ingeniosamente a las ausencias, tanto del rey Felipe III, como de la reina Margarita, así como de su corte de damas:

Deseáronse este día
con las reales personas
los rayos de sus coronas,
gloriosa infantería;
y las, que el cielo nos fía,
luces divinas, aquellas
que (si piedras son estrellas),
estrelladas de diamantes,
a unos fueron Bradamantes,
a otros, Angélicas bellas. (239)

45

Góngora echa de menos a los reyes, a quienes saluda, aludiendo ingeniosamente al nacimiento del futuro Felipe IV, saludo que hace con el epíteto: “gloriosa infantería” (v. 44). El nacimiento del heredero de Felipe III, que acababa de ocurrir en ese año, garantizaba la continuidad y estabilidad del régimen en el futuro próximo, por lo que el comentario epigramático intenta compensar las ausencias reales de la fiesta con la alusión al recién acaecido nacimiento del futuro heredero del Imperio en la corte de Valladolid. La palabra *infantería* tiene el doble sentido, tanto de cuerpo militar, como de infante y es *gloriosa* porque representa las victorias y gloria del futuro monarca de la dinastía Habsburgo. La agudeza de este epíteto es que la palabra infantería tiene un sentido militar y otro que alude a la infancia del futuro rey. La ausencia de los reyes, que es la circunstancia que sirve para capturar el instante de los juegos de cañas y corridas de toros cortesanos, es la gloria futura del Imperio, representada por el nacimiento del niño.

El final de la décima representa el polo femenino de la corte, que contrasta con el polo masculino de la décima anterior. Como en el caso

de los caballeros jugadores de cañas, se representa a las damas con los nombres de dos modelos de la épica caballeresca de Ariosto: Bradamante y Angélica. Como en las décimas de 1600, las damas de la corte de la reina se comparan con las estrellas del firmamento, esta vez, estableciendo la correspondencia con los diamantes que estas grandes señoras visten como accesorio de la indumentaria. En el v. 45, se establece la representación cortesana con la alegoría del firmamento cuando el poeta nombra a la corte: *cielo*, a las damas, las estrellas de este firmamento y a los reyes como el Sol. Gracias a esta alegoría de la corte, el poeta puede identificar metonímicamente a las damas con las piedras preciosas con que se adornan. Por esto, el poeta dice de las damas que son “estrelladas de diamantes”, en el v. 48, ya que los diamantes que portan son las luces del firmamento cortesano y funcionan como las estrellas que acompañan al astro rey: el Sol. El brillo de los diamantes de las damas refleja la jerarquía, ya que representan los astros que iluminan el cielo cortesano en el que los reyes, como soles, presiden. Con esta alegoría cortesana, Góngora configura la décima como la portadora de la novedad relevante para la nueva circunstancia histórica del traslado de la corte a Valladolid. Con el nacimiento del futuro Felipe IV en la nueva capital, Góngora representa el régimen naciente con prontitud de ingenio y satisface el gusto de esta nueva etapa histórica con la estructura de la décima, dándole, por primera vez, la función epigramática de gacetilla cortesana.

La agudeza compuesta en esta composición se organiza y articula a

través del tópico del *theatrum mundi*, con el que se representa la Corte imperial como escenario en el que transcurre el teatro del universo cortesano y en donde se vive la vida como fiesta y ritual, representados por los juegos de cañas, las corridas de toros, y los desfiles y presentaciones teatrales de las grandes cortesanas. El poema representa, de este modo, la suspensión ritual del tiempo durante la fiesta cortesana, lo que permite la digresión metapoética en la que Góngora aprovecha para delinear el manifiesto ingenioso de la décima, que será modelo para todas las composiciones futuras en esta estrofa.

3.2. Alusión y paronomasia sutil en “Pensé, señor, que un rejón”, de 1605

Las décimas de 1605, dedicadas al conde de Salinas, conmemoran unas fiestas en las que toreó el enano Simón Bonamí. Este bufón fue famoso por su pequeñez extrema y por tener proporciones corporales perfectas. Fue materia de tres poemas en décimas en dos ocasiones: la primera, composición poliestrofica de 1605, en dos décimas, conmemora la corrida de toros y, las otras dos, consistentes en epitafios satíricos, compuestas en ocasión de su muerte, en 1614. En estas composiciones, se representa la pequeñez doblemente grotesca y transgresora del cuerpo de Simón Bonamí a través del concepto de improporción. En este análisis, se comentarán las distintas implicaciones de la improporción, así como los puntos agudos hallados en estas representaciones ingeniosas, y la

alusión que sirve como paradigma a la agudeza compuesta.

El primer epigrama en décimas con este asunto, fechado en 1605, conmemora el inusual acontecimiento ocurrido durante una fiesta del conde de Salinas. Muestra hasta qué punto el poeta estaba relacionado con los nobles más poderosos e influyentes del nuevo orden político. Este potentado, fue, como Diego Fernández de Córdoba, muy exitoso en la corte de Felipe III. Sobrevivió políticamente tres reinados, incluyendo las caídas estrepitosas de dos validos: el duque de Lerma y el duque de Uceda; además de que fue nombrado virrey de Portugal por Felipe III en 1617, grave cargo en el que desempeñó la difícil tarea de conducir la política portuguesa. Además, el conde era poeta, por lo que la dedicatoria gongorina se dirige también hacia esta faceta. Artigas refiere que de todos los poetas de la alta nobleza con los que se codeó Góngora, el conde de Salinas era el más afecto a nuestro poeta:

De entre los cortesanos parece que quien más se aficionó a don Luis, fue el conde de Salinas, que le llevó consigo a una quinta, orilla del Duero. Pagóle su afición y amistad el poeta cordobés en sonetos, en décimas y en una fiel amistad, de que años más tarde se envanecía.¹⁴⁴

Como lo refiere el mismo Artigas, Góngora, en su epistolario, ya en el año 1619, cuando la capellanía que recibió de Felipe III renovaba sus posibilidades en una mejor posición en la Corte, abrigaba todavía esperanzas de medrar en ella, por su amistad con el conde (*loc. cit.*).

¹⁴⁴Artigas, *op. cit.*, p. 86.

Sobre el viaje a la quinta, Góngora escribió el soneto “De ríos, soy el Duero, acompañado,” que Carreira, en su edición de las *Obras completas*, fecha en 1603.

El epigrama representa el acontecimiento de la corrida de toros en que el enano Simón Bonamí rejoneó, visto desde la mirada crítica del ingenio epigramatista. La representación ingeniosa de la corrida se organiza en torno al concepto de improporción, rematado por una paronomasia extremadamente aguda. Esta improporción se funda en el virtuosismo grotesco que el enano demuestra cuando torea. Las virtudes caballerescas, como la gallardía y la valentía, que se ponen a prueba en la corrida de toros, se representan magnificadas, pero, al mismo tiempo, deformadas y reducidas por las proporciones perfectas, pero ínfimas, del cuerpo del bufón, a quien se compara con el conde de Salinas, anfitrión de la fiesta, y cuyas virtudes caballerescas se ensalzan con el gesto implícito en la dedicación del epigrama. Cito las décimas a continuación:

AL CONDE DE SALINAS, DE UNAS FIESTAS EN QUE TOREÓ
SIMÓN, UN ENANO

Pensé, señor, que un rejón
era romperlo en un toro,
quebrar la lanza en un moro,
o un venablo en un león;
pero después que Simón
hace esta caballería,

5

sepa vuestra señoría
que ya se desembaraza
por baja, el toro, en la plaza,
como en la carnicería.

Viendo, pues, que el que se humilla
libra mejor en el coso,
en fiestas que al poderoso
lo derriban de la silla,
yo apostaré que en Castilla
se humillan los más lozanos,
y que exponen mis hermanos
los más doctos sacristanes
sobre el *Dimisit inanes*
que perdonó los enanos. (237)

15

El virtuosismo y la actitud del enano contrastan con las ínfimas proporciones de su cuerpo. Esta contradicción es el eje en el que se configura la improporción que el concepto descubre entre la actitud orgullosa del torero y su cuerpo deforme por ser grotescamente perfecto.

Por su condición de enano, por su carácter de bufón, y a pesar de sus proporciones corporales perfectas, Simón Bonamí es la caricatura y deformación grotesca del caballero. Por esto, se convierte en el objetivo de la burla, que se organiza en torno al concepto de improporción y cuyo punto de agudeza se presenta condensadamente en la paronomasia sutil, cuya fórmula aguda se ubica en los últimos versos (vv. 19 y 20). Esta sutileza funciona como resolución epigramática y constituye el punto de la argucia. De esta forma, el aguijón del epigrama expresa, condensado en una fórmula de extrema agudeza, la desproporción existente entre el reducido cuerpo del enano y la gallardía y orgullo con los que torea.

Esta crítica se expresa formulada y condensada en los últimos versos de la composición en la forma de una cita hábilmente introducida por alusiones, que configura la ingeniosa paronomasia provocadora de la carcajada de los versos finales y que da unidad y sentido a la agudeza compuesta. La perfección de las proporciones corporales corresponden perfectamente con la bizarría que demuestra en su ejecución de torero y corresponden también con la calidad y jerarquía del anfitrión de estas fiestas. Sin embargo, por su calidad de bufón y, a causa de su cuerpo enano, lo que se muestra en la representación del rejoneo es una deformación caricaturizada de las virtudes caballerescas representadas por él.

A causa de que no podría corresponder ejecución tan gallarda a cuerpo tan pequeño, las virtudes caballerescas que el enano demuestra aparecen magnificadas pero de forma grotesca, pues aparecen en un cuerpo que le es impropio a causa de su ínfima magnitud. De esta forma, el cuerpo del enano es doblemente monstruoso, puesto que parte de su deformidad está en la perfección de su cuerpo y es, por esto, que puede actuar como un espejo de los asistentes a las fiestas en las que ocurrió este espectáculo. En estas improporciones se funda la crítica al envanecimiento del enano, que el epigramatista elabora en esta composición de dos décimas, cuyo punto de vista se condensa con la paronomasia sutil con la que se cierra la composición.

En cuanto a la organización en la que se configura el epigrama, am-

bas décimas articulan la estructura bipartita del epigrama del siguiente modo: en la primera estrofa, correspondiente a la *narratio*, se representa la escena de la corrida de toros, la cual se compara con otras actividades propias de un caballero de la jerarquía nobiliaria superior, con el propósito de inflar al máximo la hazaña del enano y después atacarla y desinflarla por completo en la *argutia*, con lo que logra un efecto chistoso diseñado para hacer que el auditorio ingenioso y culto que recibió las décimas estallara en carcajadas. De esta forma, se representa fiel y efectivamente el envanecimiento fútil del enano. Por otro lado, la inflación de la hazaña es necesaria para lograr el efecto agudo que se formula con la paronomasia sutil en el cierre de la composición.

En la *narratio* del epigrama, parte que se ubica en la primera décima del poema, se designa el acontecimiento, que se basa en el inusual espectáculo de la corrida de toros durante las fiestas, desde la perspectiva crítica e ingeniosa del comentario del epigramatista. En los vv. 1-4 de la composición, se introduce una nota crítica acerca de la corrida, que consagra la actividad del rejoneo como propia del estamento nobiliario. Así, se exalta irónicamente la hazaña de Simón y se empieza a preparar al receptor de las décimas para el remate agudo final.

La primera improporción que expresan estos versos es la existente entre el acto simbólico de torear, que pertenece al tiempo mítico, sagrado y genealógico de la caballería, en contraste con el espectáculo grotesco representado por el rejón del enano. Desde estos primeros versos, el

poeta expresa una crítica hacia la corrida de toros de Simón Bonamí, representada como desacralización de la corrida de toros de la fiesta ritual tradicional. El espectáculo es tan extraño e inusual que cambia el paradigma mismo de la palabra *caballería* en la mente del poeta. Por esto, en los vv. 2-4, se compara la actividad del rejoneo con otras dos actividades propias del caballero: la guerra y la caza.

El sentido que esta comparación tiene para el concepto de improporción es destacar la sacralidad y nobleza de la corrida de toros arquetípica, en oposición a la deformación monstruosa que representa el espectáculo ofrecido por el conde. Ambas actividades caballerescas, la caza y la guerra, se remontan míticamente a los orígenes del linaje del conde, como representante de su estamento, retrocediendo del tiempo presente de la circunstancia epigramática al tiempo de los orígenes familiares de Salinas. La corrida de toros del enano, entonces, transforma el paradigma ideal de la corrida de toros caballerisca tradicional y la degrada hacia el plano bajo, material y corporal de lo grotesco. Esta improporción configura la principal crítica que el epigramatista realiza hacia la inusual corrida del enano: la desacralización de la fiesta de la corrida de toros como prueba de virtudes caballerescas y como exclusiva y propia del estamento nobiliario. Simón Bonamí, con su cuerpo monstruoso, contribuye a esta degradación grotesca que convierte lo sagrado y sublime de la fiesta tradicional en algo vil y grotesco.

En primer lugar, la voz poética define el rejón como el acto de “rom-

perlo en un toro” (v. 2). Luego, salta al pasado histórico de los guerreros de tiempos de la Reconquista al comparar esta acción con “quebrar la lanza en un moro,” (v. 3). Si se atiende al esquema de rimas, se observa que los símbolos caballerescos del rejón y del león aparecen rimados con el nombre del enano. Se rima *rejón*, que designa metonímicamente el acto de la corrida de toros, con *león*, símbolo de la valentía del caballero con el nombre propio del enano: *Simón*. Todos los elementos con los que se compara la actividad del rejoneo corresponden con su carácter de prueba de virtud caballerisca. El rejón es el instrumento con el que se hiere al toro, con lo que se representa la corrida como prueba de fuerza viril en el v. 2. Luego, en el verso siguiente, se compara el rejoneo del toro con “quebrar la lanza en un moro” (v. 3), lo que alude, tanto a la función guerrera del linaje noble del conde como a las virtudes heroicas del caballero ideal. Esta imagen compara la acción principal del torero con las hazañas de los guerreros de tiempos de la Reconquista. Posteriormente, en el v. 4, se asocia la caza del león a estas dos actividades. La caza del león simboliza la valentía, las virtudes caballerescas y, también, el linaje noble de Salinas. Todas estas actividades, como bien recuerda la voz poética desde el primer verso, corresponden perfectamente con las de un caballero como el conde, antes que con Simón el enano, además de que alude también al episodio del león en el Cantar de mio Cid con lo que se destaca la hazaña caballerisca.

Al juzgarla de esta manera, el poeta singulariza aún más la ya de

por sí inusual corrida, al convertirla momentáneamente en símbolo de la caballería en el v. 6. Los versos vv. 5-6, introducidos por la conjunción adversativa *pero*, describen irónicamente la hazaña del enano, nombrándolo por su nombre de pila. Se establece otro aspecto de la improporción cuando el poeta alude irónicamente a la hazaña de Simón con la palabra *caballería*, después de haber comparado la actividad del rejón con las actividades del caballero modélico: la guerra y la caza. En estos versos, se convierte momentáneamente al enano en representación simbólica de las virtudes caballerescas, al describirse irónicamente la corrida de toros con la palabra *caballería* en el v. 6.

Después de la descripción de la corrida del enano como *caballería*, en conjunción con la rima del *vuestra señoría* que se dirige a Salinas, en los vv. 6 y 7, se forma otra importante improporción entre este aspecto modélico e ideal de la corrida de toros como prueba de virtud caballeresca y lo que el poeta testimonia en el epigrama y que describe, aunque sea irónicamente, con el noble calificativo caballeresco. Las rimas con *su señoría*, tratamiento dirigido nuevamente al conde, y con *carnicería*, en el v. 10, aumentan hiperbólicamente la hazaña del enano. En el contexto de la corrida de toros, la *carnicería* designa una masacre del toro por parte del torero. Describirla así es desacralizarla y hacerla descender a lo más bajo, material y corpóreo. En esta parte de la décima, la corrida de toros descende del plano ideal de la fiesta del tiempo mítico hacia la materialidad del mercado de carne. El uso del calificativo *baja*, para

designar la plaza, traslada la condición de la estatura pequeña de Simón Bonamí a la barda del circo donde ocurrió la corrida, para aludir, no sólo a su tamaño, también a su condición baja de bufón cortesano. Aquí, entonces, el enano, que tan sólo momentáneamente fue descrito como héroe caballeresco, elevando su condición para representar el envanecimiento de la hazaña, desciende para representar, por su estatura, el mundo de lo material y lo bajo. De esta forma, se representa sutilmente el cuerpo grotesco doblemente transgresor del enano. Doblemente: puesto que sus condiciones de bufón y de enano lo descalifican para realizar hazaña tan noble como el rejoneo, pero además porque las proporciones de su cuerpo son monstruosamente perfectas, por lo que este bufón se convierte, además, en un espejo de los caballeros presentes en la fiesta.

La segunda décima prepara la *argutia*, que se expresa efectivamente con el remate paronímico al final de la composición, después de una compleja serie de alusiones a un himno sagrado, lo que establece una nueva improporción entre esta décima y la anterior. Si la primera oponía la nobleza de la corrida ideal a la imagen del espectáculo ocurrido en el presente, en esta segunda se muestra la desacralización de la fiesta desde la descripción de la corrida vista bajo el lente burlesco que hábilmente parodia el himno sagrado. El texto aludido y parodiado es el himno *Magnificat* de la misa católica, como se le conoce por su primera palabra. Este epigrama, además de conjuntar lo alto con lo bajo y también lo ideal y lo material, se ubica en la frontera de lo sagrado y lo profano,

con lo que estas décimas se encuentran entre los límites de lo satírico y lo burlesco. Por ejemplo, cuando dice: “en fiestas que al poderoso/ lo derriban de la silla” (vv. 13-14), se alude al “*deposuit potentes de sede*” del himno. Las palabras sagradas de la virgen María son deformadas hábilmente por el comentario ingenioso del epigramatista y se usan para representar irónicamente el orgullo desproporcionado del enano, que, como la divina providencia, pero en una inversión burlesca, derriba a los poderosos de su puesto y “humilla a los más lozanos” (v. 16). Con esta alusión, el poeta reta a cualquier caballero a hacer sus caballerías con esa lozanía y orgullo. Los versos: “Yo apostaré que en Castilla / se humillan los más lozanos” (vv. 15-16) evocan, con una inversión, a la parte del himno que dice: “*et exultavit humiles*”. Si en el himno sagrado la providencia exalta a los humildes; en Castilla, el orgullo, simbolizado por el enano, hace que se humillen, irónicamente hablando, los más lozanos, es decir, los caballeros, vistos desde el reflejo de este monstruo enano, que a la vez que es perfecto y lozano, es también enano, lo que establece una nueva improporción entre sus proporciones corporales y la magnitud de su envanecimiento, que contrasta con la grandeza e importancia política del conde. Hasta aquí, el reconocimiento de la alusión actúa de modo inconsciente al invertir el tópico cristiano de la exaltación de lo humilde, de manera que empieza a desautorizar al enano con las palabras sagradas, empleadas irónicamente.

La cita en latín de este himno forma, en una de las dos palabras

citadas, paronomasia de la palabra enano: “*Dimisit inanes*”. Con esta alusión sutil, se condensa el comentario ingenioso sobre el tamaño del enano, tanto por la alusión, que se resume en la fórmula *Magnificat*, que significa aumentar y ensalzar, como con la galantería que muestra el enano cuando torea, descubriendo una nueva e ingeniosa improporción. La alusión al himno de la misa católica configura la agudeza verbal, que empieza a desarrollarse en la segunda décima de la composición, y cuyo texto aludido se descubre en el v. 19, cuando se citan dos palabras de este himno. Esta cita en latín forma la paronomasia ingeniosa que condensa, con la mutación de sólo dos letras en el v. 19, el punto de vista del comentario del epigramatista acerca de la vanidad y futilidad del que ciertamente sería un virtuoso rejoneo del enano, si no fuera por la pequeñez extrema de su cuerpo. El tratamiento burlesco del tópico del himno sagrado se condensa, de este modo, en la paronomasia final, que establece la relación conceptual entre el texto del himno aludido y la actitud grotesca y envanecida del enano. Con sólo la mutación de unas letras, se convierte la palabra enano en inane que significa algo vano o fútil.

El comentario del epigramatista, cuyo pensamiento crítico aparece condensado en la fórmula sutil *enanos-inanes*, constituye un ejemplo perfecto de agudeza, porque condensa el comentario burlesco con gran economía en un solo punto, con el desplazamiento de sólo una letra y urdiendo minuciosamente las líneas alusivas, desde el primer verso

hasta el último, para constituir el punto de vista del comentario agudo que se concentra en un solo punto. El efecto de esta condensación en los receptores del poema es, naturalmente, la carcajada. La voz lírica prepara hábilmente, desde el primer verso, el planteamiento de los pensamientos que se rematarán en la *argutia*, cuya efectiva concatenación y urdimbre resulta en la condensación de todas las ideas con la paronomasia *enanos-inanes* de los últimos versos. En este epigrama, la paronomasia sutil que cierra la composición es el punto de agudeza que da sentido al concepto de improporción propuesto por el poeta a lo largo de la composición de dos décimas. Se puede decir que la sutileza es a tal punto aguda en la paronomasia, porque resuelve, de diversos modos, el problema planteado en la primera décima de la improporción que el concepto ingenioso descubre entre la circunstancia del presente y los ideales míticos de la fiesta cortesana, confrontados por el rejoneo transgresor del enano.

3.3. La alegoría ingeniosa en “Larache, aquel africano”, de 1610

En 1610, Góngora compone un epigrama en décimas en el que se comenta jocosamente, mediante una alegoría ingeniosa, el cambio de banderas del puerto de Larache, tras su rendición a los españoles, hecho histórico que había inmortalizado en una canción heroica en ese mismo año y que tiene como antecedente la canción de Fernando de Herrera en

honor a la batalla de Lepanto, escrita en 1570.¹⁴⁵ En estas décimas, Góngora celebra la toma del fuerte en actitud festiva y burlesca, adaptando el tono heroico de la canción al verso ligero de la décima. Los términos de la alegoría representan, con exactitud, el problema militar implicado en la toma negociada de la plaza.¹⁴⁶

Larache, aquel africano
fuerte, ya que no galán,
al glorioso San Germán,
rayo militar cristiano,
se encomendó, y no fue en vano,
pues cristianó luego al moro,
y por más pompa y decoro,
siendo su compadre él mismo,
diez velas llevó al bautismo
con muchos escudos de oro. (304)

5

Las agudezas se dividen en dos polos simétricos, que parten la estructura de esta décima en dos unidades que la asemejan a la copla real. La

¹⁴⁵Véase Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las soledades y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012, p. 41.

¹⁴⁶La interpretación heroica de la canción, así como su adaptación epigramática, es tesis de Mercedes Blanco. En este sentido, la investigadora escribe: “Atento al significado estratégico de Larache, el poeta también parece tener una viva conciencia del problema militar que presentaba. La plaza era casi inexpugnable por su situación geográfica, que, pese al fantasiosamente barroco disfraz alegórico, se indica del modo más plástico en el poema. Las naves que intentaran tomarla debían pasar la barrera y obstáculo natural que protegía el puerto bajo el fuego de los castillos, ya fueran cuernos de la luna, colmillos de elefante o presas del león. Estaba provisto el fuerte de abundante artillería, de piezas que Góngora atribuye a los holandeses. La temible alianza de dos potencias, holandeses y musulmanes, turcos y magrebíes, que sumaban su experiencia marítima, su capacidad técnica, su pericia militar y sus convicciones religiosas hostiles al catolicismo, tenía por emblema este fuerte norteafricano bajo la autoridad del rey de Marruecos y armado con una artillería importada. Recuperar la artillería era cosa tan crucial como quedarse con el fuerte, y haberlo logrado, una causa de alegría que puede traducirse, a modo de chanza, en el breve epigrama jocoso de Góngora sobre el mismo tema, «Larache, aquel africano» (*ibid.*, p. 63).

primera parte, comprendida en los vv. 1-5, configura la alegoría de la toma del puerto de Larache, combinando la agudeza nominal con la improporción, que el poeta encuentra entre el nombre cristiano del general encargado de la toma, el general San Germán, y Larache, nombre del fuerte que aparece personificado como moro.

La toma del fuerte se sugiere alegóricamente con el hipérbaton, en el que se invierten los elementos: fuerte africano por africano fuerte y, de este modo, se modifica el valor que el sustantivo *fuerte* tiene en la primera frase por un valor de adjetivo, en tanto que el adjetivo *africano* se convierte en sustantivo. De este modo, se personifica el fuerte africano de Larache como Larache, un africano fuerte, que yendo en contra de lo que se esperaría por su religión musulmana, se encomienda a un santo cristiano: San Germán, cuyo nombre de santo coincide con el del general encargado de la negociación de la toma de la plaza. La alegoría se refuerza con la negación en el v. 2, con la que se niega la cualidad caballeresca de *galán* al fuerte y, en cambio, se le concede la de *fuerte*.

La agudeza nominal se refuerza con el epíteto hiperbólico apuesto en el v. 4: “rayo militar cristiano”. El epíteto alude probablemente a San Germán de Auxerre, quien combatió militarmente la herejía del pelagianismo en Bretaña. Se sugiere, entonces, que la toma del fuerte ocurrió, no a causa de la pericia del general en estrategia militar, sino a causa de un milagro de intervención de este santo combatiente de la herejía.

Los vv. 5-6 representan la entrega de la plaza mediante la alegoría de la toma del fuerte como bautismo del moro, oficiado por San Germán. Se representa, en este sentido, al marqués de San Germán como compadre del moro, a cuyo bautismo lleva “diez velas,” con lo que se alude a la pobre flota con que se sitió la plaza y “con muchos escudos de oro” (v. 10) se refiere al dinero que ofreció el compadre como regalo.

En la siguiente décima, Góngora desarrolla la alegoría, usando los términos del bautismo del moro para representar el asalto militar, con términos que, a la vez que designan elementos del ritual cristiano, se refieren también a la artillería pesada con que se defendía el fuerte, y que formó parte del botín tras la toma del fuerte:

A la española el marqués
lo vistió, y dejar le manda
cien piezas que, aunque de Holanda,
cada una un bronce es.
Dellas les hizo después
a sus lienzos guarnición,
y viendo que era razón
que un lienzo espirase olores,
oliendo lo dejó a flores,
si mosquetes flores son. (304)

15

La palabra “piezas” significa tanto las telas con que el padrino viste al moro converso, como los cañones de artillería, por lo que “piezas de Holanda” hace referencia al lienzo fino llamado de Holanda, como también a los cañones de bronce que se fabricaban en este país. La palabra “lienzo,” a la vez que designa la tela, tiene también el sentido de muralla.

Entonces, el marqués viste las murallas con las piezas de artillería y, por esto, vistió al moro “a la española.” Pero lienzo tenía también el sentido de pañuelo con el que se limpiaba la nariz. La costumbre era que se perfumaran estos lienzos y, por esto, dice que era razón que un lienzo espirase olores. Este doble sentido de lienzo, con el que se representa el sitio de la muralla con la artillería y el pañuelo, da pie al juego de palabras con el que cierra el epigrama. Este consiste en la paronomasia entre *mosqueta*, que es un tipo de rosal que produce flores que despiden olor a almizcle, y *mosquete*, que es el arma de fuego más usada en la artillería, que además sirvió como arma para sitiar el fuerte.

En la conclusión del epigrama, Góngora alude a la hazaña militar del marqués, que se expresó desde la primer décima con la hipérbole: “rayo militar cristiano.” En la resolución epigramática, el poeta se burla del despliegue de artillería pesada con la que el fuerte se defendía, artillería que no se empleó, a causa de la toma negociada de la plaza, razón por la cual dejó oliendo el lienzo a flores, refiriéndose a los mosquetes no empleados, pero sí desplegados en exceso antes del éxito de la maniobra diplomática con la que finalmente cayó el puerto.

3.4. Epigrama metapoético y paronomasia en “La que ya fue de las aves”, de 1611

En la composición de 1611 “La que ya fue de las aves”, Luis de Góngora inmortalizó un acontecimiento ocurrido en la Corte con una composición

poliestrónica de tres décimas en las que se representa la escritura de epigramas mediante un metalenguaje ingenioso. El concepto conmemora el suceso de un pajarillo que se le posó a Catalina de la Cerda y que regresó volando a sus manos, luego de haberlo soltado:

**A LA SEÑORA DOÑA CATALINA DE LA CERDA,
QUE, HABIENDO SOLTADO UN
PAJARILLO, SE LE VOLVIÓ A LAS
MANOS**

La que ya fue de las aves
más curiosa y menos cuerda,
cuando lazos de tu Cerda
la perdonaron süaves,
a los dulcemente graves
rayos de tus ojos bellos
vuelve a examinarse, y vellos,
fiada en que la harán salva
las veces que con el Alba
saludare al Sol en ellos. (326)

5

Un primer punto agudo de esta décima es la agudeza nominal, configurada mediante la paronomasia *cerda-cuerda*. Se pondera la hazaña del ave mediante una improporción en la que se representa la acción del ave como acto de imprudencia heroica: “*más curiosa y menos cuerda*” (v. 2). La palabra *cuerda*, que hace paronomasia con el apellido de la señora, significa, en este verso, falta de prudencia o buen juicio. A la falta de buen juicio, se contrapone la curiosidad, que es, según Gracián, la avidez de lo nuevo, que es el punto de partida del conocimiento ingenioso y

que es lo que engendra el asombro y la admiración.¹⁴⁷ El ave, que se dirige curiosa a la mano de Catalina de la Cerda representa, entonces, el exceso de ingenio, engendrado por la curiosidad y exacerbado por la falta de prudencia. Catalina de la Cerda se convierte, en este punto, en representación metapoética de la sutileza objetiva, hacia la cual se dirige la curiosidad del concepto ingenioso, expresado con la paronomasia sugerida por el uso de la palabra *cuerda*.

En el v. 3, se reelabora la misma paronomasia *Cerda-cuerda*, pero esta vez dando al apellido tanto valor de cuerda, como de metonimia de Catalina de la Cerda: “cuando lazos de tu Cerda / la perdonaron süaves” (v. 3). El punto de agudeza en este verso está en el doble sentido que adquiere *lazos*, según si se lee como cuerda o como metonimia de la señora. Como cuerda, se refiere al vínculo que se establece entre el ave y la señora por la atracción que esta ejerce sobre otros con su mirada. En sentido metapoético, representa la correspondencia del concepto ingenioso. Como metonimia de la señora, por la mención del apellido, es agudeza nominal, ya que convierte el apellido en el centro de la ponderación ingeniosa de Catalina de la Cerda.

El v. 4 constituye la representación metapoética de la correspondencia del concepto ingenioso en el epigrama. El predicativo objetivo *süaves*, reforzado por la diéresis, califica metapoéticamente la *suavitas* del epi-

¹⁴⁷Véase Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, op. cit., p. 10.

grama, a la vez que designa el movimiento delicado de la mano de la señora cuando dejó que volara nuevamente el pajarillo.

Los vv. 5-6 representan los suaves lazos, que representan la correspondencia ingeniosa del epigrama, como la mirada de Catalina de la Cerda, la cual se describe, en otra improporción, como rayos “dulcemente graves” (v. 5). El adjetivo *graves* se refiere nuevamente a la circunspección o buen juicio, que representa la mirada de la señora, en oposición a la falta de prudencia del ave “menos cuerda” (v. 2). Puede referirse también a la dignidad de la mirada, gracias a la cual ejerce su poder de atracción. El adverbio *dulcemente*, por su parte, designa la cualidad de *dulcitas* del epigrama. De este modo, la mirada de Catalina de la Cerda, que se expresa como agudeza por paronomasia, representa los aspectos ingenioso y juicioso del concepto en el epigrama.

El v. 9 configura una agudeza nominal que alude al duque de Alba, galán de Catalina de la Cerda. En este punto, la mirada de la señora pasa a ser cielo, ya que, el sol que se refleja en sus ojos y que emite los abrasadores rayos de la mirada se convierte en un cielo aún más certero que el verdadero. El reflejo del sol en los ojos de la señora indica enamoramiento, puesto que el sol que se refleja en su mirada anuncia el alba, es decir, el amanecer que el concepto descubre como agudeza nominal en el título de su galán. De este modo, los ojos de Catalina de la Cerda sustituyen al cielo y, por eso, el ave regresa volando hacia las manos que la habían perdonado.

La siguiente décima (vv. 11-20) recurre al emblema de la mariposa que se autoinmola en la llama amorosa, que es la mirada abrasadora de Catalina de la Cerda; no sin antes compararla con el águila, que según la tradición de los bestiarios medievales, puede ver al sol directamente sin lastimarse los ojos. El pajarillo, al querer volar como águila y ver directamente los rayos abrasadores que emite la mirada de la señora, sólo puede contentarse con ser la mariposa del emblema amoroso, cuando regresa, deslumbrada, al cielo de sus manos. Esta décima configura, entonces, dos agudezas por alusión:

Émula del mayor vuelo,
y de la vista más clara,
vuela, y deslumbrada para
en el cristalino cielo
de tus manos, que al hijuelo
desarmaron de la diosa,
donde altamente reposa
contenta ya en ser igual,
si no al águila real,
a la simple mariposa. (326)

15

Los vv. 11-12 comparan el vuelo del ave con el águila del bestiario en forma de alusión ingeniosa, al decir que es émula del mayor vuelo y de la vista más clara. El águila, según la tradición del bestiario, se caracteriza por su vuelo elevado y por tener una visión desarrollada, capaz del más fino discernimiento. Representa, entonces, la imprudencia y atrevimiento del concepto ingenioso,¹⁴⁸ representados por el ave “menos

¹⁴⁸El águila es simbólica del concepto ingenioso precisamente por estas caracterís-

cuerda” (v. 2), que consiste en querer ver directamente al sol, tal como el águila.

El atrevimiento de emular al águila del bestiario en su aspiración de volar hacia el sol, que es la mirada de Catalina de la Cerda, provoca que el ave pare deslumbrada (v. 13) en las manos de la señora, al querer mirarla directamente a los ojos. De esta manera, se configura la otra alusión ingeniosa, esta vez al emblema de la mariposa que se autoinmola en la llama amorosa. Las menciones explícitas del águila y de la mariposa en los vv. 19-20 representan el punto más agudo de la décima, ya que se descubre el sentido de estas dos alusiones trabadas en los vv. 11-18 con la mención explícita de los nombres propios de los animales aludidos.

La última décima de la composición (vv. 21-30) representa con metalinguaje la inmortalización del acontecimiento, gracias a los epigramas de los poetas cortesanos que celebraron el caso. Esta vez, se recurre a una agudeza por aplicación ingeniosa de erudición noticiosa en la reescritura del mito del ave fénix a la que se recurre para representar el epigrama:

Muere fénix, y abrasada,
culto le renace pluma
de los cisnes, que la espuma
del Tajo ilustran sagrada,
dignamente celebrada,
pues ya que tus soberanos
ojos sus intentos vanos

25

ticas: el atrevimiento, simbolizado por la altura del vuelo que puede alcanzar y la agudeza, por su mirada penetrante y discreta. Hay que recordar la definición graciana de Góngora como “águila en los conceptos” (véase *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 60).

luminosamente hicieron,
urna de alabastro fueron
a sus cenizas tus manos. (326)

Después de haber sido comparada el ave con el águila del bestiario y con la mariposa del emblema, el poeta establece una nueva comparación, esta vez con el ave mítica Fénix, que según la tradición se consume en el fuego solar para luego renacer de sus cenizas.¹⁴⁹

El v. 21 establece la aplicación ingeniosa del mito del ave fénix para representar tanto la muerte del ave, que había sido “abrasada” por los rayos que emitía la mirada de Catalina de la Cerda, como su posterior renacimiento en los epigramas de los poetas de la corte del reino de Toledo. Este es el sentido metapoético que tienen los vv. 22-25, en los que se representa el renacimiento del ave como los epigramas de los poetas cortesanos que celebraron el acontecimiento.

En el v. 22 se establece otro relevante punto agudo, que consiste en representar la transformación del pajarillo autoinmolado en el fuego amoroso, en ave fénix, o sea en epigrama. Se representa el pajarillo con la metonimia *pluma*, con lo que se establece un importante punto de coincidencia entre el ave y la escritura ingeniosa del epigrama.¹⁵⁰ El ave renace aquí en forma de pluma culta de los cisnes, con lo que sufre una metamorfosis en la que el ingenio del águila y el atrevimiento de

¹⁴⁹Según la tradición, el ave forma un huevo en el que transporta los restos de su progenitor desde Arabia al templo del Sol en Egipto. Ahí deposita los restos y se autoinmola para luego renacer de sus cenizas.

¹⁵⁰Góngora reelaborará este mismo concepto en los sonetos que compone en 1614 por encargo, dedicados a la historia de Felipe II escrita por Luis de Cabrera.

la mariposa hacen que el pajarillo se convierta en cisne, es decir en el ave más representativa de la poesía. La representación metapoética del epigrama cortesano se expresa con el adjetivo *culta*, que califica el tipo de poesía, epigramática y cortesana, con la que se inmortaliza el acontecimiento.

Los vv. 23-25 representan a los poetas de la corte del reino de Toledo que conmemoraron el acontecimiento en epigramas.¹⁵¹ Los vv. 23-24 definen, en una oración parentética de relativo, la actividad de los poetas cortesanos de la corte de Toledo, situándola en el río Tajo. Ya que el acontecimiento que se inmortaliza en el epigrama ocurrió en Toledo, se emplea el tópico del Tajo como río poético y los acontecimientos, que inspiran las dignas composiciones de sus poetas, se representan como “espuma sagrada”. Se establece aquí otro punto de improporción en el que se contraponen los elementos fuego y agua. El fuego, en el que se consume el ave fénix y gracias al cual sucede la metamorfosis poética, se convierte en agua, que es la fuente poética de donde manan los conceptos creados por los poetas de la corte toledana.

3.5. Conclusión

El manifiesto de la estrofa, que se configura en las tres primeras décimas de la composición “¿Qué cantaremos ahora?“, se compone mediante

¹⁵¹Según se anota en el manuscrito Chacón: “Celebraron mucho este caso los poetas del reino de Toledo” (Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., p. 326, n. 2).

un metalenguaje que consiste en la definición poética de la décima gongorina en función del gusto cortesano. El poeta destaca la preeminencia del gusto de la corte para la configuración del concepto epigramático en la décima poliestrúfica.

Al definirse como “novedad que importe”, los principales atributos del gusto cortesano se identifican con los del concepto ingenioso de buen gusto: estos son la contemporaneidad y la relevancia. La contemporaneidad consiste en la avidez de novedades y de noticias recientes; y la relevancia en el interés que suscitan en el público, pero también en el buen gusto, es decir, en la pertinencia de la elección en las correspondencias que configuran el concepto.

En el manifiesto metapoético queda claro que la décima es estrofa epigramática. Al representar la copla como pliego o carta que desarrolla, cada una, un caso nuevo de acontecimientos recientes cortesanos, se observa que la estructura de la décima privilegia el desarrollo de acontecimientos, situaciones u objetos particulares e individuales. Al final de estas décimas, el poeta representa las fiestas que dan ocasión al epigrama, las reparte en dos polos, cada uno representante de un género de entretenimiento, y rinde homenaje a los reyes y al futuro rey mediante una agudeza en el cierre.

Estas décimas destacan por ser la primera composición en la obra de Góngora en la que el poeta asume la función de gacetillero de corte, función que se volverá una de las principales de las décimas, tanto

en su fase poliestrónica como en la monoestrónica, que comprende la mayoría de las décimas y el periodo de tiempo más largo e importante en la carrera del escritor. En estos poemas, el concepto inmortaliza los acontecimientos más relevantes en las cortes y fiestas de algunos de los principales potentados del régimen, como Salinas y Lerma.

Entre estas décimas destaca la paronomasia ingeniosa que cierra la composición dedicada a la corrida de toros de Simón Bonamí en la fiesta que ofreció el conde de Salinas y en la que muy probablemente el poeta estuvo presente. La paronomasia se construye a partir de las múltiples impropiedades implicadas en el acontecimiento de la corrida de toros. En principio, el epigrama desarrolla un comentario en el que se expresa que la corrida de toros transgrede los valores de la corrida ideal, prueba de valor y de destreza caballeresca, en tanto que el ejecutante de la corrida es un monstruo enano, cuya deformación resulta todavía más grotesca, a causa de la perfección de su cuerpo, lo que resulta en doblemente transgresora porque en la perfección corporal de su cuerpo, disminuía grotescamente por su condición de enano, se convierte en espejo de los caballeros presentes. Los invitados, aludidos pero no representados, mas que a través del punto de vista del epigramatista, quedan momentáneamente ridiculizados por la actuación sobresaliente del bufón. El ingenio del epigramatista cuestiona en su comentario la valentía de los otros caballeros presentes y los reta a que superen la actuación del grotesco torero. Aunque tampoco se tienen muchos datos

sobre este acontecimiento, se puede inferir que el poema estaba destinado a servir como burla velada y amistosa hacia los comensales, ya que primero ataca jocosamente a los otros comensales, al retarlos a repetir la hazaña del bufón, pero luego descarga convenientemente el ataque final contra el enano, por medio del chiste de cierre, con una paronomasia que condensa las alusiones al himno sagrado que se fueron planteando y trabando eficazmente desde la décima introductoria, hasta llegar al punto de condensación final que provocó, probablemente, gran cantidad de carcajadas en su audiencia.

En el caso de la décima a la toma de Larache, el poeta configura una precisa alegoría de la toma del puerto en la que representa el acuerdo político y la artillería pesada que se desplegó como muestra de fuerza alrededor del fuerte. En esta décima, el ingenio crítico gongorino se dirige contra el uso propagandístico de la toma del puerto. Para esto, crea una alegoría de la toma del puerto en la que se incluyen burlescamente, tanto la artillería pesada como el dinero que sirvió como escenografía del acuerdo político. Esta fuerte crítica a las políticas militares del Imperio, ya en decadencia, no menoscaba, de ningún modo, la postura oficial que el poeta había asumido ante estos acontecimientos políticos que representan las últimas victorias militares de relevancia para el Imperio.

La décima dedicada a la hija del duque de Lerma constituye una reelaboración de la paronomasia a Catalina de la Cerda, en la composi-

ción de 1600, en la que se reelabora el acontecimiento epigramático por medio de complejas alegorías mitológicas. Este epigrama resulta un caso interesante de metalenguaje epigramático en el que el poeta se representa él mismo y los otros poetas que inmortalizaron el acontecimiento a través de sus epigramas. Este metalenguaje epigramático se configura mediante una alegoría mitológica que está, a su vez, estructurada a partir de múltiples y variadas improporciones.

En las otras décimas áulicas, escritas durante varios acontecimientos sucedidos en las cortes, aproximadamente durante el período 1600-1610, el poeta cumple el programa de las décimas al asumir la función de gacetillero de corte, planteada en el manifiesto de las décimas de la Corte de Valladolid. En el manifiesto, Góngora define el gusto de la Corte y lo representa en la décima. En todos los casos de las décimas examinadas se observa que predomina el verso corto, ligero y burlesco de la musa Talía, que sirvió como símbolo de inspiración e ingenio burlesco en el manifiesto de las primeras décimas fundamentalmente metapoéticas. En todos esos casos, como en el caso de las agudezas nominales, la variedad de los recursos ingeniosos depende de las circunstancias alrededor de las cuales se configura el epigrama. El concepto en estas décimas responde a circunstancias totalmente distintas y variadas.

CAPÍTULO 4

La refundación de la corte matritense como
agudeza compuesta burlesca: análisis del
concepto en las décimas “Musas, si la pluma
mía” de 1606

LA materia principal de este capítulo será el examen del concepto y de la agudeza en las décimas poliestróficas: “Musas, si la pluma mía,” de 1606, que es una auténtica obra maestra de la agudeza compuesta burlesca. Góngora demuestra la gran valentía y alcance de su ingenio, porque transgrede las prohibiciones sociales más rigurosas, especialmente las que prohíben el contacto erótico y la representación de la sexualidad extramatrimonial, que fueron las prohibiciones que autoridades eclesiásticas impusieron con mayor intensidad sobre la moral de los clérigos. Este poema muestra la faceta transgresora del concepto ingenioso, ya que se atreve a representar la sexualidad prohibida con palabras precisas, pero veladas por la correspondencia ingeniosa. En todos estos casos, la agudeza de perspicacia traspasa obstáculos y límites

impuestos por la censura para conocer la sexualidad prohibida, yacente detrás de algunos de los espacios más representativos de la capital.

En estas décimas se configura una representación alegórica ingeniosa de la corte, que se establece, como en las décimas de 1600, a través de un sentido matrimonial de la palabra *corte*, además de su sentido de corte real. Todo concepto es, por naturaleza, circunstancial y se propone ser novedoso; es por esto que su campo de acción predilecto es el acontecimiento del tiempo presente. El concepto configura y sazona la personalidad aprovechando las circunstancias contemporáneas. Desde luego, para un ingenio reconcentrado y fecundo como el gongorino cualquier ocasión de gran relevancia para el Imperio le servía como oportunidad perfecta para consagrarse. En estas décimas, pues, dicha ocasión para el concepto se configura en la circunstancia presente de la corte, que en el año 1606, experimentó un acontecimiento de enorme trascendencia: la refundación de Madrid como capital de la corte real de Felipe III. El proyecto de capitalidad de Valladolid, promovido por el valido, había sido un fracaso rotundo y, además, había sido causa de gran ansiedad en todo el Imperio. Nuevamente, se trasladaba la corte real a Madrid. La magnitud de este retraslado era tal que implicaba una refundación de la urbe.

Este era el momento ideal para consagrar su ingenio, y por ello, el poeta se propuso un objetivo tan, o mucho más ambicioso, que el que había acometido en las décimas de 1600 a las damas de Palacio: hacer

una representación que convirtiera el espacio mismo de la Corte, y a esta misma en todas sus acepciones, en sinónimo de agudeza. Si en las décimas de 1600, la configuración del concepto de corte tenía clara intencionalidad política, porque las circunstancias de aquel año así lo exigían, en estas décimas, adopta la perspectiva maliciosa del ingenio crítico para conmemorar, en actitud burlesca, la refundación de Madrid como capital del Imperio, después el fallido traslado vallisoletano.

Sin embargo, esta vez, el tratamiento de la institución matrimonial es totalmente opuesto al del panegírico a las damas de Palacio. Mientras que en la composición de 1600 se ponderaba la institución desde las implicaciones políticas del cortejo y de las alianzas conyugales; en la de 1606,¹⁵² la agudeza pondera burlescamente la sexualidad adúltera y las anormalidades sexuales que ocurrían en las periferias del espacio cortesano. Así, el poema se organiza por medio de una serie de burlas a cortesanos afeminados y a maridos cornudos.

En la composición de 1600 a las damas de Palacio, mediante la agudeza crítica y maliciosa al encomio, el concepto ingenioso descubría y publicaba discretamente las verdaderas intenciones de Diego Fernández en su viaje a la corte; ponderaba, además, la correspondencia entre el

¹⁵²Esta composición, de 10 décimas, constituye un salto en la evolución de la poesía burlesca gongorina porque, después de haber abandonado el modelo de la letrilla, en la que ensayó por primera vez la estrofa de diez versos para elaborar esta clase de revista satírica, como en el caso de “Ya de mi dulce instrumento” de 1595, introduce el modelo de décima poliestrófica para configurar una agudeza compuesta de tendencia burlesca en la que se representa alegóricamente la recién restablecida corte madrileña.

destino y el motivo del viaje, aprovechando para ello el doble sentido de la palabra *cortes*: que señala a la vez, el lugar del viaje, la corte de Madrid, como el cortejo de don Diego a Juana Puertocarrero, motivo de ese viaje. En esa composición, el poeta ponderaba la jerarquía cortesana desde la perspectiva del panegirista, con el fin de homenajear con ingenio a las familias que conformaban el nuevo orden político, y, también, de ofrecer a Diego Fernández el catálogo de familias principales a las que su nombre podría asociarse por medio de la alianza matrimonial. No obstante, para lograr acometer esta hazaña de inmensa magnitud, tenía que guardar siempre el decoro, pero, a la vez, tenía que demostrar agudeza y valentía de ingenio para halagar con gracia y sal a las señoras representantes de los linajes que gozaban mayormente del favor del nuevo monarca imperial, y, a la vez, congraciarse con su pariente político, con el fin de promover el poema en la nueva corte. Como ya se estableció en el segundo capítulo, este acto estaba lejos de ser una empresa carente de riesgos. Al componer un elogio que representara a estas grandes señoras, y por lo tanto la honra de cada uno de sus linajes, Góngora tenía que guardar el decoro en todo momento sin comprometer el prestigio de su ingenio.

Si en aquella composición era arriesgado representar a las damas y mostrar al Palacio por dentro a través de la visión de la complejidad de sus jerarquías; en las décimas de 1606, el poeta compone una representación de la Corte que llega al *non plus ultra* de la transgresión; es

decir, al extremo de los límites de lo que el decoro manda que puede ser dicho y representado con palabras precisas. Pues esta composición representa, por así decirlo, un aspecto oscuro de la corte, velado por las prohibiciones, pero conocido por todos de alguno u otro modo. Se trata, ya no del Palacio ni de sus jerarquías, sino de sus márgenes, y ya no del cortejo como fundamento del orden político y de la institución matrimonial, sino al contrario: el lado oscuro de la vida sexual, simbolizada en los arrabales urbanos de la recién restablecida corte matritense. Se trata en esta composición, ya no de la institución del matrimonio, en su ámbito público y en sus implicaciones políticas, sino sus facetas más ocultas e ilícitas: la infidelidad conyugal, el adulterio, el libertinaje, y las anormalidades sexuales, además de otros escándalos como el aborto, la homosexualidad y los amancebamientos.

Góngora representa algunos de los aspectos más sórdidos de la sexualidad cortesana prohibida, tras los espacios públicos de la corte madrileña, con lo que demuestra gran agudeza de perspicacia en su conocimiento de los bajos mundos y de las costumbres más libertinas de la capital recién establecida. Se configura, entonces, como un recorrido por los márgenes del espacio cortesano. Espacios que, a su vez, simbolizan la sexualidad y el deseo subyacentes en las vidas cotidianas de los cortesanos y a donde se manifestaba la sexualidad restringida: por ejemplo, el parque, los confiteros, los figones, las ermitas y las callejuelas de la capital, así como los espacios privados simbolizados en las casitas

de los funcionarios pequeños, como la casa del bachiller y en las grandes mansiones de los nobles, como la de la viuda Dido, que en el Madrid de esta época eran escasas y, por lo tanto, notorias y a la vista y murmuraciones de toda clase de gente.¹⁵³ La elección de un tema tan difícil y arriesgado es otro aspecto fundamental de la agudeza que se debe tomar en cuenta en el análisis del concepto en estas décimas: muestra a un ingenio maduro y valiente que se siente seguro de su maestría y dominio de la palabra.

El concepto ingenioso configura una alegoría sutil de actitud burlesca, que representa una cacería de casos de sexualidad ilícita, y que constituye un caso límite entre satírica y burlesca. La composición está articulada en diez décimas que representan un recorrido por distintos locales públicos bajo una aparente crítica de estados: hay las típicas burlas a soldados, bachilleres, extranjeros, señoritos e interesadas. Pero esta burla satírica de estados ocurre superficialmente y, más bien se prolonga en una serie de representaciones transgresoras en las que el poeta cruza la frontera de lo satírico para colocarse en actitud burlesca.¹⁵⁴

¹⁵³ ¿Es probable que el duque de Lerma hubiera pensado en estas décimas cuando expresaba escrúpulos por el nombramiento del poeta como capellán real? Se debe tomar en cuenta, en todo caso, que esta es una de las composiciones que el inquisidor Pineda censuró con más rigor, y no sin algo de razón por lo transgresora, en su censura a la edición Vicuña.

¹⁵⁴ El uso de las palabras satírico y burlesco como categorías de clasificación es sumamente problemática. Ambas se usaban corrientemente en las compilaciones antiguas, pero no sin divergencias. Sobre esta cuestión, Robert Jammes explica: “es claro que los compiladores del siglo XVII se fiaban más de su rutina que de definiciones precisas que delimitasen de manera racional el dominio de la literatura satírica y el de la literatura burlesca” (*La obra poética de don Luis de Góngora y Argote, op. cit.*,

Estas décimas se caracterizan por el valiente atrevimiento del ingenio gongorino y por la extrema y discreta agudeza con la que el poeta elige atacar la sagrada institución matrimonial, con el fin de revelar en el concepto las prohibiciones irrepresentables: el lado oscuro de la misma cortesanía sublime que había demostrado con las primeras décimas de 1600.

pp. 31-32). En efecto, una lectura rápida de las definiciones antiguas muestra que ambos términos no son excluyentes y que a menudo sus características se superponen: escarnio, burlas, maledicencia, censura de costumbres, burlas y veras; todos estas características aparecen en las definiciones y podrían caber en ambas categorías. Para lograr una distinción más precisa, Robert Jammes se apoya en lo que Antonio Pérez Lasheras ha identificado como una tradición antigua y bien establecida: la sátira como actitud, es decir como un reflejo de la voluntad autoral (*Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, “III. De la sátira a la burla. La sátira en los siglos de oro”, Universidad, Zaragoza, 1994, pp. 63-106). La tradición moralizante del maldecir satírico se remonta a Horacio: autores como López Pinciano o Carvallo recuerdan en sus definiciones que Horacio nombró a sus sátiras, sermones. Sin embargo, por influencia de otros modelos, como el de Juvenal, los preceptistas antiguos aconsejaron la suavización del escarnio de la sátira con la inclusión de alguna sentencia. Mientras la vena satírica expresa su perspectiva, expresándose a favor del sistema de valores, la burlesca transgrede este sistema. No obstante, la delimitación de ambas tendencias no siempre es absoluta. Robert Jammes nos aclara así los límites entre estas dos perspectivas: “La sátira, aunque adopta en principio el punto de vista de la ideología dominante, no es necesariamente conformista; incluso podemos decir que en Góngora no lo es nunca, por la simple razón que a los ojos de la sociedad y de las autoridades civiles y religiosas que la dirigen, no todas las verdades son buenas para ser dichas, aunque sean moralmente saludables. Al denunciar algunas de las inconsecuencias e infracciones a la regla oficialmente admitida, la sátira ataca a menudo, de rechazo o de otra forma, a la misma regla [...] Esto explica que el paso de lo satírico a lo burlesco se haga con toda naturalidad a partir del momento en que la sátira se hace demasiado general o demasiado osada. A despecho de la diferencia fundamental de actitud que suponen estos dos géneros, descubrimos entre ellos una continuidad casi perfecta: lo burlesco, en suma, no es más que la prolongación de la sátira, el medio de criticar unos valores a los que no se podría —a los ojos del público y a menudo a los del mismo autor— criticar abiertamente (Robert Jammes, *La obra poética de Luis de Góngora*, op. cit., p 37.).

4.1. “Contra el corcillo gallardo”: el metalenguaje ingenioso en la invocación a las Musas y la cacería alegórica sutil contra cornudos

La invocación a las musas constituye un metalenguaje ingenioso en el que las múltiples dimensiones de la agudeza de artificio preparan a la aristocrática audiencia para la exploración de los confines de la honestidad y el decoro en la que se convertirá el catálogo de anormalidades sexuales extramatrimoniales de la revista satírica. Esta ingeniosa invocación, en las tres primeras décimas del poema, se configura al subvertir el tópico cortesano de la venatoria amorosa mediante el rebajamiento de su idealizado erotismo cortesano hacia la materialidad y corporalidad de lo grotesco.

A través de la subversión de la caza amorosa, el poeta representa alegóricamente una montería cortesana, pero con un *twist* grotesco; pues las fieras cazadas son cortesanos cornudos y el espacio de la cortesía, ya no el Pardo, o sea el espacio de la Corte Imperial, y de las alianzas conyugales con fines políticos de los grandes señores, sino las calles y arrabales de Madrid, es decir, los espacios públicos en las periferias alejadas a Palacio, habitados por toda clase de cortesanos y pretendientes de prebendas:

Musas, si la pluma mía
es vuestro plectro, dejad
ahora aquella deidad

en su casta montería;
y si queréis todavía
el instrumento hacer dardo
contra el corcillo gallardo,
dejad el bosque y venid,
que las calles de Madrid
arrabales son del Pardo. (247)

5

Toda esta primera décima constituye un metalenguaje ingenioso. Todos los elementos simbólicos que aparecen en ella aluden al arte poético y a la intención del poeta de consagrar su extremo ingenio poético a la sátira burlesca que, de ninguna manera, va a moralizar, sino sólo pretende asombrar y divertir a los espíritus más ávidos de curiosidades y noticias morbosas.

La primera indicación de agudeza está en la representación simbólica de la poesía como pluma y plectro en los vv. 1 y 2. El simbolismo de agudeza se establece porque ambos objetos son alargados, tienen punta y, por lo tanto, son potencialmente hirientes y, al mismo tiempo, simbolizan la escritura y la música, es decir representan el arte poético de ingenio burlesco. El poeta intenta seducir a las musas al simbolizar la poesía con dos objetos alargados que comparten la característica aguda del ingenio malediciente y puntiagudo. La correspondencia del ingenio agudo con la pluma y el plectro de las musas empieza a configurar, a través de este metalenguaje, el tratamiento poético permitido por la alegoría ingeniosa que representa la cacería de casos de cornudos.

En el v. 6, el *instrumento*, que designa genéricamente la pluma y el

plectro, además de establecer la correspondencia aguda que hay entre la música y la poesía, se convierte en dardo, es decir, en arma punzante: objeto hiriente y puntiagudo que sirve para atacar y matar a la presa víctima del genio satírico. Aquí nos encontramos ya de lleno en el campo de la poesía malediciente. Tradicionalmente, en la lírica epigramática burlesca, se representa y designa el ingenio con la metáfora de la punta. La misma palabra latina *acumen*, de donde proviene agudeza, significa filo o punta de aguja. El poeta, al representarse como cazador, y la poesía como dardo, logra la hazaña de sacar a las musas de los bosques tradicionales de la aristocracia y adentrarlas en un campo peligroso para el decoro poético: el de las costumbres sórdidas de los cortesanos en la selva urbana. El espacio de la nueva urbe representa lo actual, lo moderno y lo cotidiano. La curiosidad, ávida de novedades, exige al poeta la renovación del lenguaje tradicional, especialmente cuando se aventura a explotar lugares tan peligrosos.

Al disfrazarse de cazador, el poeta autoriza a su aristocrática audiencia a dirigir la mirada a las callejuelas prohibidas en las periferias de Palacio, que marcaban los confines de la corte y en donde ocurrían toda clase de escándalos sexuales, con ayuda de la visión precisa, pero oblicua y refleja, permitida por el concepto ingenioso. El seductor disfraz invita a dirigir la mirada curiosa y ávida de novedades del cortesano de principios de siglo XVII, como el proyectil de un cazador, hacia los casos más escandalosos y, por lo tanto, más atractivos, para la curiosi-

dad sexualmente reprimida de los cortesanos del siglo XVII. Esta visión privilegiada de la sexualidad ilícita, sin embargo, sólo puede permitirse, en una cultura de urbanidad y cortesanía avanzadas como la del poeta, a aquel que ve con el ojo del concepto ingenioso, es decir, con el tipo de mirada activa que representa la agudeza de artificio. En una cultura escrita excesivamente vigilada por la Inquisición, como la del Imperio español durante el siglo XVII, una representación como esta se vuelve posible gracias al triunfo del concepto ingenioso, que se configura como el producto cultural más avanzado y sofisticado de la lengua escrita, ya que puede transgredir las represiones más rigurosas y burlar las prohibiciones más severas que impone la civilización y la cultura.

En la invocación a las musas, pues, se da tratamiento poético al tema proscrito de los cuernos. Involucrar a las musas en la introducción a esta cacería obscena de casos de sexualidad ilícita constituye una gran agudeza, porque el poeta reconcilia los extremos temporales del pasado y lo moderno, de lo ideal y lo material, de lo sublime y lo bajo: reconcilia la poesía sublime de la épica, cuyo ámbito se encuentra, por definición, en la idealización del pasado y del cuerpo humano, con lo bajo y lo material de la obscenidad de los tiempos actuales. La Corte, simbolizada por la montería real en el Pardo, representaba el pasado ideal del Imperio que se renovó con la ascensión del nuevo monarca y con el establecimiento definitivo de la corte en la ciudad.

Los arrabales de Madrid, no obstante, constituían el espacio de la

materialidad presente de la urbe, que se iba amontonando alrededor de Palacio y de la corte restablecida en la nueva capital, cuyas periferias constituían el espacio en el que se desempeñaban en su vida cotidiana la mayoría de los pretendientes cortesanos. La representación aguda consiste, entonces, en volver excéntricas a las musas: es decir, sacarlas del centro poético, representado por el espacio aristocrático del Pardo, y expulsarlas hacia los márgenes urbanos del arrabal madrileño. Gracias a esta hazaña ingeniosa, se da tratamiento poético y relevancia contemporánea a la configuración urbana alrededor de la nueva Corte. Por su parte, la extensión del centro poético expresado en el tópico cortesano y la ampliación de este núcleo hacia las periferias constituye uno de los rasgos de modernidad más sobresalientes de esta composición burlesca, porque rompe con los tópicos cortesanos tradicionales al configurar su reinención.

La fiera presa de esta cacería es el “corcillo gallardo” (v. 7), que es la fórmula aguda que representa al cortesano cornudo. A través de esta fórmula pasa el eje ideal que configura toda la composición, por lo que podríamos decir que constituye la correspondencia fundamental que da sentido a las agudezas. El sentido malicioso, que está implicado en la cornamenta característica del corzo macho, se expresa de manera perfecta con el diminutivo, pues su sola mención hace pensar inmediatamente en la infidelidad conyugal desde la perspectiva del ingenio crítico. Aquí se ramifica la representación del ingenio como instrumento puntiagudo,

ahora representado por la cornamenta: sutileza que el concepto arroja con precisión ahora directamente contra su presa al configurar esta imagen seguida de la preposición *contra* (v. 7). El diminutivo desautoriza el adjetivo *gallardo*, que precisa que el cornudo que será el objetivo de la crítica satírica es un noble cortesano, pero lo disminuye para privarlo de toda posibilidad de virtud, a causa de su posición ridícula de cornudo. La imagen resulta ingeniosa, entre otras razones, porque atribuye irónicamente al cortesano cornudo ciertos valores caballerescos implicados en la gallardía, como, por ejemplo, la valentía y la liberalidad: todos estos valores propios de su estamento noble.

No obstante, al caracterizar la fiera de esta cacería con el animal cornudo, y con el uso del diminutivo de *corzo* antes del adjetivo, se contrastan estos valores relacionados con la gallardía, al oponerles el pudor implicado en la imagen de la corcilla huidiza, que puede representar, como Diana, la castidad en el tópico de la venatoria amorosa. A veces, la figura de Diana cazadora se funde con la de la presa, de manera que la diosa asume la forma de la corcilla que huye rápidamente del cazador, quien en esta inversión representa el deseo sexual masculino. Sin embargo, en el corcillo gallardo, esta castidad no es virtuosa y, por eso, resulta en sarcasmo mordaz, ya que la castidad del corcillo gallardo se debe a su condición de cornudo. En virtud de esta imagen de la venatoria gongorina, se puede interpretar que el corcillo gallardo representa, en una inversión burlesca, la figura de la corcilla temerosa.

Diana preside tradicionalmente la casta montería en el tópico de la venatoria, que representa la idealización del cuerpo, así como la inaccesibilidad de la mujer en el amor cortés. En las décimas, no obstante, este tópico se subvierte en cacería sexual. Esta es la razón por la que la invocación exhorta a las musas a mudar la cacería tradicional de Diana por la de Venus en la segunda décima de la invocación (vv. 11-20). Merced a este cambio de inspiración poética, los elementos del decorado cinegético se degradan a mercancías del mercado urbano: pues se trata del amor, pero ya no desde la perspectiva idealizada de la montería aristocrática, sino desde la realidad corporal del apetito sexual en la periferia urbana:

Venid, musas, que una res
adondequiera se mata,
y el que en Indias menos trata,
ese mayor Corzo es;
vuestros numerosos pies
calcen coturnos dorados,
que de las selvas cansados
los cónsules están ya,
y Venus mandado os ha
parecer en sus estrados. (247)

15

Los v. 11-14 representan la degradación de los elementos tradicionales de la venatoria. La fiera de la montería aristocrática, o sea el corcillo, se degrada a *res* (v. 11), lo cual señala que la cacería aristocrática y casta se degradará a carnicería lasciva.

El siguiente punto de agudeza se deriva de la imagen del v. 7 (“con-

tra el corcillo gallardo”) que expresa el concepto de la composición. Se configura, en la primera parte de esta décima (vv. 11-14), en forma de un chiste en el que se expresa el concepto al hacer una nueva mención del corzo, esta vez sin el diminutivo, pero calificado con el comparativo aumentativo *mayor*, que paradójicamente lo rebaja en su honra. Según explica Carreira, el Corzo del v. 14: “alude a Juan Antonio de Leca [...] mercader asentado en Sevilla en tiempos de Carlos V. El Corzo hace refrán, para decir que uno es muy rico: Es un Corzo de Sevilla. Es más rico que el Corzo”.¹⁵⁵. Creo que la exageración implicada en la alusión sirve para reforzar la imagen del cornudo. Lo degrada y ridiculiza todavía más al decir que este cortesano es el “mayor corzo” (v. 14) en este mercado de carnes que es el arrabal matritense. La agudeza consiste, en parte, en esta exageración que se establece como improporción. El aspecto más importante de la agudeza en este chiste consiste en dicha alusión al rico mercader sevillano, que el poeta puede introducir como chiste aprovechando el punto de coincidencia que existe entre su apellido y el concepto general de la cacería de cornudos, representada por el “corcillo gallardo”, pero ahora expresado en forma de improporción, pues se establece un contraste entre el diminutivo, en el v. 7, y el adjetivo comparativo *mayor* con el que se califica al Corzo del v. 14. Como una especie de paradoja, esta degradación se expresa esta vez irónicamente con el comparativo *mayor*, que forma improporción con el *menos* del v.

¹⁵⁵ *Antología poética*, ed. cit., p. 275, n. 14

13. La improporción aguda sirve para degradar aún más la nobleza del cortesano, pues el corcillo se representa ahora no como caballero disminuido, sino como mercader, es decir no como noble sino como plebeyo: su calidad de cornudo lo degrada. La gran fortuna del mercader implicada en el adjetivo comparativo denota, no dinero sino deshonra.¹⁵⁶

La imagen que se configura en los versos de puente (vv. 15-16) calza a las musas con coturnos dorados. La representación de las *musas*, ahora discretamente en sus “numerosos pies”, configura una personificación ingeniosa de la agudeza compuesta, que simboliza a la perfección, con un sentido metapoético, la hazaña de ingenio que pretende acometer en estas décimas. El calzado tiene doble simbolismo. Por un lado tiene el sentido habitual de calzado trágico o poético. Robert Jammes recuerda que, además, así se llaman las botas de los cazadores.¹⁵⁷ El concepto descubre las correspondencias precisas en el calzado que pone a las musas, para simbolizar perfectamente el estilo propio y decoroso para estas décimas: toda la imagen representa, en forma de alegoría metapoética, el tratamiento elevado y sublime, que se dará a cacería tan baja. Esta sublimidad, desde luego, no es literal sino irónica y, representa

¹⁵⁶No nos queda completamente claro el sentido de este chiste, pero nos atrevemos a suponer, a causa del concepto del “corcillo gallardo”, que el *trata* del v. 13 debe entenderse con sentido sexual.

¹⁵⁷Sobre el simbolismo de los coturnos de oro, Robert Jammes observa: “Hay que advertir que la presencia de los «coturnos de oro» en un marco cinegético, en el que no cesarán de reaparecer, es menos extraño de lo que a primera vista parece. Estamos tan acostumbrados a ver el coturno asociado a la tragedia griega y romana, que tenemos tendencia a olvidar que esta palabra designaba también, en Grecia, las botas de los jinetes y de los cazadores” (*op. cit.*, p. 367).

metapoéticamente el lenguaje ingenioso. El efecto que se produce en estos dos versos constituye otro punto fundamental de la agudeza en la composición. Este punto se concentra en el doble sentido de *numerosos pies* (v. 15), porque, a la vez, representan a las diosas como personificación de la poesía desde lo más bajo de su corporalidad, pero de forma elevada, es decir sutil e ingeniosa y, además, representan exactamente el ideal de poesía que ellas personifican.

El núcleo agudo de la personificación alegórica de la poesía en el discurso metapoético, que se representa en la invocación, se ubica, pues, en el v. 15. La agudeza se establece gracias a la correspondencia entre el doble sentido, literal y simbólico de la frase. La imagen configura una sutil prosopopeya burlesca que representa alegóricamente el metalenguaje ingenioso: es decir, alude, tanto a la designación metonímica de los versos, porque el pie es la unidad métrica en la poesía latina, como las extremidades corporales inferiores de las musas, consideradas ya no en conjunto, sino discretamente. Esto último es agudeza extrema. El adjetivo *numeroso* otorga cualidad poética a la personificación burlesca de la poesía, pues tiene dos sentidos: significa tanto armónico como múltiple. De esta forma, el adjetivo *numeroso* representa el ideal poético de la agudeza compuesta, que reconcilia su cualidad discreta y múltiple con el ideal de universalidad que persigue conjugar la multiplicidad y variedad de los puntos agudos dentro de un esquema armónico compuesto que constituya una totalidad universal. Lo numeroso, en este sentido,

representa en metalenguaje la proporción y la armonía de los versos como, también, el ideal estético de la *variatio* de lo uno en lo múltiple.

En los siguientes versos (vv. 17-18) se pondera al público ideal de estas décimas. El poeta eleva su precio al llamarlos *cónsules*, a través de la acomodación ingeniosa de unos versos de Virgilio.¹⁵⁸ La acomodación del texto virgiliano se realiza con sutileza, porque además de realzar el precio de sus receptores con la ponderación culta, constituye otro elemento fundamental en el tratamiento poético del difícil asunto contemporáneo. El artificio de la agudeza está en la prontitud y conveniencia, con que se logra justificar el atrevimiento del asunto lascivo ante la castidad asumida en los oídos de su público. El poeta logra esta transgresión porque representa la exigencia de novedad relevante en el gusto de la Corte, cuando dice que los cónsules están ya cansados de las selvas, implicando la casta y aristocrática cacería de Diana, que representa la lírica cortesana tradicional, la cual abandonará para adentrarse en la selva de costumbres ilícitas de la periferia urbana matritense. En este cansancio de la invariabilidad de los tópicos aristocráticos tradicionales se funda el nuevo lenguaje que exige el público cortesano, a causa de la renovación que ocurrió en el Imperio con la ascensión del nuevo monarca

¹⁵⁸Se trata del tipo de concepto por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad, expuesto en el “Discurso XXXIV” de *Agudeza y arte de ingenio*. Gracián lo define de este modo: “requiere esta agudeza dos cosas: sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares y de textos plausibles, aquélla para saberlos ajustar a su ocasión. Consiste su artificio en la prontitud de hallar la conveniencia de la autoridad, con la materia presente, y saberla aplicar con especial gracia y donosidad” (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 392).

y la mudanza de las capitales.

Los versos de cierre de la décima (vv. 19-20) expresan la nada casta orientación de las décimas, personificada por la diosa Venus. Los versos: “Venus mandado os ha / parecer en sus estrados” (v. 20) configuran una alegoría que implica que lo que se someterá a juicio en estas décimas es lo lascivo, pues Venus ha llamado a las musas a su alcoba. En esta alegoría se personifica el tema obsceno y transgresor de la composición.

Se configura otro punto de agudeza en el v. 20, que consiste en la concurrencia de dos campos semánticos en las palabras *parecer* y *estrados*: uno en un sentido jurídico y el otro, relacionado con la idea de apariencia. Esta concurrencia expresa la obscenidad transgresora de las décimas, pues *parecer* significa tanto una aparición, como el rostro o lo que se deja ver, pero también se refiere a una sentencia, voto o dictamen jurídico. “Parecer en sus estrados”, en este sentido, significa presentarse en sus aposentos privados o en la alcoba. *Estrado*, es tanto el “conjunto de alhajas que sirve para cubrir y adornar el lugar o pieza en que se sientan las señoras para recibir visitas”, como las salas de consejos y tribunales reales donde asisten los oidores de las causas (*Dicc. Aut.*). Por lo tanto, significa también asistir a otorgar el dictamen a la sala del tribunal de Venus, cuyos estrados simbolizan el juicio burlesco. El juicio lascivo se representa como parecer en los estrados de Venus, es decir, como crítica (en su sentido de juicio o dictamen) o, también como concepto ingenioso, y, al mismo tiempo como aparición, es decir como

imagen obscena.

En la siguiente décima (vv. 21-30) se caracteriza con mayor especificidad a los cónsules del v. 18, a través de Catón y Lucrecia, que forman la pareja de personajes, provenientes de la historia de Roma, representantes típicos de las virtudes romanas más elevadas:

El más rígido Catón
brujulea una chacona,
y Lucrecia bien perdona
al baile, pero no al son.
Cosquillas del alma son
y lisonjas del sentido
las dulces burlas que os pido
hoy en la corte de España,
que Veras en la montaña
tienen solar conocido. (247-248)

25

Con esta nueva alegoría que pondera al público (vv. 21-24), y que retoma libremente el tema romano que se había introducido con la alusión a Virgilio, el poeta ofrece ahora un nuevo argumento a favor del asunto lascivo de las décimas. A todos, hombres y mujeres, inclusive a los más virtuosos por su conservadurismo u honestidad, de entre aquellos “cónsules”, los tienta la música de las burlas, pues es la naturaleza humana. En los vv. 21-23, Catón, representante del rigor y de la severidad en las virtudes romanas, aparece bailando, lo cual se configura en imagen ridícula y cómica que desautoriza, con la risa, los más severos rigores o sea la disciplina más rigurosa que impone la ortodoxia. El poeta se muestra, en cambio, más cortés y reverente hacia Lucrecia a la que le

perdona el baile, pero no la curiosidad por las noticias picantes y pícaras.

El poeta establece analógicamente en los vv. 25-26 lo que representan las “dulces burlas” para la vida espiritual e intelectual del cortesano. Al alma son como las cosquillas; al sentido, como las lisonjas. Son cosquillas porque traen alegría al alma, lo cual es saludable y, por lo tanto, bueno y honesto. También, porque hacen reír. Todo esto corresponde con la saludable risa del ideal epicúreo que había configurado como la risa ideal de sus décimas en el manifiesto de las fiestas de Valladolid. En este sentido, corresponden con la comicidad de la musa Talía. La palabra *sentido*, en el v. 26, se puede entender, tanto como capacidad sensorial, como intelectual. Las “dulces burlas” halagan los sentidos de percepción con imágenes plásticas y con la música del concerto; pero también halagan el intelecto del público, cuando se prueba su ingenio para comprender los sentidos que aparecen significados “a dos luces”, impresionado, además, por la claridad con la que podrá observar lo prohibido.

El adjetivo *dulces* (v. 27) define la expresión ingeniosa desde el simbolismo epigramático, pues alude a la *dulcitas* del epigrama: uno de los rasgos de estilo que promueven el efecto de *suavitas*, que envuelve la *argutia* epigramática en el epigrama doble ideal. El aguijón epigramático, representado por las cosquillas, trasluce de entre la *suavitas* que representan las lisonjas con las que el concepto ingenioso impresiona el ingenio de su discreto público. Al adoptar el simbolismo epigramático, el concepto fundamenta el asunto lascivo con la autoridad y antigüedad

del estilo, que se contrapone con la modernidad representada en el v. 28 con el deíctico *hoy*. El v. 28 expresa la postura moderna que asume la voz lírica, pues las burlas se dirigen hacia casos contemporáneos sucedidos durante la refundación de Madrid como capital definitiva del Imperio acontecida en ese año. Este verso es importante porque ahora se expresa la Corte de España explícitamente como el espacio donde sucede lo contemporáneo, lo que da pie para la agudeza final, que consiste en ubicar espacialmente este tiempo en la configuración urbana y rendir cierta especie de homenaje ingenioso a la refundación capitalina.

El último punto agudo en la invocación se ubica, pues, en los vv. 29-30, configurándose en forma de chiste, fundamentado en agudeza nominal: “que Veras en la montaña / tienen solar conocido” (vv. 29-30). La agudeza nominal se forma con el doble sentido de *Veras*. Carreira anota que “Veras, antónimo de burlas, es también un linaje de origen aragonés”.¹⁵⁹ En este chiste se fundamenta la crítica a la nobleza, porque en este punto se confirma que el “corcillo gallardo” del v. 7 se trata efectivamente de caballero linajudo. *Veras*, por otro lado, en su sentido de verdad, implica perspicacia, lo que forma improporción con las “dulces burlas” del v. 27. Este chiste revela que la falta de seriedad no significa falta de perspicacia. Efectivamente, el poeta hará una representación de la Corte en la que se revelarán las verdades más deshonorosas en numerosos casos

¹⁵⁹Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, p. 276, n. 29.

de cortesanos cornudos. Detrás de esta máscara satírica, revelará los casos más asombrosos de anormalidades sexuales extramatrimoniales, los cuales ocurrían cotidianamente en las periferias arrabaleras y en los paseos matritenses más típicos, con lo que da sentido poético novedoso a la configuración urbana desde la perspectiva burlesca del ingenio crítico.

4.2. Paseo alegórico de cornudos: casos de infidelidad y escándalo sexual en variados locales cortesanos

4.2.1. La crisis irrisoria contra el armado y las melindrosas tapadas en figones y confiteros

La primera décima en la enumeración de casos sexuales ilícitos (vv. 31-40), que constituye la revista satírica, configura un nuevo concepto en el que se representa el deseo erótico como gana o hambre, que los simbolizan damas y caballeros situados en *confiteros* y *figones*. Estos locales eran restaurantes arrabaleros en la capital en donde se reunían cortesanos de ambos sexos a comer, beber, intercambiarse regalos y participar en conversaciones eróticas:

Ya los melindres están
tan fuertes, que Flordelís
se come entero un anís
como si fuera un gañán;
Brandimarte, su galán,
lo diga, cuyos aceros,
o los gasta en confiteros,
o a figones se los debe,
porque ya tanto se bebe,

35

que el más armado anda en cueros. (248)

Antes de analizar la agudeza en esta décima, conviene poner en contexto estos espacios. Acerca de este tipo de locales, José Deleito y Piñuela escribe:

Para comisquear golosinas, a las que todo el mundo, y en particular las mujeres, sentían extraordinaria afición, abundaban las tiendas de pasteleros y confiteros. [...] Situada en la plaza de Herradores, a dos pasos de la calle Mayor, donde damas y galanes de la Corte de los Austrias se reunían por las tardes en la *rúa* de paseo, cita, esparcimiento y *flirt*, medraba sirviendo refrescos y merendonas a las melindrosas tapadas que, con sus paganos cortejos, hacían un alto allí en su callejear vespertino.¹⁶⁰

El concepto, en una especie de crisis irrisoria, pondera burlescamente apetitos bajos y modales plebeyos de las hipócritas “melindrosas tapadas” que asistían asiduamente a estos locales. Estas provocadoras, bajo el velo de la hipocresía igualaban a los gañanes en voracidad. Los caballeros tampoco salen bien parados, porque para complacer a estas damas voraces gastan todo su dinero en estos locales, por lo que aparecen, en la resolución epigramática, completamente desnudos, burlados y explotados por estas mujeres provocadoras.

La crisis irrisoria se dirige, por lo tanto, contra la vulgaridad en el comportamiento de las damas asiduas a estos locales, pero, sobre todo, contra la simplicidad de caballeros que, burlados, acaban perdiendo el

¹⁶⁰*Sólo Madrid es Corte. La capital de dos mundos bajo Felipe IV*, Espasa-Calpe, Madrid, 1942, p. 169.

dinero, las armas y la honra. Sobre esta especie de agudeza, Gracián escribe:

La sutileza de estos conceptos, consiste en notar en otros la simplicidad; de suerte, que difiere esta especie de crisis de la pasada [agudeza crítica y maliciosa] en que aquélla censura el artificio ajeno en el proceder; ésta la falta de él; aquélla la malicia; ésta, la sencillez, o la necesidad.¹⁶¹

La agudeza de la crisis irrisoria en esta décima se refuerza, además, con variados recursos de improporción. Gracián observa que “Da materia a este modo de conceptuar de ordinario la desproporción del que obra, y glósala con gracia el que censura”.¹⁶² De este modo, se configura la burla: el poeta expresa perspicazmente la vulgaridad y sencillez de los comportamientos en damas y caballeros, ponderando sutilmente las improporciones entre la falta de sofisticación y sutileza de los personajes burlados y las apariencias presuntuosas de sus afectados modales.

Procedamos, entonces, a analizar cómo se configura la crisis irrisoria a través de refuerzos establecidos en variados puntos de improporción. Un primer punto consiste en la representación de damas y caballeros a través de otra pareja tópica, esta vez proveniente del *Orlando furioso*: Flordelís y Brandimarte. La elección de los nombres forma improporción con los comportamientos con los que aparecen representados: pues estos nombres simbolizan virtudes típicas propias de damas y caballeros nobles. La denominación expresa el rebajamiento del ideal cortesano y la

¹⁶¹ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit, p. 300.

¹⁶² *Ibid.*, p. 301.

contraposición de ademanes groseros bajo máscaras virtuosas. También, como ocurrió con la décima en la que aparecen Catón y Lucrecia, el poeta representa a estos virtuosos típicos en escenas cómicamente ridículas, asumiendo actitudes totalmente opuestas a lo que representan en el imaginario: el riguroso Catón bailando, la discreta Lucrecia oyendo chismes, ahora Flordelís bebiendo y comiendo en exceso y Brandimarte desnudo (despojado de sus armas) y borracho.

La décima podría dividirse en dos segmentos correspondientes, cada uno, a un miembro de esta pareja: primero la melindrosa, luego el cortesano. Los vv. 31-34 configuran la crítica a las melindrosas en la que se representa, bajo la denominación de Flordelís, a estas clientas asiduas de figones y confiteros matritenses. Los vv. 35-40 corresponden con la crítica al cortesano burlado, enmascarado ingeniosamente con el epíteto *Brandimarte*. Cada uno de estos segmentos expresa una crisis irrisoria distinta con sus correspondientes puntos de improporción. No obstante, la crítica que se dirige contra el caballero es la más deshonrosa y, por esto, la crisis irrisoria principal constituye, también, la agudeza de la resolución epigramática.

En la crítica contra Flordelís (vv. 31-34), que el poeta acomoda antes de la pausa sintáctica de la décima, se establecen los primeros puntos de improporción de la crisis irrisoria contra la vulgaridad en la afectación de los melindres. El personaje de Ariosto representa la fidelidad conyugal, pero también delicadeza y otras virtudes femeninas. No obstante, el

uso de este nombre propio es irónico en la décima pues corresponde, no con la delicadeza femenina, sino con su cualidad de melindrosa, que es afectación excesiva o indecorosa de las maneras y los modales. Por esto, el epíteto forma improporción con el comportamiento poco sutil que se representa en el símil: “se come entero un anís / como si fuera un gañán” (vv. 33-34). Sobre el anís, Antonio Carreira anota:

El anís se usaba, entre otras cosas, para desopilar y también como afrodisiaco. Un pasaje similar de la *Isabela*, III, vv. 2466-2469, hace pensar a Jammes que pudiera tratarse de un aperitivo picante y plebeyo.¹⁶³

La rima entre el aperitivo y el epíteto (*anís-Flordelís*) forma, pues, otro punto de improporción, porque a la cualidad de delicadeza que correspondería a la mujer por llamarse con este nombre se le opone lo plebeyo y picante del aperitivo que se está devorando.

Se configura otro importante punto de improporción en el v. 33, en el que se comienza a ponderar el comportamiento indecoroso y vulgar detrás de los melindres de la cortesana. Este comportamiento se representa a través de la manera voraz con la que la dama consume el aperitivo plebeyo: “se come *entero* un anís”. El adjetivo *un*, que califica a anís, connota el grano de anís, que puede significar, en este sentido, algo insignificante y pequeño. El predicativo objetivo *entero*, por su parte, se contrapone con la insignificancia y pequeñez del connotado grano, puesto que constituye una exageración que el poeta diga que tiene que

¹⁶³ *Antología poética*, ed. cit., p. 276, n. 33.

comer entero algo tan minúsculo. Otro aspecto en la improporción, si se entiende el anís no como grano sino como aperitivo, se establece con el uso del verbo comer (en vez de beber, que sería el apropiado), lo que refuerza la voracidad en el consumo de la bebida.

El siguiente punto de improporción constituye el núcleo de la crisis irrisoria contra las melindrosas y se ubica en el v. 34 en forma de símil. Este símil expresa el juicio satírico que pondera la vulgaridad y falta de decoro en los melindres del personaje, pues el modo afectado de esta manera de comportamiento estereotípicamente femenino se compara con el de un gañán, es decir, con el de un mozo rústico de ademanes groseros.

No obstante, la crítica principal se dirige contra la debilidad del caballero. Después de la pausa sintáctica se configura la crisis irrisoria contra el caballero burlado (vv. 35-40), también por medio de variadas improporciones. La primera se establece en los vv. 35-36, que tienen como función introducir al primer caballero burlado en el poema, denominado irónicamente “Brandimarte, su galán” (v. 35). El poeta califica a este cortesano con el adjetivo *galán*, el cual rima con *gañán*, que era el adjetivo que expresaba los modales vulgares y la voracidad sexual que caracterizaban el comportamiento poco sutil de Flordelís en forma de símil (v. 32).

En esta rima se establece la correspondencia entre el galán y la dama con sólo la mutación de una consonante. Al comparar a Flordelís con un

gañán y al calificar a Brandimarte como su galán, se establece la correspondencia que subordina al caballero a la dama, a causa de la debilidad de este y de la voracidad poco femenina de aquella. Se establece una nueva improporción que subvierte los roles de género, mediante el contraste permitido por la rima y los recursos de improporción antecedentes con los que se correlaciona.

Los siguientes versos (vv. 36-40) configuran la crisis contra la debilidad del cortesano, cuyo punto más agudo se encuentra en la resolución final (vv. 39-40). Un primer punto que forma improporción con la resolución epigramática está en el doble sentido de la palabra *aceros* en el v. 36. Por un lado, se refiere al dinero que el cortesano gasta excesivamente en figones y confiteros a causa de la voracidad dominante de la mujer. Significa también, en metonimia, las armas, que lo caracterizan como cortesano noble. En este sentido, simbolizan la honra que perderá totalmente en el cierre de la décima, que es el núcleo de la crisis irrisoria y que constituye el aguijón epigramático. Los versos previos a esta resolución (vv. 36-38) describen el comportamiento que lleva al cortesano a la deshonra y, luego, la consecuencia de dicho comportamiento: las deudas. Los excesivos gastos que hace en estos locales (“o los gasta en confiteros”, v. 37) y que lo dejan endeudado (“o a figones se los debe”, v. 38) llevan, como consecuencia la pérdida del honor, porque la honra, igual que el dinero, se desgasta y queda también empeñada en estos locales. La palabra tiene también el significado de valor o esfuerzo. En

este sentido, se revela que se trata de crítica una estamental.

El punto más agudo de la décima se configura en la resolución epigramática (vv. 39-40) que representa la crítica a la voracidad vulgar y excesiva que ocurría en estos establecimientos arrabaleros, igualmente en forma de improporción (v. 40). La crisis contra el cortesano se dirige al consumo excesivo de bebidas alcohólicas que, como vimos en la crisis contra Flordelís, representa, también, la voracidad sexual. En este sentido, los excesos (“porque ya tanto se bebe” v.39.) dejan al cortesano desnudo y deshonorado (“que el más armado anda en cueros”, v. 40.) en la resolución.

Otro punto relevante consiste en la caracterización irónica del cortesano como “el más armado”, es decir, el personaje masculino se configura como soldado fanfarrón. Por los versos anteriores, se sabe que Brandimarte ha gastado los “aceros” en figones y confiteros. Es decir, ha gastado el dinero, pero también la honra por su comportamiento poco viril, por empeñar el honor a causa de la falta de control de sus propios apetitos y, también, a causa de la sumisión a la voracidad de la supuesta dama. Por esta razón, se puede inferir que la expresión “el más armado” es una exageración irónica que caracteriza al cortesano como caballero, inclusive perteneciente a algún linaje conocido, pero también a su fanfarronería, excesos y, por lo tanto, debilidad poco decorosa que se traduce en falta de virilidad.

El *armado* se refiere, además al dinero que derrochó el cortesano, a

las armas y por lo tanto a su honra, pero también indica la armadura o el vestuario. En este sentido se forma la improporción con la resolución final: “el más armado anda en cueros” (v. 40), pues la expresión “anda en cueros” tiene dos sentidos. En el primer sentido, significa estar desnudo. En esta improporción, por lo tanto, se funda la crisis irrisoria, puesto que gracias al concepto se descubre la fanfarronería del cortesano en la desnudez. La expresión “el más armado” constituye la crítica al comportamiento fanfarrón del cortesano, simbolizado por el despliegue excesivo de las armas o la armadura. El derroche poco viril tiene como consecuencia que el cortesano pierda la compostura dejándolo literalmente *en cueros*, es decir no en armadura sino cubierto únicamente por la humanidad de su piel. La representación obscena del cortesano desnudo constituye uno de los aspectos transgresores de la crisis irrisoria en la que se representa la burla contra el armado irónicamente desnudo.

En otro sentido, también transgresor, la palabra *cuero* significa borracho. El *Dicc. Aut.* define que “por traslación festiva se llama así al borracho o gran bebedor”. Se configura, entonces, una representación del cortesano doblemente indecorosa, pues aparece ebrio, además de desnudo. La desnudez, tanto de armadura, de dinero, como de honra, son consecuencias del consumo excesivo de bebidas alcohólicas, que a su vez son consecuencia de su debilidad poco viril y del sometimiento de su voluntad a la voracidad poco femenina de ella. Todo esto está implicado en la improporción del v. 40 y, por esto, este verso constituye el núcleo

de la crisis irrisoria principal de esta décima, así como su punto más agudo.

4.2.2. Ponderación de contrariedad y crisis irrisoria contra el bachiller cornudo

La siguiente décima (vv. 41-50) es una agudeza mixta, en la que se combinan dos modos de concepto con el propósito de censurar ingeniosamente otra costumbre ilícita: la del marido resignado que acepta que la esposa se relacione sexualmente con otros hombres. Antes conviene contextualizar un poco estas desviaciones de la norma matrimonial, que ocurrían en la Corte a principios del siglo XVII. Por ejemplo, Deleito y Piñuela reporta casos de casados que soportaban, perdonaban o solapaban las infidelidades de su esposa, ya sea por amor, por debilidad o por ganancia:

Pero no sólo había maridos indulgentes por bondad, resignados tristemente con su desgracia. Los había también faltos del más elemental decoro, desde el que simulaba no enterarse, hasta el explotador profesional de las gracias de su esposa, y que alentaba y aun obligaba a ésta en su prostitución.¹⁶⁴

La infidelidad de la mujer significaba gran deshonra para el hombre. Así que quizá por comodidad, tal vez por falta de carácter, o, sobre todo, para evitar escándalos, resultaba más conveniente para muchos cortesanos fingir ignorancia, incluso en los casos donde la traición resultaba obvia.

¹⁶⁴*La mala vida en la España de Felipe IV*, Espasa-Calpe, Madrid, 1948, p. 24.

Se podrían discernir, entonces, dos especies de cornudo. En el primer caso, el cortesano es víctima del abuso de la mujer, o sea que la deshonra se debe a su poca virilidad y falta de firmeza en el carácter. La deshonra se duplica por la resignación e intolerancia indecorosa del hombre ante este abuso. En el otro extremo se coloca el marido explotador profesional, es decir aquel movido no tanto por la comodidad sino por la conveniencia.

El bachiller de la décima representa un caso de marido resignado, entre los dos extremos de la sumisión y el abuso, pues representa al esposo que solapa o finge ignorar, por conveniencia, la infidelidad de la mujer. La conveniencia se funda en el éxito aparente del bachiller que forma improporción con su ignorancia manifiesta. Transcribo la décima a continuación:

Si en casa de un bachiller
de tres hojas de Digesto
entra el otro con mal gesto,
y saca buen parecer,
válganle a su fea mujer
tantas letras, que es dolor
que él le compre el resplandor,
y salgan de su posada,
ella en vista condenada,
y él en costas, que es peor. (248)

45

El concepto, entonces, desenmascara la verdadera razón detrás del aparente éxito del licenciado en pareceres jurídicos, fundamentándose, como en la décima de la invocación (vv.19-20), en la bisemia de *parecer*, tanto en sentido jurídico como en el de apariencia.

Como en la décima anterior, el poeta critica la simplicidad vulgar, o sea la falta de artificio y sutileza en el proceder de ambos personajes y, por esto, la décima consta igualmente de dos crisis irrisorias: una contra el bachiller y otra, secundaria, contra la mujer. En la primera, el ataque se dirige contra la ignorancia del bachiller cornudo. Esta, que es la principal, se plantea como ponderación de contrariedad (vv. 41-44), porque el concepto se cuestiona maliciosamente el éxito en pareceres jurídicos que logra sospechosamente el bachiller ignorante. El planteamiento de esta situación indecorosa como ponderación de contrariedad genera la otra crisis irrisoria, que se ubica en los vv. 45-47, y que se plantea como la razón que resuelve el misterio levantado por la ponderación de la contradicción. La crisis consiste en notar el artificio poco sutil de la fea esposa del cornudo. Así, el poeta contrasta la ignorancia del bachiller cornudo con el artificio vulgar de la “fea mujer”, cuyo comercio sexual ilícito con los clientes es la verdadera causa de que el despacho del abogado sea tan concurrido.

La crisis irrisoria contra el bachiller se expresa en el v. 42, en el que se formula la ignorancia de este licenciado como “de tres hojas de Digesto”. El *Digesto* es el compendio de leyes romanas que el emperador Justiniano codificó y sistematizó como parte del *Corpus iuris civilis*, y que formaba parte de los conocimientos esenciales inherentes a la profesión de abogado. El compendio consta de 50 volúmenes y contiene todas las leyes romanas hasta la época imperial. El concepto ofrece, entonces, la

imagen de las “tres hojas de *Digesto*” (v. 41) que hay en su despacho como evidencia de su ignorancia. El v. 43 añade nueva evidencia expresada con una rima: el cliente, referido maliciosamente como “el otro” (v. 43), entra al despacho con “mal gesto”. La rima *Digesto-gesto* representa la expresión facial del cliente como signo de la ignorancia del licenciado.

Por esta razón, la visita del cliente entraña una contrariedad que se expresa en el siguiente verso (v. 44). La contradicción consiste en que, a pesar del “mal gesto” con que el visitante entra a la casa, este, no obstante, “saca buen parecer”. En este punto (v. 44) se establece la ponderación de contrariedad porque se levanta misterio entre ambos extremos que entrañan la contradicción: el *mal* gesto del cliente, que es causa de la mala reputación de ignorante que tiene el abogado, y el *buen* parecer que sospechosamente saca como resultado de la visita. El sentido malicioso de estas palabras se fundamenta en la bisemia de *parecer*, tanto en sentido jurídico como en el de apariencia. En el sentido jurídico se refiere al dictamen profesional del abogado, pero en el otro sentido, que es el malicioso, se refiere al gesto de satisfacción que pone el cliente al salir de la casa después de la supuesta consulta jurídica.

El siguiente verso (v. 45) introduce a la esposa del bachiller, quien es el elemento faltante en el misterio, ya que resuelve la contrariedad y da, además, sentido a la malicia implícita en la ponderación. Aquí se advierte plenamente este sentido malicioso, implicado antes en la denominación del cliente como el “otro” (v. 43), pues ahora se confirma

que la verdadera causa de la visita no es la consulta profesional, sino el encuentro sexual ilícito del visitante con la esposa. Este sentido malicioso entraña resignación o fingimiento de ignorancia de parte del bachiller. Por esto, se puede entender que la expresión irónica “tantas letras” (v. 46) implica que la ignorancia no es solamente jurídica, sino que también ignora o finge ignorar la infidelidad de la esposa.

Los vv. 45-47 plantean la crisis irrisoria contra la mujer; no obstante, la crítica está implícita en la de la ignorancia del bachiller y se plantea como nueva evidencia de esta. En el v. 45 se describe a la esposa como “su fea mujer”; sin embargo, en los siguientes versos, nos enteramos que esta seduce a los clientes con el artificio del maquillaje comprado por el esposo: “...que es dolor / que él le compre el resplandor” (vv. 46-47). Así, en estos últimos versos, el poeta critica la fealdad de la mujer acentuada por el maquillaje, lo que constituye una mínima crisis irrisoria contra el tosco y vulgar artificio que emplea ella para seducir a los clientes. Sin embargo, a juicio del poeta, resulta mucho más grave que, a causa de su ignorancia, sea el bachiller el que compre los materiales que producen el engaño y por eso exclama que “es dolor” que sea él quien compra el resplandor, que representa el artificio vulgar que usa la fea mujer para la seducción ilícita.

En este punto se prepara la agudeza que constituye el cierre de la décima, en donde se representa la perspectiva del juicio satírico con equívocos que representan el punto de vista epigramático: “ella *en vista*

condenada, / y él *en costas*, que es peor.” (vv. 49-50). Los términos equívocos de la resolución conjuntan, como en décimas anteriores, los campos semánticos de la ley y la apariencia y constituyen el punto más agudo de la décima, pues las crisis irrisorias de ambos personajes se formulan condensadas en los últimos dos versos (vv. 49-50).

Este juicio aparece introducido por una imagen que representa a ambos personajes saliendo de la casa: “...y salgan de su posada...” (v. 48). El sentido de esta imagen consiste en representar la circunstancia en la cual se vuelve evidente lo que antes se había planteado como misterio. La resolución epigramática precisa el juicio condenatorio que recae sobre los dos personajes al salir de la casa. Este juicio expresa la crítica satírica contra el bachiller y su mujer, lo que también representa la condena pública, expresada por el poeta, acerca de la resignación indecorosa del marido y la infidelidad de la mujer. Sobre el significado de la expresión “*en vista*”, el *Dicc. Aut.* la define del siguiente modo: “en lo forense es el reconocimiento primero que se hace ante el juez con relación de los autos y defensas de las partes para la sentencia.”¹⁶⁵ Decir que la esposa está “en vista condenada” quiere decir que su fealdad es evidente al verla salir de su casa.

En el chiste final, la burla del poeta se descarga en el marido con la metáfora legal: “y él *en costas*, que es peor.” El comentario del epigramatista remata expresando la condena más severa para el bachiller en la

¹⁶⁵Ver *Antología poética*, ed. cit, p. 277, n. 49.

punta del último verso: “él en costas [condenado], / que es peor.” Según

Dicc. Aut.:

Condenar en costas es hacer pagar todo el coste que ha tenido el pleito civil, o causa criminal, al litigante que puso la demanda con temeridad, por no tener acción o derecho a lo que litigaba, o al reo en parte de pena por el delito que cometió, y dio motivo para que se formasen los autos.

El comentario del epigramatista expresa agudamente la ironía del marido cornudo con la terminología legal que él ignora. La expresión “salir el bachiller condenado en costas” alude a la ironía que había expresado antes acerca de lo que cuesta comprar el maquillaje de la esposa. Ella sale en vistas condenada, porque expone la fealdad física y de su comportamiento toscamente disimulados por el maquillaje; pero él sale en costas, porque es a quien le cuesta el comportamiento inapropiado de la esposa, tanto en dinero como en reputación. Esta es la razón por la que el juicio más severo se reserva para el bachiller, pues su reputación es la más perjudicada por la deshonra, obvia y evidente, causada por la poca discreción de la esposa.

4.2.3. La aplicación ingeniosa de erudición noticiosa al caso de la viuda interesada

La siguiente décima de la composición (vv. 51-60) representa otro aspecto de la sexualidad conyugal cortesana del siglo XVII, configurado en un espacio de la periferia urbana moderna y encarnado en otra

pareja peculiar de cortesanos. Este aspecto consiste en la vida sexual que la viuda interesada y comodina tiene con sus amantes forasteros. Si bien se mantiene velada la crítica al caballero cornudo o burlado, esta vez, la burla se dirige de manera especial contra el personaje femenino. Este personaje no es nuevo en la burlesca gongorina y ya había sido severamente criticado en las letrillas burlescas: se trata del tipo de la cortesana interesada. No obstante, esta vez, a la interesada se le añade el estado de viudez; esto último en concordancia con el tema de ataque contra la institución matrimonial. La crítica se dirige, entonces, contra la viuda, quien ha descubierto las ventajas de su estado de heredera y, en vez de sufrir por la pérdida de su esposo, se complace en las ganancias obtenidas.

El concepto fundamental en esta décima consiste en la aplicación ingeniosa de la leyenda de Dido y Eneas, por lo que se trata, en términos de agudeza, de una ingeniosa aplicación de erudición noticiosa.¹⁶⁶ Cito la décima a continuación:

Una casa de brocado
de tres altos tiene Dido,
y en cada cual, bien servido,
un Eneas hospedado;
tómales muy bien tomado,
no el puñal, sino el dinero,
que ella ya no toma acero,
y una bolsa es buena daga
cuando a la vela se haga
el troyano forastero. (248)

55

¹⁶⁶Véase *Agudeza y arte de ingenio*, “Discurso LIX”, ed. cit., t. 2, p. 599.

El aspecto más general que se debe tomar en cuenta para el análisis de la agudeza en esta décima es la aplicación ingeniosa de la conocida leyenda de Dido y Eneas al caso particular de la casa de la viuda interesada. Esta aplicación ingeniosa se define desde los primeros versos de la décima (vv. 51-54), en los que se establece la agudeza como improporción. La improporción consiste en que a Dido como pareja le correspondería un Eneas; pero en esta casa, distribuidos en sus tres pisos, hay, en cada uno, uno hospedado; es decir, que tenemos no uno, sino tres. La improporción hace sospechar inmediatamente al ingenio malicioso que esta Dido es una especie peculiar de viuda y que hay, por lo tanto, relación indecorosa entre ella y los forasteros que hospeda frecuentemente.

La imagen de la casa que se plantea en los vv. 51-52 posibilita la aplicación ingeniosa de la leyenda al caso concreto, pues aparecen en esta dos elementos que representan el estado y jerarquía de la viuda: el brocado (v. 51) y los tres altos (v. 52), símbolos de la riqueza y alta jerarquía de la cortesana. El brocado simboliza lujo y nobleza por ser oro y plata imbricados en seda, o sea, los metales más nobles bordados sobre una de las telas más finas. En este sentido, la imagen representa hiperbólicamente su riqueza, ya que una casa así sería lujosa y costosa en extremo. Los tres altos representan, asimismo, la jerarquía, puesto que se sabe que en la configuración urbana de Madrid a principios del siglo XVII había muy pocos domicilios de esta magnitud, y los que había en la ciudad eran únicamente los de los caballeros principales. Por lo

tanto, se trata de una viuda muy rica y de nobleza de título, cuya casa se ubicaba en los alrededores quizá más próximos al radio cortesano.

Los siguientes versos (vv. 55-60) representan el carácter interesado de la relación sexual de la viuda con sus amantes forasteros así como su resignación comodona. El ventajoso estado de la viudez que se había planteado en los primeros versos como imagen de improporción se desarrolla ahora configurado alegóricamente a partir de las dos tradiciones sobre la leyenda de Dido vigentes en España. La agudeza de la aplicación se fundamenta en términos equívocos y en la erudición noticiosa de fundir las dos tradiciones vigentes sobre Dido en una sola en la configuración de la viuda.

Rafael González Cañal refiere que son dos las principales tradiciones: la virgiliana, fuente de todas las tradiciones sobre Dido; y la de los apologistas de Dido, que aseguran que Virgilio la ha maltratado. Por esto, niegan sus amores con Eneas. En este último sentido, Dido es modelo de castidad y viuda ejemplar.¹⁶⁷ El poeta configura esta alegoría obscena hecha de términos equívocos sobre los tópicos de la fuente tradicional; y, al mismo tiempo, como contrapunto a esta perspectiva tradicional, niega su amor por Eneas igual que los apologistas, aunque lo hará no tanto por castidad, sino por interés pecuniario. Esta es la razón ingeniosa bajo la que se juzga la escena poco decorosa que se planteó en los primeros

¹⁶⁷“Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro”, *Criticón*, Toulouse, 44, 1988, pp. 25-54.

versos de la décima.

El primer término equívoco que sirve para trabar alegóricamente la leyenda tradicional con el caso de la viuda es el *puñal*, en el v. 56. El puñal alude tanto a la espada con la que se suicidó Dido –y, en este sentido, representa también el sufrimiento por la pérdida del cónyuge que se sobrelleva en el estado de viudez– como al órgano sexual masculino. La imagen del puñal “no muy bien tomado” condensa, tanto el órgano, como la representación obscena de los actos sexuales entre Dido y sus Eneas, es decir la masturbación del órgano masculino. La declaración de que lo que la viuda toma bien no es el puñal, sino el dinero, muestra la ganancia monetaria que la viuda obtiene de sus huéspedes a cambio del ilícito e insatisfactorio comercio sexual.

En el verso siguiente (v. 57) se alude nuevamente a la espada, ahora con el término *acero*; se configura un nuevo punto de agudeza en la décima, esta vez en forma de un pequeño chiste. La expresión “tomar acero” se refiere, al mismo tiempo que a la espada, a un “remedio que se da a los que están opilados”.¹⁶⁸ Que la viuda diga “que ella ya no toma acero” significa, entonces, que, en tanto viuda y con la vida resuelta por ser heredera, queda libre de someterse por más tiempo a los tratamientos para curar la opilación. La opilación, en este sentido, podría representar la edad casadera, pues las cortesanas se inducían esta enfermedad para lograr el tono pálido de la piel que exigían los cánones de belleza femenina

¹⁶⁸*Dicc. Aut, s.v. ACERO.*

del momento, cuyas exigencias tenían un papel preponderante en la selección de los prospectos matrimoniales. Tras el chiste que se refiere a la enfermedad de la opilación continúa operando el mismo equívoco del v. 56, además del sentido que corresponde a la leyenda tradicional, en la que Dido se suicida con la espada después del abandono de Eneas. En este último sentido, el verso expresa la actitud desenfadada y algo cínica que asume la viuda ante la partida de los caballeros, lo que da pie para la agudeza final en los vv. 58-60 en los que se la representa como interesada.

En los vv. 58-60 se expresa la despreocupación de la viuda ante la partida de los forasteros así como el consuelo que obtiene del dinero que les saca. El v. 58 constituye el punto más agudo de la décima porque expresa este consuelo al establecer equivalencia entre la espada con la que se suicidó Dido y la bolsa con la que la viuda se embolsa las ganancias obtenidas. De esta forma, la viuda interesada sustituye la espada del desenlace en la leyenda tradicional por la bolsa. Este término puede tener dos sentidos: el primero es la funda en la que se guarda la espada, en este sentido puede ser también el puño de la mano y seguir figurando el acto sexual; el segundo, la bolsa en la que guarda el dinero obtenido de los forasteros. Este segundo sentido se refuerza por la elección de la palabra *daga* en vez de acero o puñal para representar la espada del suicido, ya que la primera sílaba de este nombre suena al verbo dar. La bolsa, en la casa de la viuda, sustituye la espada de la leyenda

tradicional, que se convierte, en este caso concreto, y en improporción ingeniosa en “buena daga”. Es decir, la daga ya no es, para la viuda, como el arma fatal con la que se suicidó la reina por el despecho sufrido ante la partida de Eneas; sino que se sustituye por la bolsa, que puede ser la funda en la que se guarda el arma que no se utiliza o la bolsa en la que se depositan las ganancias pecuniarias que sostienen la casa y el estilo de vida de la rica viuda. Condensada en la imagen de la bolsa y de la daga se encuentra la crítica al corcillo gallardo, ya que guardar la espada en la funda, además de la obvia significación sexual, puede representar también la debilidad del hombre ante la mujer.

4.2.4. La metáfora y el símil conceptuosos en el caso de la cortesana elegante

En la siguiente décima (vv. 61-70), se representa el caso de otra fina y bella cortesana, probablemente también interesada, quien deja perplejo a un cortesano con sólo desenfundar la mano de un lujoso guante de marta. La décima representa veladamente el acto sexual mediante la metáfora y el símil conceptuosos, fundamentados en variadas correspondencias e improporciones:

Una toledana fina
contra un pobre cortesano
desnudó su blanca mano
de la vaina cebellina;
dejóselo en una esquina
desnudo como un quejigo;

65

mas ¿qué mucho, si yo digo,
y con experiencia harta,
que no hay manos que a su marta
no deban garras y abrigo? (249)

En los primeros versos de la décima (vv. 61-64), la acción de la cortesana de quitarse el guante de la mano se representa como si desenvainara una espada contra el cortesano, pues se nombra al guante de marta con la metonimia “vaina cebellina” (v. 64). La vaina designa metafóricamente el guante como funda de armas blancas. De este modo, se establece correspondencia entre la “blanca mano” de la cortesana y la espada. Es decir, la blanca mano es el arma que la toledana fina blande contra el pobre cortesano en modo agresivo.

Los primeros versos (vv. 61-62) plantean este movimiento agresivo en forma de contrariedad, pues los adjetivos que califican a ambos personajes son contrarios: la toledana es *fina*, es decir rica, mientras que el cortesano es *pobre*. Esta contrariedad podría sugerir que se trata nuevamente, en términos satíricos, de la crítica contra una dama rica e interesada que se beneficia pecuniariamente de favores sexuales pasajeros y efímeros. Por otro lado, la preposición *contra* define que la parte agresora es la dama y la parte agredida es el caballero, de modo que se representa el aspecto agresivo y dominante de la sexualidad femenina.

El sentido erótico de la agresión se define en el v. 63. La mano blanca que se desnuda representa el atractivo sexual de la toledana, así como también su nobleza, al ser la piel blanca característica esencial de la

belleza femenina en los estamentos superiores. Se crea, entonces, una correspondencia entre la mano y el guante del v. 64, fundamentada en el contraste de los colores, pues el guante más fino de marta cebellina es de color pardo. Covarrubias explica de la marta cebellina que “son las más finas y preciosas de todas sus pieles, y las que negrean lo son por extremo”.¹⁶⁹ De este modo, la blanca mano, que señala la pertenencia estamentaria de la dama y su atractivo sexual, se desnuda del guante, cuya negrura simboliza lo mismo que la blancura de la mano. El contraste de los colores en la imagen refuerza la metáfora conceptuosa de la “vaina cebellina” como funda de arma blanca, es decir, refuerza el sentido de agresión erótica implícito en la metáfora.

Los vv. 65-66 encubren sutilmente el acto sexual mediante el símil conceptuoso con el que se compara el estado de desnudez del cortesano con el quejigo. El quejigo, según anota Antonio Carreira, designa el alcornoque,¹⁷⁰ comparación que designa tanto al cortesano desnudo,¹⁷¹ como el órgano sexual masculino. Este último sentido está sugerido por el verbo *dejó*, conjugado en pretérito perfecto de la voz media así como con la omisión del órgano sexual aludido con el pronombre de acusativo *lo* en forma de partícula enclítica. La conjugación del verbo en pretérito perfecto indica que la agresión se ha consumado por completo,

¹⁶⁹ *Apud Antología poética*, p. 277, n. 64.

¹⁷⁰ *Antología poética*, p. 277, n. 66.

¹⁷¹ Según se refiere en el *Dicc. Aut.*, Covarrubias escribe que el alcornoque proviene de una voz árabe que significa desnudo (*s.v.* ALCORNOQUE).

y el cortesano quedó acorralado y desnudo “en una esquina” (v. 65). La voz *quejigo* puede tener dos sentidos. Según el *DLE*, es un “roble que todavía no ha alcanzado su desarrollo regular”.¹⁷² Con esta imagen, en términos generales, se puede interpretar el símil como burla a la debilidad o vulnerabilidad del cortesano ante la sexualidad dominante y agresiva de la toledana. Como interesada, dejarlo desnudo implica también dejarlo sin bienes. Si se interpreta satíricamente a la toledana como cortesana interesada, entonces la imagen del cortesano desnudo y acorralado podría implicar también la pérdida de sumas importantes de dinero a cambio de los favores manuales.

El sentido de la comparación es fundamentalmente obsceno. Pues, en su sentido de alcornoque, la voz condensa la desnudez del órgano sexual y, al mismo tiempo, ofrece la imagen del prepucio retráctil, es decir, la obscenidad que muestra el órgano sexual condensa agudamente la imagen obscena del acto sexual que, como en la décima anterior, se trata de masturbación con la mano. La definición de *alcornoque* de Covarrubias transparenta el sentido obsceno del símil:

es una especie de roble, que así en el fruto como en las hojas se parece a la encina, aunque no está poblado de ramos, y tiene la corteza mucho más gruesa, esta le quitan, una y muchas veces y naturaleza socorre luego con otra. Es nombre arábigo [...] y vale tanto como el desnudado, o mal vestido, aludiendo a lo que tenemos dicho de la corteza, que le desnudan de ella para hacer calzado a las mujeres pequeñas...

La pregunta retórica que se formula en el cierre de la décima (vv. 67-

¹⁷²S.V. QUEJIGO.

70) contiene su punto más agudo. Además, cumple con otros propósitos, como el de ofrecer el testimonio de primera mano desde la perspectiva de la principal víctima de la toledana: el poeta mismo. El testimonio del poeta se presenta como vivencia que refuerza la caracterización voraz de la sexualidad dominante de los personajes femeninos. Esta es la única décima del poema, además del v. 1, en la que el testimonio del poeta mismo se incluye como evidencia del caso. De este modo, el poeta hace una confesión muy atrevida: revela al lector su amplia experiencia en encuentros ilícitos con este género de cortesana dominante.

La pregunta que cierra la décima expresa la sexualidad dominante, agresiva y promiscua de esta cortesana desde la perspectiva del poeta, quien se incluye como perteneciente al grupo numeroso de cortesanos asaltados. Se alude a la masturbación con términos metonímicos relacionados con la mano: *marta*, *garra*, y el término *abrigo*. La palabra *marta*, en el v. 69, se refiere a la mano de la cortesana por metonimia del guante de marta. En la imagen de la mano como guante de marta se condensa la crítica contra la interesada reforzada con el uso del verbo deber, pues el guante simboliza el apetito de la cortesana por los lujos. El término *garra* (v. 70), por su parte, se refiere al acto de agarrar, lo que extiende la designación de la mano como marta, pero ya no entendida esta como guante sino como pata de la fiera. La designación de la mano con la garra del animal condensa la crítica contra la interesada así como el acto sexual agresivo que se sugería en los vv. 61-64. Se establece, entonces,

contraste con el término *abrigo* (v. 70). El término *garra* alude al acto de la mano de apoderarse violentamente de algo; así, la metonimia que aludía a la mano por el fino pelo del guante de marta, se desplaza aquí a la pata de la marta como fiera. La imagen metonímica condensa, de esta manera, todos los sentidos críticos tanto en sátira, como en burla. El término *abrigo*, en cambio, se refiere al acto de la mano de cubrir o envolver el órgano sexual del cortesano y, probablemente, designe también el abrigo de marta cebellina con el sentido de prenda que viste la cortesana, y que hace juego con los guantes, lo que también podría sugerir el patrocinio de los cortesanos asaltados en el caso de la crítica a la interesada.

4.2.5. Semejanza conceptuosa detrás de la sátira contra genoveses

El concepto de la siguiente décima (vv. 71-80) combina agudeza nominal y semejanza conceptuosa, en una sátira contra genoveses, crítica tópica a los extranjeros, en la que se censura la homosexualidad que españoles atribuían tradicionalmente a los italianos en el Siglo de Oro. No obstante, bajo la máscara de la sátira contra extranjeros, así como bajo la de la censura moral, subyace la representación burlesca de la homosexualidad, figurada a través de la semejanza conceptuosa en otros dos espacios del arrabal cortesano, uno real y el otro imaginado. La representación burlesca de lo prohibido aparece sutilmente velada, pero luciendo en los puntos más agudos de la décima:

Desde el alba a la oración
pasean la forastera,
como si su casa fuera
la ermita de san Antón;
y es el mal, que es un figón
el paseado también,
y en la calle no lo ven,
porque anda trasero y bajo,
que ginoveses y el Tajo
por cualquier ojo entran bien. (249)

75

La agudeza delinea, a partir de esta décima, una topografía ingeniosa de la nueva Corte desde la perspectiva del ingenio malicioso, en la que se expresa la sexualidad prohibida. La composición poliestrúfica se irá haciendo cada vez más obscena, a medida que se acerca a la décima de cierre del poema, por lo que la tensión de la agudeza aumenta proporcionalmente a la transgresión obscena en la representación.

Los vv. 71-74 representan las numerosas visitas asiduas que una forastera recibe en su casa, desde el amanecer hasta altas horas de la noche, en forma de misterio, expresado por una condicional. El concepto representa la casa de la forastera a través de un símil conceptuoso, en el que se establece una semejanza entre esta y “la ermita de san Antón” (v. 74), edificio imaginario que se configura como agudeza nominal. La agudeza nominal sirve para aludir a una multitud, como la que atraería alguna gran ermita importante, sin tener que aludir a ningún edificio sagrado existente, pues entonces la décima cruzaría los límites del decoro. La ingeniosa ermita imaginaria sugiere, a su vez, lugar de peregrinación y, también, de pecado, por alusión a las tentaciones de san Antonio, el

ermitaño. La función del símil y de la agudeza nominal en los vv. 71-74 es exagerar tanto el número de visitas asiduas que recibe la forastera en su casa, como la regularidad con la que suceden tales paseos, tal como si se tratase de un santuario de peregrinación. San Antón rima con figón: rima transgresora que acerca la representación de la prohibición sexual al ámbito de lo sagrado, aunque este recinto sea una invención de Góngora. En este punto, la transgresión de la décima la convierte en burlesca. No obstante, la invocación del mal cuando se nos descubre la identidad de la forastera, con el uso peyorativo de figón, equilibran la transgresión con el juicio satírico.

Los vv. 75-76 tienen como función revelar la solución del misterio planteado por los vv. 71-74, a través de dos puntos de improporción. El primero consiste en la revelación de que la forastera, que aparece en el v. 72, se trata, no de extranjera, sino, en realidad, de un *figón*, es decir de un muchacho homosexual, quien se convierte, con este epíteto conceptuoso, en la personificación del pecado y del mal. El *Dicc. Aut.* define el figón como “el paciente en el pecado nefando”. Es decir, el figón es el agente que desempeña el papel pasivo en la relación homosexual.

El otro punto de improporción, relacionado con la figura del figón, está en el verbo *pasear*, usado con sentido activo, en el v. 72, y el participio del mismo verbo con sentido pasivo, en el v. 76. La dualidad *pasean-paseado* figura, entonces, la relación sexual transgresora, que ocurre en la casa de la forastera, expresada en otra especie de semejanza conceptuosa.

La dualidad *pasean-paseado* da pie para el chiste final, que se configura gracias a una nueva semejanza conceptuosa ubicada en los vv. 77-80, que comprenden el cierre de la décima y su punto más agudo. El chiste final de la décima convierte a los genoveses en partícipes de esta escena. Al culpar a los genoveses de cometer el pecado de la homosexualidad, el concepto asume una posición satírica, por lo que descargar sobre ellos esta culpa exime a Góngora de representar la escena prohibida como una realidad del espacio periférico cortesano, y, por esto, alude al puente del Ojo del arzobispo, aprovechando el nombre del puente para configurar un chiste que alude a la homosexualidad, también por semejanza y metonimia.¹⁷³

Los genoveses representan, entonces, a los diferentes y, como en la décima del enano Simón Bonamí, son un objeto adecuado para la agresión y sirven al concepto para justificar la representación transgresora. La aparente crítica tópica de los extranjeros como asunto, la de los extranjeros como homosexuales o afeminados, permite la representación transgresora de los hombres que acuden a tener relaciones sexuales con el muchacho travestido.

Góngora nos sugiere la escena sexual con la simbolización de la mirada. El poeta nos dice también que es un figón el paseado, pero luego

¹⁷³Sobre esta semejanza, Antonio Carreira anota: “Es conocida, entre los dictados tópicos, la tendencia homosexual que los españoles atribuían a los italianos. El Tajo pasa por el Ojo del Arzobispo, como se llamaba entonces el Puente del Arzobispo que dio nombre a la villa (*Antología poética*, ed. cit., p. 278, n. 80).

agrega que “en la calle no lo ven / porque anda trasero y bajo” (vv. 77-78). Después de decir que no lo ven, introduce una explicación del porqué. En esta se encuentra la figuración de la escena sexual que Góngora justifica con la mención de los genoveses y, que consiste en la correspondencia que construye entre los genoveses y el Tajo. La correspondencia figura el acto sexual perfectamente. Con el mismo concepto de la mirada, la metáfora “entrar por el ojo,” en aliteración con el Tajo, inmediatamente trae a la mente maliciosa la clave del acertijo.

4.2.6. Alegoría conceptuosa de un encuentro sexual fortuito en el Prado de San Jerónimo

La penúltima décima (vv. 81-90) reelabora en miniatura la semejanza alegórica que da unidad a la agudeza compuesta, pues articula una variación de la alegoría de la caza de amor. La variación consiste en que en esta décima se sustituye la caza por la cetrería:

En el Prado tenía un paje
parada una perdiz bella,
mientras encaraba en ella
Ganimedes su lenguaje;
ella batiendo el plumaje
se le levantó al mozuelo,
y en levantándose, al vuelo
la derribó un arcabuz,
que a la arca hacen el buz
las pajaritas del cielo. (249)

85

La mención del Prado evoca, en el v. 81, a través de la paronomasia con el Pardo, la casta montería alegórica que se plantea en la invocación a las

musas. Como desarrollo del concepto alegórico de la cacería, que sirve como paradigma de la agudeza compuesta, se elabora, en esta décima, la metáfora de cetrería con la que se compara la conquista erótica que ocurría cotidianamente en el parque del Prado de San Jerónimo, parque urbano a donde asistían hombres y mujeres a tener encuentros sexuales fortuitos. Acerca de las prácticas sexuales que ocurrían en este espacio urbano, Deleito y Piñuela escribe:

Los que deseaban paseo amplio, arbolado y fresco, reuníanse al caer la tarde en el Prado de San Jerónimo, que era uno de los lugares preferidos como centro de exhibición por los elegantes de la época. Iban éstos, sobre todo las damas, en sus carrozas, generalmente para continuar la *rúa* comenzada poco antes en la calle Mayor [...] La sombra de sus frondas mostrábase propicia al culto de Eros, practicado con más o menos recato durante el día, y sin veladura alguna durante la noche. Tanto y más que en la calle Mayor, deambulaban por aquellas alamedas los buscadores de aventuras fáciles y las *damas del tusón y tapadas de medio ojo*.¹⁷⁴

Situándose en este parque, la décima configura una alegoría que representa la competición de dos personajes masculinos: un paje mozuelo que sedujo a una mujer y un caballero mayor en edad, y en maduración sexual, que se la arrebató. La competencia de ambos cazadores por la presa se representa mediante múltiples semejanzas y correspondencias en una estructura bipartita que los distribuye antes y después de la pausa sintáctica, ya que se trata de la estructura 4+6 de la décima típica.

En la primera parte (vv. 81-84), se representa, mediante la semejanza,

¹⁷⁴*Sólo Madrid es Corte, op.cit.*, pp. 231-232.

el intento de seducción del paje mozo, y afeminado, hacia la dama. La semejanza consiste en comparar la seducción con la caza de la perdiz mediante términos equívocos. Los dobles sentidos de términos como “parada” (v. 82), “encarar” (v. 83) y “lenguaje” (v. 84) representan a la vez, gestos obscenos y signos de la excitación sexual y son términos de cacería de aves. El nombre Ganimedes en el v. 84 tiene dos funciones: caracteriza al paje como joven, bello y afeminado; y carente de potencia sexual. Como afeminado, porque según el mito, Ganimedes era un efebo, que fue raptado por Júpiter para emplearlo como copero del Olimpo. La belleza de los efebos era, por definición, afeminada. La carencia de potencia sexual se sugiere porque, a diferencia del caballero, cuya potencia sexual se representa mediante la metonimia “arcabuz”, en el v. 88, el paje usa como arma de cacería “su lenguaje”, lo que puede significar que la apuntaba con la lengua o, tal vez, le profería obscenidades verbalmente.

La segunda parte de la décima (vv. 85-90) representa el fracaso de los avances del mozo a causa de la aparición de su competidor: caballero mayor en potencia y magnitud. Aquí se configura una nueva semejanza en la que se representa el nuevo cazador mediante la metonimia *arcabuz*, que representa tanto el arma del cazador como el órgano sexual masculino. La semejanza se refuerza porque aprovecha tanto la alegoría de la cetrería como la alusión al mito de Ganimedes. La imagen de las “pajaritas”, haciendo reverencias al arcabuz, es otro elemento de refuerzo, porque evoca la metáfora infantil del órgano sexual masculino, la cual

sugiere aquí una comparación entre los órganos de ambos cazadores, si se tiene en cuenta que Júpiter raptó a Ganimedes transformándose en águila.

4.2.7. Semejanza conceptuosa y remate con políptoton escatológico en el caso de la celestina ingeniosa

En la última décima (vv. 91-100) se representa el ingenio de una celestina que está preparando un remedio de emergencia para recomponerle la virginidad a una dama para un boda¹⁷⁵ concertada con un caballero, de quien nos enteramos, en remate escatológico, que está involucrado en un escándalo de homosexualidad, pues resulta estar amancebado con un conde:

Como si fuera empanada,
repulgando está a la niña
con los cogollos de piña
quien la tiene concertada,
que no es bien que sepa nada
del desconcierto que ha habido
el que ha de ser su marido
y comblezo de algún conde,
que lo ha hecho proveer
donde irá oliendo a proveído. (249-250) 95

Los vv. 91-94 configuran, en un símil conceptuoso, la imagen de la celestina que recompone la virginidad de la dama. El símil consiste en establecer la semejanza entre el acto de cerrar una empanada por medio

¹⁷⁵Véase Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1930. p. 21.

de repulgos y la de cerrar el himen, probablemente cosiéndolo. El repulgo (v. 92) y los cogollos de piña (v. 93) constituyen semejanzas que evocan la imagen de pliegues cerrados o apretados.

Los vv. 94-96 representan a la celestina, con metonimia, a través de la representación de la aplicación de su ingenio a un problema que se representa mediante una improporción que se expresa con el políptoton *concertada-desconcierto*. La oración “quien la tiene concertada” (v. 94) alude a ella, a través del participio. El verbo *concertar* la representa mediante su actividad, consistente en concertar matrimonios, actividad que requería de perspicacia, ingenio y perseverancia. El uso de la palabra *desconcierto*, en el v. 96, representa la pérdida de la virginidad de la dama poco tiempo antes de haber sido concertada la boda, urgencia que exigía, de parte de la celestina, ingenio fecundo en ardides y estratagemas de emergencia, con el fin de prevenir la cancelación de la boda en el último momento y así no perder el trabajo y esfuerzo invertido en la concertación.

Los vv. 97-100 introducen al futuro marido, a quien se oculta el “desconcierto” ocurrido antes de la boda. Estos últimos versos sirven de remate para toda la composición, punto en extremo agudo en el que se extiende el escándalo mucho más allá de los límites permitidos por el decoro, pues la perspicacia que nos muestra el poeta sobre las infidelidades de estos personajes alcanza detalles, esta vez sobre la vida sexual ilícita del marido, que rebasan, por mucho, la transgresión de la

dama. En el v. 98 se revela que la infidelidad en este futuro matrimonio no es exclusiva de ella, sino que su futuro cónyuge es “comblezo de algún conde”. Esto significa que el hombre era el amancebado de un caballero, probablemente también casado, por lo que la infidelidad escandalosa involucra, en este punto de la décima, a un tercer participante, que, además, es de la alta nobleza, un conde, lo que vuelve el escándalo todavía más indecoroso.

Esta revelación da pie para el chiste final con el que cierra la composición. Se trata del políptoton escatológico *proveer-proveído* (vv. 99-100) con el que el poeta se burla de la relación homosexual entre comblezo y conde. El verbo *proveer* representa al conde, probablemente por tratarse de caballeros de distintos estratos, de cuya relación el soltero se beneficiaba pecuniariamente; también, por ser el conde el agente sexualmente activo. El último verso “donde irá oliendo a proveído” (v. 100) representa el acto homosexual, empleando el mismo verbo que representa al conde, aquí en participio y reforzándose la imagen de la relación sexual transgresora con la evocación escatológica del olor, expresada con el gerundio, seguida de su objeto en participio.

4.3. Elementos de la trabazón de la agudeza compuesta

La representación de una serie extensa de casos variados de sexualidad ilícita como cacería alegórica de cornudos, en el escenario de la “selva” urbana, se forma a través de la trabazón ingeniosa de diversas

semejanzas, configuración alegórica que da unidad y sentido a esta composición burlesca en décimas. De este modo, se puede interpretar este poema como agudeza compuesta fingida, pues se articulan, por lo menos, dos alegorías: la de la cacería y cetrería sexual, y la que representa la refundación de Madrid como selva urbana, en la que han de cazarse los casos más escandalosos y atrevidos de la sexualidad cortesana transgresora y adúltera.

Con el fin de dar sentido poético a esta representación transgresora de la urbe, Góngora compone la invocación ingeniosa a las musas, con la que se abre la composición, en la que las exhorta a cambiar los gastados tópicos de las selvas líricas tradicionales y a aplicarse en espacios nuevos que, aunque sórdidos, representaban mucho mejor la vida cotidiana de los cortesanos y cuyo radio de acción se ubicaba fuera del círculo más cercano al poder real. Esta invocación, en la que se subvierten los tópicos de la venatoria amorosa, da pie al ingenio crítico, que prepara a su público para la proposición transgresora con la que se invoca la inspiración de las musas, que consiste en pedir la inspiración para el tratamiento poético del adulterio y las anormalidades sexuales, ocurriendo en la periferia de la Corte Imperial.

La caza alegórica se inserta en la serie en la que se representan los espacios arrabaleros urbanos que funcionan como símbolos de la conducta sexual ilícita de los cortesanos. La representación de estos nuevos espacios urbanos, que configuran la imagen alegórica de la refundación

matritense, crea una imagen de la nueva capital, en la que se otorga sentido poético a la novedosa configuración urbana. En este sentido, la agudeza compuesta se articula por medio de este “paseo”, alegórico en el que la mirada del ingenio crítico va penetrando burlescamente a través de los locales cortesanos a los que los cortesanos eran más asiduos.

Con esta composición, Góngora se consagra como el poeta burlesco más relevante del imperio de Felipe III, porque revela lo que yace oculto bajo las prohibiciones más severas, sin caer nunca en la obscenidad burda, y se atreve a expresar lo irrepresentable, y además porque demuestra conocimiento puntual de algunos de los aspectos más recónditos de la sexualidad cortesana otorgándoles tratamiento poético, pero sobre todo, porque logra configurar, con ayuda del concepto ingenioso, el lenguaje que transgrede la severidad de algunas de estas prohibiciones sexuales a través de la configuración de la agudeza compuesta.

4.4. Conclusión

La alegoría que da forma a la agudeza compuesta se desarrolla mediante casos individuales, configurados en cada uno de los epigramas, y contenidos en cada una de las estrofas, de vicios de maridos afeminados y cornudos y sus respectivas parejas femeninas, a las cuales el ingenio crítico sorprende participando usualmente también en algún tipo de abuso. Aunque la crítica se dirige por igual a maridos y mujeres, la burla

más despiadada y la culpa se descarga siempre con mayor fuerza en contra del marido abusado. En cada uno de estos casos, el concepto se configura en en una variedad de géneros y modos distintos de agudezas con los que se representan las imágenes figuradas de las situaciones ilícitas en las que se sorprenden a las parejas de cornudos. A pesar de que en muchos casos, los personajes representan estados sociales y vicios, las décimas son un ejemplo de burlesca porque representan con gran exactitud, y sin tanto moralizar, las costumbres sexuales prohibidas que ocurrían frecuentemente en los arrabales urbanos.

Los recursos ingeniosos y retóricos de estas representaciones son sumamente sofisticados porque se atreven a representar las prohibiciones irrepresentables, como son los tabúes sexuales, como por ejemplo la homosexualidad y el amancebamiento, además de que se logra simbolizar perfectamente cada vicio con el local del arrabal madrileño con el que forma correspondencia. Por ejemplo, la gana, el hambre y la voracidad se representa en el símbolo de figones y confiteros arrabaleros. El ligue amoroso se encuentra alegorizado con la imagen de la cetrería de amor en el Prado de san Jerónimo, las relaciones ilícitas homosexuales ocurren en cuclillas y debajo del Ojo del Arzobispo y las más descaradas costumbres contra la institución matrimonial ocurren, a la vista de todos, en el despacho del licenciado ignorante cuyo despacho está paradójicamente rebosante todo el día de clientes satisfechos.

Los géneros y modos de agudezas que más se destacan en esta compo-

sición son las ponderaciones misteriosas y de contrariedad, las alegorías, semejanzas conceptuosas y las crisis irrisorias. Destaca especialmente el papel fundamental que tiene la crisis irrisoria en esta composición. Así como la agudeza crítica y maliciosa consistía en el ingenio que adivina las motivaciones o se anticipa a las acciones de otro ingenio, la crisis irrisoria es su opuesto y consiste en el ingenio crítico que observa y critica la simplicidad, la vulgaridad, la necedad en los otros, y su falta de ingenio. Notar y resaltar ingeniosamente la vulgaridad o la simplicidad de los habitantes de los arrabales matritenses, en el caso de las décimas poliestróficas, saber expresar y ponderar burlescamente la falta de ingenio y hacerlo, paradójicamente, a través de recursos ingeniosos variados, resulta en una de las improporciones más sofisticadas de toda la obra gongorina.

Conclusión

LAS décimas poliestróficas, comprendidas entre el periodo 1600-1611, configuran representaciones de la Corte de Felipe III de gran variedad y complejidad conceptual. Hemos analizado y descrito esta complejidad a través de los dos niveles de análisis permitidos por la agudeza compuesta graciana, en la que diversos actos del concepto se articulan bajo unos cuantos paradigmas, de manera doblemente complicada y en dos niveles: a nivel estrófico, articulando gran variedad de agudezas incomplejas, por medio de la estructura doble de la décima, que refleja, a su vez, la del epigrama; y a nivel supraestrófico, organizando la disposición y unión de las estrofas en un discurso ingenioso extenso, que articula y da unidad a la variedad de la agudeza.

Gracias a este análisis aprendimos que el poeta reinventó, en las décimas, el epigrama latino en castellano. Esta reinención no puede explicarse bajo criterios exclusivamente formalistas. Creemos que una crítica justa de la décima debe tener en cuenta el acto del concepto en

su interacción con las circunstancias históricas a las que responde como copla de ingenio. Por esto, en este análisis, se consideró la décima poliestrofica como elección del gusto relevante, con el que el poeta representa la curiosidad y avidez del gusto cortesano de novedades con importancia. En este sentido, aprendimos, que las décimas se configuraron, en su primer periodo de existencia, como producto de la necesidad del poeta de reinventarse como poeta áulico y oficial. Góngora hizo concepto de la Corte del nuevo monarca, aprovechando prudentemente las circunstancias en torno al repentino medro de su exitoso pariente; se hizo poeta oficial y gacetillero cortesano; configuró la copla ingeniosa más aguda y sofisticada del octosílabo castellano con el fin de interpretar el gusto del exigente público cortesano imperial e inmortalizó algunos de los acontecimientos más memorables de su tiempo acaecidos en las cortes de los principales potentados de la Corte. No obstante, el poeta nunca dejó de ser fiel a sí mismo y a su ingenio crítico. Se consagró como el poeta burlesco más relevante del Imperio español con la composición de 1606, quizá su obra burlesca de mayor magnitud, ya que, como ningún otro poeta, otorgó tratamiento poético a la refundación de la Corte imperial de Madrid desde la sexualidad reprimida de sus habitantes habituales: los cortesanos pretendientes de prebendas, como lo fuera él mismo, años después, desde 1617 hasta su muerte.

En este primer periodo de existencia de las décimas, que comprendió aproximadamente la primera década del siglo, Góngora escribió las más

extensas y complejas, a medida que su atención se había volcado hacia los cambios más profundos que afectaron a la Corte, y a sus ciudades capitales, tras la muerte de Felipe II y la instauración de un nuevo régimen al inicio del siglo XVII. El periodo en el que el poeta las compone es fundamental en el desarrollo del gongorismo, porque precede el periodo de mayor fecundidad creativa del poeta, que corresponde con el periodo 1611-1617, que comienza definitivamente cuando, liberado de sus obligaciones de asistir al coro, al ser nombrado su sobrino coadjutor de la ración catedralicia, dedica el tiempo libre a la composición de sus poemas más ambiciosos, el *Polifemo* y las *Soledades*, que se distinguen por presentar un nivel nunca antes visto de acumulación y complicación en los recursos del concepto.

El concepto gongorino articula su ideal estético de fusión de lo serio con lo burlesco y lo sublime con lo bajo en las décimas poliestróficas, composiciones memorables por su novedad formal, temática y por la riqueza en la variedad de los recursos ingeniosos empleados en ellas. Estas obras constituyen un logro estético de primera magnitud y una parte fundamental en la obra de Luis de Góngora y, por consiguiente, del canon hispánico, puesto que desarrollan el ideal estético de Góngora de la fusión de lo serio con lo burlesco y de lo culto con lo popular, que ya había perfeccionado en los romances y en las letrillas, pero, esta vez, incorporando la tradición epigramática que le sirve para expresar la novedad dentro de una esquema con prestigio tradicional.

Nos propusimos analizar e interpretar esta articulación de conceptos como un nuevo género de agudeza compuesta en la obra del poeta. La agudeza compuesta es la forma superior de la agudeza de artificio: la agudeza de arte mayor, en términos gracianos. La superioridad de este género de ingenio en las décimas poliestróficas radica en que es capaz de articular las agudezas puntuales de epigramas múltiples, de manera que la variación de modos y géneros de ingenio se conforma en una totalidad estética conceptual organizada, en la que se configura la unidad de los epigramas, variados y diversos, perfeccionados en la agudeza compuesta. Estas unidades asumen usualmente la forma de complejas alegorías, que se organizan armónicamente a través del epigrama compuesto, que se va transvasando en la estructura discursiva, a la vez intensa y extensa, de la décima. Estos epigramas complejos, como obra del concepto, tienen, además la virtud de que comprenden conjuntamente las tres funciones de la agudeza de artificio: perspicacia, artificio estético y acción. Todos representan un acto de conocimiento profundo de las circunstancias, a las que responden con la estructura literaria más sofisticada y de mejor gusto del octosílabo castellano. A menudo, estas alegorías funcionan también como lenguajes ingeniosos metapoéticos en los que se representa el ingenio a sí mismo en su simbolismo y en sus procedimientos, de manera que en la décima poliestrófica se configura el manifiesto ingenioso que el poeta pone en práctica en su poética conceptista.

En cuanto a la perspicacia, por citar algunos ejemplos relevantes,

este grupo de poemas representa el profundo conocimiento del poeta de la totalidad del mundo cortesano: desde lo más alto de las altas jerarquías de la alta nobleza palaciega hasta lo más bajo de las sórdidas inmundas periferias urbanas de la recién refundada capital imperial, como lo demuestra en las composiciones a las damas de Palacio de 1600, y a la refundación matritense en 1606. En la primera composición, el poeta se muestra enterado de los detalles más pormenorizados relativos a las principales señoras de la corte de damas de la reina Margarita y, con ello, de la totalidad del orden político existente y de sus representantes preeminentes. En la composición de 1606, por su parte, el poeta se muestra enterado de la sordidez e inmundicia de los arrables y bajos mundos alrededor de Palacio. Por otro lado, el poeta muestra gran perspicacia y artificio al aplicar ingeniosamente toda clase de erudición noticiosa y poética, tanto de la épica antigua como contemporánea, a los casos particulares de la *narratio* epigramática.

Góngora configura un nuevo tipo de epigrama que se caracteriza por ser un caso límite entre la tradición culta y la tradición popular. Al mismo tiempo, reinventa la tradición del epigrama latino en castellano y desarrolla la tradición del romance. Este modelo carece de estabilidad y forma un *corpus* de obras maestras de la agudeza en traza, pero que podríamos calificar de transición. Es significativo que la primera composición de este tipo, del año 1600, sea la más larga y compleja y que, al pasar de los años, el número de estrofas disminuya, hasta prevalecer

las décimas monoestróficas, cuya primera aparición en la obra del poeta no sucede hasta 1608. En este año, Góngora abandonó el modelo de la décima poliestrónica.

A finales de la primera década del siglo XVII se empezaron a presentar las primeras circunstancias adversas a sus aspiraciones de pretendiente. Por esto, a partir de 1608, se transforma la décima. Se independiza de las trazas y los paradigmas y el ingenio se libera de sus ataduras, como en los epigramas de Marcial. En la décima monoestrónica, Góngora emplea el estilo suelto, a partir de este año hasta su muerte, para reinventar la enorme variedad de géneros del epigrama lírico en lengua castellana.

Las décimas monoestróficas están entre las formas literarias menos estudiadas de la lírica gongorina, pues hasta la fecha, hay escasos estudios y monografías sobre ellas, además de que no se cuenta hasta este momento con ediciones críticas.¹⁷⁶ Por esto, es necesario realizar el estudio y análisis del concepto en las décimas monoestróficas. Una de las principales dificultades que presenta este análisis reside en la falta de datos alrededor de las circunstancias específicas que las produjeron,

¹⁷⁶Afortunadamente, la investigadora Sara Pezzini está realizando la primera edición crítica de las décimas. Además, una nueva generación de críticos gongoristas ha organizado un congreso sobre las décimas en la *Universitat Pompeu Fabra* en Barcelona, en el año 2013. En este congreso se presentaron algunos de los primeros trabajos críticos sobre estos poemas desde la generación del 27. Estos estudios se publicaron recientemente en el volumen *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2013.

a causa del descuido interpretativo de los críticos de casi tres siglos. No obstante, se tiene la ventaja de que existe un canon confiable de ellas en el manuscrito Chacón, que además contiene epígrafes y anotaciones esenciales para su lectura y análisis, además de que se cuenta con el *Epistolario* de Góngora, cuyas cartas, escritas sobre todo durante la última etapa en la vida del poeta, aclaran numerosas circunstancias y aspectos de la biografía que son esenciales para el estudio de estos epigramas, comprendidos en el periodo de años más incomprendidos en toda la vida y obra del poeta.

La variedad de las circunstancias en las que se fundamentan cada uno de los conceptos en estas décimas presenta al crítico la dificultad de agruparlas y relacionarlas para efectos de un comentario crítico. Los paradigmas de la agudeza compuesta con los que se organizan las décimas poliestróficas facilitan al crítico su análisis e interpretación; en cambio, en cada una de las monoestróficas, se emplea un modo de ingenio suelto, que se adapta a las circunstancias específicas a las que responde la *argutia* del epigrama y que le da estructura y sentido. No obstante, hay décimas que tienen elementos en común, ya sea por su tema, destinatarios, o por sus circunstancias, formando especie de constelaciones, grupos de décimas que podrían analizarse en conjunto. Concluiremos citando algunos ejemplos que nos parecen fundamentales para una futura investigación sobre las décimas monoestróficas.

Entre estos casos de series de décimas monoestróficas empiezan a

aparecer, a partir de 1608, décimas que forman un grupo que revela un aspecto muy poco conocido sobre la vida privada de don Luis: se trata de su faceta de devoto de monjas, costumbre que consistía en visitas asiduas, de propósito amoroso y erótico, que caballeros nobles hacían a monjas jóvenes y maduras recluidas en los conventos. Góngora tenía, al menos, cuatro tías y tres sobrinas monjas,¹⁷⁷ a las que visitaba con frecuencia. Durante esas visitas desarrolló amistades con un numeroso grupo de religiosas, quienes formaron parte fundamental del público femenino que admiraba al poeta. A ellas enviaba regalos acompañados de epigramas votivos, conceptos cargados de correspondencias simbólicas en los que se revela el carácter erótico de sus relaciones. El concepto en estas décimas burla las prohibiciones impuestas por los severos jerarcas eclesiásticos y traspasa las redes de los locutorios que servían de barreras físicas, impuestas entre monjas y caballeros, a causa del endurecimiento de la regla conventual después del Concilio de Trento.

Como parte de las décimas en las que el poeta asume la función de gacetillero de corte se destacan, por un lado, la décima a las empanadas del marqués del Carpio y, por otro, las dos décimas dedicadas al marqués de Siete Iglesias, el valido del duque de Lerma, Rodrigo Calderón. Estas décimas marcan el fin de la primera época de Góngora como poeta áulico y pretendiente de prebendas y otros privilegios.

El primer epigrama celebra una fiesta que tuvo como anfitrión al

¹⁷⁷Véase *Antología poetica*, p. 324.

marqués del Carpio y a la que fue invitado el poeta. En uno de los elogios más poderosos de Góngora, el concepto inventa el mito de creación de las empanadas de jabalí, cazado por el marqués, y que ofreció a sus comensales en el banquete. Se trata de un ingenioso epigrama simposiaco en el que se recrea la caza del jabalí con el que se prepararon las empanadas cuyo propósito es alabar el heroísmo del potentado.¹⁷⁸

Las décimas al marqués de Siete Iglesias, Rodrigo Calderón, representan dos momentos que marcaron el inicio de la tercera etapa en la vida del poeta que se inicia, cuando en 1617, por recomendación personal al monarca del duque de Lerma y el conde de Lemos, el poeta es nombrado capellán real. El nombramiento hizo que el poeta se decidiera a dejar Córdoba para volverse residente permanente en Madrid. Gracias a la relación con Lerma, el poeta entabló amistad con su secretario y valido, Rodrigo Calderón. Después de haber obtenido este importante nombramiento, el poeta no cesó en sus aspiraciones de otras mercedes, por lo que empezó a negociar con el valido de Lerma la obtención de la chantría de Córdoba. El contacto entre Góngora y Calderón empezó en 1618 y, para desgracia del poeta, se convirtió en amistad íntima muy pronto, porque el siguiente año comenzaría la caída de Lerma del poder, situación que acabó en el arresto, acusación de traición, y ejecución

¹⁷⁸Este tipo de epigrama proviene de la tradición de las celebraciones saturnales romanas en que se celebraba, en una atmósfera carnavalesca y se ofrecía un gran banquete en el que se daban regalos culinarios que se acompañaban con adivinanzas planteadas en epigramas con los que se simbolizaba la comida.

de Calderón, así como en la desgracia y pérdida del favor real de todo el partido de Lerma, lo que destruyó muy rápido los primeros éxitos cortesanos del poeta.

La primera décima conmemora el incidente en la corte de Calderón, cuando el hijo adolescente del secretario de Lerma, el conde de Oliva, se cayó de un caballo. En una especie de transposición ingeniosa, el poeta transforma la indignidad de la caída del caballo del conde en suceso heroico. En la otra décima al marqués (y en un soneto), para su desgracia, Góngora immortaliza la ejecución de Rodrigo Calderón y representa la integridad y entereza que el político demostró, tanto en las torturas a las que lo sometieron para que confesara su culpabilidad de la muerte de la reina, como en la ejecución. La fama del condenado se representa en la décima como símbolo del orgullo y dignidad con que se enfrentó a estas injustas acusaciones y, posteriormente en el cadalso, a la muerte.

Existe otro grupo de décimas en las que se representan situaciones sumamente relevantes en la vida y obra del poeta: se trata de las décimas en las que se revela la afición de Góngora por los juegos de naipes y de azar. En dos décimas burlescas asistimos a uno de los espacios más íntimos en la vida de nuestro poeta: el lavadero de lana de Marcos de Torres, a donde el poeta se reunía a jugar baraja con sus amigos. En estas décimas, Góngora immortaliza las jugadas en dicho espacio y se burla de sus pérdidas económicas. Existe, por otro lado, una décima que representa el lado negativo de este rasgo de su carácter: la décima

dirigida a Agustín Fiesco, administrador de la renta catedralicia de la que el poeta era titular. En esta décima, que revela la amarga situación económica en la que se encontró el poeta, después de mudarse a Madrid en 1617, Góngora usa el ingenio para pedir medio mes de su renta por adelantado. Existe, también, otra décima en la que no solamente se descubre la amarga situación económica del poeta, sino que también se representa la dificultad de convivir con los Grandes de España sin una renta decorosa: la décima en la que Góngora debe declinar la oferta de compra por parte de su amigo, el duque de Feria, de una yegua suya. La décima revela una situación sumamente complicada en las relaciones personales del poeta, situación que salva gracias al ingenio epigramático de la décima.

Existe otro grupo de décimas, sumamente importantes y muy poco analizadas por la crítica, que revela las relaciones entre los grandes ingenios del Siglo que convivieron en Madrid a principios del siglo XVII. Por un lado, son los epigramas que contienen ataques contra Francisco de Quevedo y Lope de Vega. En estos epigramas, el ingenio se emplea para atacar a sus rivales literarios. En estas composiciones breves se revela la cualidad sumamente sutil de los insultos gongorinos, que contrastan con la vulgaridad obscena de los ataques de Quevedo. Por otro lado, están los epigramas en los que Góngora, ya no ataca, sino que cultiva la amistad con otros escritores o admiradores literarios del poeta. Dentro de este grupo, se encuentran la décima a Diego Páez de Castillejo, en la

que el poeta, acudiendo al ideal de la inmortalidad literaria, lo anima a que no deje de escribir versos. Dentro de este grupo se encuentra también la décima a Antonio Chacón, amigo y admirador del poeta al que debemos la seguridad de contar con un canon gongorino fiable, en la que le agradece por un regalo.

En todas estas décimas, como lo había hecho en las poliestróficas, Góngora emplea variaciones nuevas de todos los géneros y modos de concepto, como lo había hecho durante 1600-1611, en función de las circunstancias específicas en torno a las que se configura cada concepto. Igual que lo hizo durante sus primeros años como pretendiente de pretendas, las finas improporciones, las correspondencias, las ponderaciones misteriosas, las semejanzas y las complejas alegorías representan los acontecimientos más memorables en su trayectoria como capellán real y como poeta residente de la babilonia literaria que era la capital matritense a principios del siglo XVII.

Bibliografía

Bibliografía directa

GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, 2 vols., 2ª ed., ed. Antonio Carreira, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2008.

—————, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009.

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 ts., ed., introd. y notas Jorge Ayala, Ceferino Peralta, José M.^a Andreu, Prensas Universitarias, Zaragoza, 2004.

—————, *Obras completas*, 2 vols., ed. Manuel Arroyo Stephens, Turner, Génova-Madrid, 1993.

—————, *Oráculo manual o Arte de la prudencia*, ed. Miguel Romera, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003.

Bibliografía indirecta

ALEMANY Y SELFA, Bernardo, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1930.

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el "Polifemo"*, Gredos, Madrid, 1994.
- AMEZCUA, Manuel, "El ciego de los romances y la literatura de cordel en la tradición jinniense", <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv3j2>.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 2016.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*, Tipografía de la "Revista de Archivos", Madrid, 1925.
- AYALA, Jorge M., "Un arte para el ingenio" en *Agudeza y arte de ingenio*, 2 ts., ed., introd. y notas Jorge Ayala, Ceferino Peralta, José M.^a Andreu, Prensas Universitarias, Zaragoza, 2004.
- BATLLORI, Miguel "La barroquización de la *Ratio studiorum* en la mente y en las obras de Gracián", en *Gracián y el Barroco*, Roma, 1958.
- , *La familia de los Borjas*, trad. Jerónimo Miguel, Real Academia de la Historia, Madrid, 1999.
- BLANCO, Emilio, *et al.*, *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, Cátedra, Madrid, 2005.
- BLANCO, Mercedes, "El *Criticón*: Aporías de una ficción ingeniosa", *Criticón*, 33 (1986), págs. 5-36.
- , *Góngora heroico. Las soledades y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012.
- , *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad, León, 2012.
- , *Les Rhétoriques de la Pointe : Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Editions Slatkine, Genève, 1992, p. 246.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614: publicadas de real orden*, J.

Martín Alegría, Madrid, 1857.

CARREIRA, Antonio, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *Il Confronto Letterario*, Pavia, 52, 2009.

————— “Manuscritos y ecdótica: en torno al corpus de las décimas”, *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2013.

CICERÓN, *De Officiis*, trad. Baldomero Estrada Morán, UNAM, México, 1962.

COVARRUBIAS, Sebastian de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez, Madrid, 1611.

CLARKE, Dorothy, C., “Sobre la «espinela»”, *RFE*, 23, 1936, pp. 293-304.

COSTER, Adolphe, *Baltasar Gracián*, trad. Ricardo del Arco, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1947.

CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask, University Press, Princeton, 1990.

DELEITO Y PIÑUELA, José, *Sólo Madrid es Corte. La capital de dos mundos bajo Felipe IV*, Espasa-Calpe, Madrid, 1942.

—————, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Espasa-Calpe, Madrid, 1948.

ESPINOSA Pedro, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Cátedra, Madrid, 2006.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio et al., Sígueme, Salamanca, 2012.

GÓMEZ, Jesús, *Ochocientos años del Mío Cid: una visión interdisciplinar*, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, Madrid, 2008.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “Marcial y el conde de Rebolledo: versiones áureas de seis epigramas latinos”, *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios latinos*, 2, 1992, 292- 297.

GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora, “Ars et ingenium: Demócrito y lo risible en la *Agudeza de Gracián*”, *Nova Tellus*, núm. 33, 2015, 9-29.

GUILLÉN, Jorge, *Notas para una edición comentada de Góngora*, eds. Antonio Piedra y Juan Bravo. Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, Valladolid, 2002.

HIDALGO-SERNA, Emilio, *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián: el “concepto” y su función lógica*, trad. Manuel Canet, Anthropos, Barcelona, 1993.

—————, “Introducción”, en Baltasar Gracián, *El criticón*, ed. Elena Cantarino, Espasa-Calpe, Barcelona, 2016.

—————, “Origen y causas de la «agudeza»: necesaria revisión del «conceptismo» español”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Vervuert, Berlin, Frankfurt am Main, 1989, pp. 477-486.

—————, “The Philosophy of «ingenium»: Concept and Ingenious Method in Baltasar Gracián”, trad. Oliver Olson, *Philosophy and Rhetoric*, 13 (1980), pp. 245-263.

JAMMES, Robert, *La obra poética de Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Castalia, Madrid, 1987.

LAURENS, Pierre, *L’Abeille dans l’ambre: Célébration de l’épigramme de l’époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, 2a éd. Les Belles Lettres, Paris, 2012.

LEJAVITZER, Amalia, *Hacia una génesis del epigrama en Marcial: Xenia y Apophoreta*, UNAM, México, 2000.

LÓPEZ LEMUS, Virgilio, *La décima renacentista y barroca*, P. de la

Torriente, La Habana, 2002.

LUZÁN, Ignacio, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Francisco Revilla, Zaragoza, 1737.

MARCIAL, *Epigramas*, 2 ts., trad. Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1997.

MASIÁ DE ROS, Ángeles, *Historia general de la piratería*, Mateu, Barcelona, 1959.

MOLHO, Maurice, *Semántica y poética*, Editorial crítica, Barcelona, 1977.

ORTEGA Y GASSET, José, *¿Qué es filosofía?*, Gredos, Madrid, 2014.

PALMER WARDROPPER, Nancy, “El discurso III de la “Agudeza y arte de ingenio” de Baltasar Gracián: “Variedad de la agudeza”, Cervantes virtual, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck0931>.

DE PAZ, Amelia, “Vida del poeta”, *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2012.

PÉREZ LASHERAS, Antonio, “Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio”, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, IV (1948), pp. 201-213.

—————, “*Fustigat mores*”. *Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad, Zaragoza, 1994.

—————, “La literatura española en la Agudeza de Gracián”, *Bulletin hispanique. La formation du Parnasse espagnol XVe-XVIIIe siècle*, 109-2, 2007, pp. 545-587.

ROSES LOZANO, Joaquín, “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *Criticón*, 49 (1990), pp. 31-49.

RUBIO MAÑÉ, José Ignacio, *El virreinato I: orígenes y jurisdicciones*, y

dinámica social de los virreyes, FCE, México, 2005.

VELÁZQUEZ, Luis Joseph, *Orígenes de la poesía castellana*, Francisco Martínez de Aguilar, Málaga, 1754.

WOODS, J.M., "On Pondering la ponderación in Gracián Treatise on Wit", *The Modern Language Review*, 88(3), 1993, pp. 639-646.

ZÁRATE RUIZ, Arturo, *Gracián, Wit and the Baroque Age: A Rhetorical study*, University, Wisconsin, 1992.