

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española, Italiana, Románica,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada



ICONOS DE LA VOZ POÉTICA EN LAS LETRILLAS BURLESCAS DE GÓNGORA

Tesis Doctoral por compendio de publicaciones presentada por:

JUAN JOSÉ MARTÍNEZ GARCÍA

Bajo la dirección del Prof. Dr.

JOSÉ LARA GARRIDO

MÁLAGA, 2015



Publicaciones y
Divulgación Científica

AUTOR: Juan José Martínez García

 <http://orcid.org/0000-0002-2522-0208>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

D. José Lara Garrido, Catedrático del Departamento de Filología Española, Italiana, Románica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Málaga,

INFORMA:

Que D. Juan José Martínez García ha realizado en el Departamento de Filología Española, Italiana, Románica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Málaga, bajo mi dirección, la Tesis Doctoral por compendio de publicaciones ICONOS DE LA VOZ POÉTICA EN LAS LETRILLAS BURLESCAS DE GÓNGORA.

Revisado el presente trabajo, estimo que se puede proceder a su defensa ante el Tribunal que ha de juzgarlo.

Y para que conste a los efectos oportunos, AUTORIZO la presentación de esta Tesis Doctoral por compendio de publicaciones en la Universidad de Málaga.

Málaga, 19 de octubre de 2015



Fdo. JOSÉ LARA GARRIDO

Dedicatoria

A la memoria de mi padre, Juan.

A Teresa, Felisa, Benjamín y Ara, por su fe en mí.

A Leonor, mi mujer, por acompañarme siempre.

Agradecimientos

A José Lara Garrido, director de esta tesis, por su confianza, su generosidad y su amistad.

A Belén Molina Huete, Directora del Departamento de Filología Española, por su orientación y apoyo permanentes.

ÍNDICE

Tesis por compendio de publicaciones. Presentación de los trabajos	1
A. Introducción	
1. Las letrillas y su transmisión textual (1580-1963)	3
1.1. Preceptistas y comentaristas en el Siglo de Oro	5
1.2. Censuras y calificaciones	11
1.3. Las letrillas en las ediciones de Vicuña y de Gonzalo Hoces y Córdoba	13
1.4. El Manuscrito Chacón	17
1.5. Fortuna de las letrillas hasta el siglo XX	19
2. Estado actual de la cuestión	23
2.1. Estudios sobre lo cómico y lo burlesco (con algunas calas en las letrillas)	23
2.2. La edición crítica de Robert Jammes. Las letrillas atribuidas de Antonio Carreira	24
2.3. Estudios e <i>instrumenta</i> posteriores a la edición crítica de R. Jammes	29
2.3.1. El refrán en las letrillas	29
2.3.2. Las rimas	31
2.3.3. Estudios específicos	32
B. Objetivos.....	39
C. Metodología y proceso de investigación	43
D. Discusión de los resultados	61
E. Conclusiones	67
F. Bibliografía	
1. Letrillas de Góngora en manuscritos del siglo XVII	75
2. Bibliografía citada	81
ANEXO al artículo 2: Del emblema al refrán: la <i>actio</i> en los estribillos de Góngora	111
COPIA DE LOS ARTÍCULOS	
1. La geografía burlesca de Góngora, I. <i>Loci</i> vivenciales y no vivenciales en la letrilla VI	181
2. <i>Ioca seriaque</i> : la faz del poeta y la cruz del racionero en los estribillos de Góngora (1581-1583)	233
3. Acerca de los títulos icónicos en la transmisión textual de las letrillas de Góngora	265

TESIS POR COMPENDIO DE PUBLICACIONES. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS.

La presente tesis doctoral, de acuerdo con el informe correspondiente, se presenta como un compendio de tres artículos previamente publicados o aceptados. Sus referencias completas son las siguientes:

1. LA GEOGRAFÍA BURLESCA DE GÓNGORA, I. *LOCI* VIVENCIALES Y NO VIVENCIALES EN LA LETRILLA VII

Analecta Malacitana, XXXVII, 1-2, págs. 83-131. **2014**.

2. *IOCA SERIAQUE*: LA FAZ DEL POETA Y LA CRUZ DEL RACIONERO EN LOS ESTRIBILLOS DE GÓNGORA (1581-1583)

Analecta Malacitana, XXXVIII, 1-2, 2015, 1-2.

Aceptado: Septiembre de **2015**.

Publicación, fecha prevista: **2015**.

3. ACERCA DE LOS TÍTULOS ICÓNICOS EN LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LAS LETRILLAS DE GÓNGORA

Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica

Aceptado: Septiembre de **2015**.

Publicación, fecha prevista: **2017**.

Además de estos tres trabajos, se incluye un ANEXO que complementa la línea de investigación iniciada en *Ioca Seriaque*:

Anexo: DEL EMBLEMA AL REFRÁN: LA *ACTIO* EN LOS ESTRIBILLOS DE GÓNGORA

Tanto los artículos como el anexo incluido justifican sus títulos en una única vía de investigación en iconicidad pragmática sobre un grupo relevante del conjunto de letrillas burlescas de Góngora. Se procede ahora a una breve presentación de sus contenidos.

1) En el primer artículo se investigan los rasgos de iconicidad polifónica (la «voz poética») en los primeros dísticos (el nivel más interno) de las estrofas más relevantes de la letrilla VII de Góngora, de 1580. Es su primera letrilla, germen de una de las dos vías de su poética del estribillo. En el trabajo se sugiere una interpretación pragmática

de la vivencialidad (del poeta y del racionero) basada en dicho rasgo de iconicidad. También se propone una secuenciación distinta de algunas estrofas.

2) El segundo artículo describe los rasgos de iconicidad vivencial de la letrilla VII en el grupo de letrillas que conforman el primer Góngora (1580-1583). Se trabaja en un segundo nivel de iconicidad que afecta a la singularidad del estribillo y a su ajuste con la glosa, lo que permite formalizar el género paródico de *veras y burlas* desde el punto de vista polifónico (voz del racionero y del poeta). Se presentan las operaciones cognitivas de tipo pragmático necesarias tanto para formalizar dicho género como para la imitación de las fuentes que se ofrecen (Diego Hurtado de Mendoza, Pedro de Padilla, Baltasar de Alcázar, etc.). También se rescata el aspecto original de la letrilla VII.

2.1) El anexo «Del emblema al refrán: la *actio* en los estribillos de Góngora» comparte los supuestos de *Ioca Seriaque* y los extiende a una segunda etapa gongorina (que, de manera intermitente, llega hasta 1595) y a una tercera, que alcanza a los grandes poemas de Góngora. Se estudian, ofreciendo las fuentes, una decena de letrillas en su estribillo, pero también ciertos romances con estribillos y algún soneto que comparten el rasgo de iconicidad de la letrilla. Es una poética del estribillo basada en lo que denomino *actio* elocutiva que aspira a un cancionero propio.

3) En «Acerca de los títulos icónicos en la transmisión textual de las letrillas de Góngora» se indaga en el nivel más externo de la iconicidad, el que concierne a la polifonía paratextual que surge en el icono «título predicable-letrilla», un tipo singular de polifonía que impone la voz del compilador sobre la del poeta, y que afecta no sólo a la edición de la obra completa (o parcial) de Góngora, sino a la interpretación de las letrillas que aparecen bajo el marbete *burlesca* o *satírica*. Se acude a los predicables o universales de Aristóteles, Porfirio o Boecio en el intento de ofrecer una interpretación fenomenológica y pragmática (de clausura de la interpretación) que complementa el funcionalismo de la moderna *titulología*. Por último se examinan los distintos títulos que Góngora aplicó a sus obras mayores (*Soledades*, *Fábula de Polifemo* y *Galatea*, etc.), todo ello con el propósito de que futuras ediciones de *Letrillas* no incluyan aquella clase de rúbricas.

A. INTRODUCCIÓN

La transmisión textual de la obra de Góngora, como sucede con la de otros muchos poetas del Siglo de Oro, está erizada de dificultades¹. Un poeta que pule sus poesías pero no las colecciona y permite que se difundan oralmente está destinado a que le prohíjen piezas o coplas ajenas. Otras veces es el carácter satírico de una composición concreta lo que impide su rúbrica y da lugar a la anonimia o a la atribución. Por último, las ediciones completas de su obra son resultado de la labor de compiladores y editores, y están plagadas de errores de imprenta, además de contener apartados con piezas atribuidas (sin indicarlo) y con ausencias manifiestas. El manuscrito Chacón, un regalo para la historia literaria, responde algunas de estas cuestiones, pero otras continúan hoy abiertas.

En 1916, hace justo un siglo, Alfonso Reyes observaba que la obra de Góngora necesitaba ser depurada, y sugería tres operaciones principales²:

1ª Estudio crítico de la bibliografía gongorina: a) valoración de las colecciones de obras de Góngora; b) vicisitudes de cada poesía en cada una de las ediciones³.

2ª Estudio de los manuscritos gongorinos⁴.

¹ Cf. A. Reyes, «Los textos de Góngora (corrupciones y alteraciones)», *BRAE*, 1916, III, 13 y 14, en *Obras completas*, VII, México, FCE, 1958, pág. 50.

² *Loc. cit.*, pág. 51.

³ La primera bibliografía organizada de las poesías de Góngora en obras colectivas es la de R. Foulché-Delbosc («Bibliographie de Góngora», *Revue Hispanique*, XVIII, 1908, págs. 73-161), sin una sola nota («detestable costumbre», se lamenta R. Jammes en el prólogo de *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, de A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pág. 6). Es sustancial la aportación de Lucien-Paul Thomas, «Á propos de la bibliographie de Góngora», *Bulletin Hispanique*, XI, 1909, págs. 323-27. Con la ayuda de Martín Luis Guzmán (notas 1-21) y de Enrique Díez-Canedo (notas 22-64), A. Reyes, publica sus «Contribuciones a la bibliografía de Góngora», *RFE*, 1916, III, 2, y 1917, IV, 1; reimpresso en *Obras completas...*, VII, págs. 59-83. Unos años más tarde Juan e Isabel Millé y Jiménez dan a luz la «Bibliografía gongorina», *Revue Hispanique*, LXXXI, 1933, págs. 130-76. Véanse Hewson A. Ryan, «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», *BRAE*, XXXIII, 1953, págs. 427-468 y A. Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, Madrid, 1973-1978, 4 vols., *passim*. La tesis doctoral inédita de Pedro C. Rojo Alique ha puesto al día la cuestión (*Catálogo bibliográfico de manuscritos e impresos del siglo XVII con poesía de Góngora*, Tesis doctoral, UAM, 2010, disponible en <<http://hdl.handle.net/10486/10318>> [consultado el 27-07-2015]).

⁴ R. Foulché-Delbosc, además del artículo citado, estudia los manuscritos Iriarte, Estrada y Chacón en «Note sur trois manuscrits de oeuvres poétiques de Góngora» (*Revue Hispanique*, VII, 1900, págs. 454-504). Dámaso Alonso apenas ha contribuido al estudio de los manuscritos, salvo el de Pérez de Ribas. Por su parte, Emilio Orozco estudia el manuscrito 86 de la biblioteca del duque de Gor (*Varias poesías de Góngora*, hoy en la Fundación Bartolomé March, ms. B89-V1-20). Es R. Jammes quien hace las primeras aportaciones relevantes cuando prepara su edición crítica de las letrillas y aprovecha, de la colección de A. Rodríguez-Moñino, los manuscritos Estrada, Iriarte, RM-6790 [*Obras de don Luis de Góngora*] y RM-6791 [*Varias poesías de don Luis de Góngora*], estos últimos hoy en la Biblioteca de la Real Academia de la Lengua (II): Legado Rodríguez-Moñino-María Brey, pero también emplea manuscritos que nunca han sido estudiados hasta entonces. Las últimas aportaciones relevantes en este campo son las de B. Ciplijauskaitė en su edición de los sonetos (Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1981, reeditada en 2007 por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía) y las de A. Carreira en su

3ª Esquilmo cuidadoso de los comentaristas de Góngora⁵.

También propone una operación secundaria: el aprovechamiento de cartas y documentos personales⁶. Todo ello con el propósito de fijar varios índices: 1º) de obras auténticas (acabadas por el poeta, incompletas, continuadas por otros, anónimas, atribuidas a otros), 2º) de obras atribuibles⁷ (bajo el nombre de Góngora, atribuidas a otros o anónimas), 3º) de obras apócrifas, 4º) cronológico, 5º) de asuntos. Por último, 6) la edición crítica⁸ debe fijar los «textos particulares, donde el estudio externo de la obra tiene que auxiliarse con los resultados de la crítica literaria y de la lingüística»

El armazón depurativo de raíz positivista que proyecta A. Reyes se ha ido elaborando, en el caso de las letrillas, con mano lenta pero eficaz. La edición crítica de R. Jammes⁹ es la recompensa al trabajo de investigación iniciado por Foulché-Delbosc, Alfonso Reyes, los hermanos Millé y Giménez y Dámaso Alonso (en grado desigual), pero estas piezas están lejos del interés provocado por la poética barroca de los poemas mayores, en especial las *Soledades*. Curiosamente, las letrillas de Quevedo se beneficiaron en su momento de la revaloración de la retórica y de la última crítica

edición de los romances (Quaderns Crema, Barcelona, 1998, 4. vols.), en *Nuevos poemas...*, y en «Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados», en *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, págs. 95-118.

⁵ Véase el apartado siguiente.

⁶ La recopilación definitiva ha sido llevada a cabo por A. Carreira, *Epistolario completo*, Lausana-Zaragoza, Hispanica Helvetica-Pórtico, 1999-2000. Por otra parte, Amelia de Paz ha encontrado una testificación manuscrita de Góngora ante el Santo Oficio que viene a ampliar el grupo de «las veintiocho cartas que Enrique Linares exhumó del manuscrito Angulo y Pulgar en 1892 y el alegato a la mencionada visita capitular [la visita del obispo Pacheco], publicado por Manuel González y Francés en 1899» (*Góngora y el señor inquisidor: un autógrafo inédito de don Luis*, ed. facsimil, Madrid, MECD-Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pág. 6).

⁷ «Atribuidas y no atribuibles: esta imprudente denominación de Millé ha originado un montón de confusiones contra las que urge reaccionar» (R. Jammes, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980, pág. 19).

⁸ Las obras completas fueron editadas por R. Foulché-Delbosc (*Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1921) y Juan e Isabel Millé y Giménez (*Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1932). La definitiva de A. Carreira (*Luis de Góngora. Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2000) viene a esclarecer los defectos de aquellas. Entre las ediciones críticas tenemos las de R. Jammes de las *Letrillas* (París, Ediciones Hispanoamericanas, 1963) y de las *Soledades* (Madrid, Castalia, 1994). Otras son: *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1985; *Canciones y otros poemas de arte mayor*, ed. de José M^a Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990; *Teatro completo*, ed. de Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993; A. Carreira, *Luis de Góngora. Romances*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, 4. vols.; José Manuel Martos Carrasco, *El Panegírico al Duque de Lerma de Luis de Góngora: Estudio y edición crítica*, 1997, disponible en <<http://hdl.handle.net/10230/11856>> [consultado el 25-07-2015]; *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010. La edición de las décimas parece cercana después de la obra colectiva *Góngora y el epigrama. Estudio sobre las décimas*, ed. de J. Matas Caballero, José M^a Micó y J. Ponce Cárdenas, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2013.

⁹ *Op. cit.*, 1963. La distingo de la edición abreviada en español (Madrid, Castalia, 1980), sin las variantes de las poesías.

estructuralista¹⁰. En cambio, en lo que concierne a la letrilla gongorina todavía queda pendiente el objetivo 6 de Alfonso Reyes que, en términos de 1916, ya plantea el auxilio de la metodología moderna.

El primer capítulo de esta introducción ofrece un panorama de la transmisión textual de las letrillas hasta la edición de Robert Jammes, en 1963, piedra angular de cualquier labor posterior. El segundo capítulo proporciona una comparativa crítica de los (pocos) estudios dedicados a las letrillas satíricas y burlescas desde entonces, y todo ello con la intención de esclarecer el estado actual de la cuestión de las letrillas satíricas y burlescas de Góngora. Vinculado con estos dos capítulos, el apartado B es el lugar donde se muestran los objetivos de la presente investigación como catálogo de las tareas pendientes que han ido apareciendo en los estudios anteriores y que esperan ser afrontados con la metodología y la investigación presentadas en el apartado C.

1. LAS LETRILLAS Y SU TRANSMISIÓN TEXTUAL (1580-1963)

1.1. Preceptistas y comentaristas en el Siglo de Oro.

El asunto de la «verdad poética» en el Siglo de Oro, tan inquietante para los preceptistas y comentaristas preocupados por la claridad y la transparencia del discurso, es heredero tanto del viejo debate platónico entre la verdad y la filosofía, como del debate entre la verdad en el pasado (la Historia) y lo posible que podría haber sucedido (la Poesía)¹¹.

El fraile jerónimo Fray Luis de Salinas, quejándose de los clérigos que, so capa de sabiduría, emplean en sus sermones tres palabras latinas y una castellana, insiste en destacar que un hecho debe estar regido por las leyes de lo verosímil y necesario¹². En cambio, las apenas 384 líneas del *Discurso sobre la Poesía castellana* de Gonzalo Argote de Molina¹³ ya están dedicadas a enfrentar el octosílabo y el endecasílabo, «controversia que dará sus frutos más sazonados. La polémica entre lo popular y lo

¹⁰ El estudio temático, retórico-estilístico y poético de letrillas, bailes y jácaras lo ha realizado M^a José Alonso Veloso, *La poesía satírica de Quevedo: la Musa Quinta, Terpsícore*, Tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2003.

¹¹ Aristóteles, *Poética*, ed. de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, 1451b.

¹² *Retórica en Lengua castellana*, Alcalá, 1541, en Elena Casas (ed.), *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, págs. 30-1.

¹³ Sevilla, Hernando Díaz, 1575, en E. Casas, *loc. cit.*, cap. XXIX (*De los afectos*).

culto, entre lo tradicional y lo importado, que trajo consigo el pensamiento humanista»¹⁴. El octosílabo del romance, la letrilla o la décima suele responder bien a la cuestiones sobre la verosimilitud, pero los nuevos odres italianos traen vinos nuevos. Es el retorno al debate sobre los grados en el discurso (sencillo, medio o sublime) que tan bien comenta Sebastián Fox Morcillo¹⁵ en su *De imitatione* (1544), título que suscita la cuestión sobre la verdad poética en torno a los objetos y modos de la imitación.

«¿Qué entendéis por lo que habéis dicho que el poeta se ejercita en lo universal y el histórico en lo particular», pregunta a Fadrique el Pinciano en la *Philosophía Antigua Poética*:

—Ya lo digo —respondió Fadrique—, el blanco adonde tiran las saetas es muy pequeño, y lo que no es blanco, es tan grande como todo el mundo. Así la verdad está en punto y la mentira es todo lo que no es este punto de verdad [...].

—¿Y cuál sería mayor delicto —preguntó el Pinciano— pecar el poeta en contradecir a las fábulas recibidas o en apartarse de la verisimilitud?¹⁶

Más que la verdad poética, el asunto es la actitud del poeta, su intención última, pues es posible que la poesía sea oficio de mentirosos, como proclama Zoilo en el *Cisne de Apolo*: «Por eso tuvieron razón los poetas en acogerse a las fábulas y mentiras, porque como su oficio es mentir, entre tantas no se echará de ver una mentira dexas»¹⁷. Responde Lectura:

Fingir o imaginar, dirás que es su oficio, y no mentir. Si el mentir fuese sin su limitación y concierto, no puedo negar que sería mentir; mas, cuando es conforme a cierto orden y limitación, no es mentir, antes es loable oficio del Poeta y tan propio suyo, que Aristóteles dice no tiene otra cosa que más le convenga [...], y así entiendo yo que lo quiso enseñar Horacio en este verso: Conforme a la verdad sean las ficciones.¹⁸

¹⁴ *Loc. cit.*, pág. 34.

¹⁵ *De imitatione*, Amberes, Martin Nuncio, 1554. Hay traducción en castellano de Victoria Pineda (*La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación provincial, 1994, 177-237, pág. 198).

¹⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética* (1596), ed. de José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, epíst. 4, frag. 3.

¹⁷ Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo* (1602), ed. de A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997, págs. 103-4.

¹⁸ *Loc. cit.* Lectura no consigue explicar a Zoilo la diferencia entre verdad y ficción, aunque emplea como argumento de autoridad esta «coplilla» (así la llama): «Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia», que expresa los cuatro sentidos clásicos de las Sagradas Escrituras (literal, alegórico, deóntico y escatológico) y que yo mismo he citado en mi artículo «Acerca

La pretensión de verosimilitud conduce a Bartolomé Jiménez Patón a incluir varias estrofas de la letrilla «Que pida a un galán Minguilla» en su *Elocuencia Española en arte* (1604)¹⁹. Ante la polémica desatada por estos versos «umildes y muy rateros (que así les llaman)», se pregunta: «¿no es así que aquellas coplillas an agradao por la sonoridad y consonancia, an sido apacibles, suaues y de gusto?»²⁰.

Pero no son los preceptistas sino los comentaristas quienes reflexionan sobre el asunto²¹. Cuando Juan de Jáuregui habla de las «mil mentirosas fábulas tan sin cuidado» de Góngora²² recoge «el concepto de verosimilitud puesto en boga desde el descubrimiento de la *Poética* aristotélica y que sustenta, en gran medida, la teoría de la novela de Cervantes y que subyace en el *Arte nuevo* de Lope de Vega»²³. Como respuesta, varios comentaristas (por este y otros motivos) se pronuncian en defensa de una poesía cuya novedad no alcanzan a determinar. Sí pueden esclarecer la *oscuridad* de la *lexis* (de los *verba*) en determinados pasajes pero la *oscuridad* del concepto (de la *res*)²⁴ ataca peligrosamente la *puritas* latina de una lengua adulta, «noble y rica, ductil y elegante, y por consiguiente no necesitada de oropeles forasteros que deforman su natural belleza»²⁵. Es una oscuridad sin espíritu, una «poesía sin alma», exclusivamente

de los títulos icónicos en la transmisión textual de las letrillas de Góngora», *Dicenda* (publicación prevista: 2017).

¹⁹ Madrid, El Crotalón, 1988. Esta y otras letrillas de Góngora corren en pliego suelto, pero también se recogen en las trece partes de *Flor de romances nuevos*, publicadas entre 1589 y 1604 (con reimpressiones posteriores), y acaban en las distintas ediciones del *Romancero General* 1600, 1602, 1604 (ed. de Ángel González Palencia, Madrid, Clásicos Españoles IV, CSIC, 1947, 2 vols.) y en la *Segunda Parte del Romancero General y Flor de diversa poesía* compuesto por Miguel de Madrigal en 1605 (ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Instituto de Filología Hispánica «Miguel de Cervantes», CSIC, 1948, 2 vols.).

²⁰ En el cap. viii de la *Elocuencia*, Jiménez Patón afirma: «Desto pecó aquel verso que dize *Que ande la bella casada...*», variante que aparece en el *Romancero General*. Al final, el catedrático de elocuencia decide cambiar el ejemplo. Cf. R. Jammes, *Letrillas*, 1963, págs. 42-3.

²¹ Véase Ana Castaño Navarro, «¿Mienten los doctos poetas? Notas sobre ciertas actitudes de la crítica literaria española de los Siglos de Oro», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3 [1998], ed. de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia/ Fundación Duques de Soria, 2000, 613-22, págs. 613-4.

²² *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, ed. de José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, 2002, pág. 118.

²³ A. Pérez Lasheras, «La crítica literaria en la polémica gongorina», *Bulletin Hispanique*, CII, 2, 2000, 429-52, pág. 438. El *Arte nuevo de hacer comedias deste tiempo* (Madrid, Alonso Martín, 1609) es uno de los más importantes tratados de poética.

²⁴ *Loc. cit.*, pág. 445.

²⁵ M. Blanco, «La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro. Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLII, 1, 2012, 29-70, pág. 52.

formal, una «poesía inútil» que ha llevado a autores como Vicente Gaos a declararla, de acuerdo con Cascales, una poesía «sin Dios»²⁶.

Góngora se da cuenta de las reacciones que va a suscitar la difusión del *Polifemo* y de las *Soledades* y remite copia de ambos (*Polifemo* y *Soledad primera*) a su amigo, el reconocido humanista Pedro de Valencia, y poco después, a don Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, pidiéndoles su parecer²⁷. Naturalmente, los reparos de estos eruditos «surgen condicionados por los principios del pensamiento clásico afincado en el humanismo del segundo Renacimiento español»²⁸. Tras los pareceres y respuestas a la *Soledad Primera*, llega la polémica epistolar entre los círculos poéticos de Lope y Góngora²⁹ y, un poco más tarde, la «tormentilla epistolar»³⁰ centrada en el *Polifemo* entre Cascales y Francisco del Villar, con la tardía intervención de Vázquez Siruela y de Martín de Angulo y Pulgar³¹.

²⁶ Vicente Gaos, «Góngora y la historia de la crítica», en *Claves de la literatura española*, I, Madrid, Guadarrama, 1959, págs. 143-53. El artículo se escribe varios años antes.

²⁷ Incluso algunos van por libre cuando difunden copias de las *Soledades* con sus observaciones, como Andrés de Almansa y Mendoza (*Advertencias para la inteligencia de las Soledades de Don Luis de Góngora*, en E. Orozco, *En torno a las "Soledades" de Góngora*, Universidad de Granada, 1969, págs. 197-201). Las dos versiones de la respuesta de Pedro de Valencia «a Góngora en censura de sus poesías» (cuyos consejos recoge el cordobés en la versión definitiva del *Polifemo*) han sido editadas por Manuel M^a Pérez López (*Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Universidad, 1988, págs. 59-72 y 73-81). El *Parecer de don Francisco Fernández de Córdoba acerca de las «Soledades»* fue descubierto por E. Orozco, quien lo publicó con algunos errores (*loc. cit.*, págs. 130-45) y ha sido reeditado por A. Carreira (*Luis de Góngora. Obras completas*, II, págs. 493-513). Véase el catálogo de R. Jammes sobre la polémica en su edición de las *Soledades*, núms. I y XI.

²⁸ Melchora Romanos, «Góngora atacado, defendido y comentado: manuscritos e impresos de la polémica gongorina y comentarios a su obra», en J. Roses Lozano (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, 159-69, pág. 160.

²⁹ Este conjunto de cartas, la *Carta de un amigo* (seguramente de Lope) y su correspondiente *Carta en respuesta* de Góngora, la *Carta de don Antonio de las Infantas*, las *Respuestas del círculo de Lope a las cartas anteriores* (la más interesante) y la *Carta echadiza* de Lope están reproducidas en E. Orozco, *Lope y Góngora, frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, págs. 175-6, 180-3, 200-7, 209-48 y 263-6. Véase el catálogo de R. Jammes (núms. IV, V, VI, X y XXIII). Es imprescindible el tercer capítulo de J. Roses, *Una poética de la oscuridad: la recepción de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid-Londres, Tamesis, 1994.

³⁰ J. Roses, *loc. cit.*, pág. 39.

³¹ Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, Murcia, Luis Verós, 1634, ed. de Justo García Soriano, Madrid, La Lectura/Espasa Calpe, 1930-41, VIII, IX y X. En la epístola X, Francisco Cascales responde a la epístola IX, firmada por Francisco del Villar y dirigida al «Padre maestro fray Joan Ortiz, Ministro de la Santísima Trinidad de Murcia», bajo el epigrafe *Sobre la carta pasada de los Polifemos*. Martín Angulo y Pulgar responde a Cascales en sus dos *Epístolas satisfactorias* (Granada, Blas Martínez, 1635). Por último, Vázquez Siruela, en su *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora*, defiende pasajes del *Polifemo* y de las *Soledades* de los comentarios de Pellicer (ed. de Saiko Yoshida, en F. Cerdan y M. Vitse (eds.), *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, págs. 89-106).

Es el bautismo del *Príncipe de los poetas*³², paradigma de ese escritor genial —*Homero español, Píndaro Andaluz, Marcial cordobés*—³³ que, cíclicamente, enaltece una lengua como la española con vocación de universalidad. Un *Archipoeta español*³⁴ no reconocido —nada nuevo— de forma unánime:

Para los españoles llegados a ese momento, Góngora fue lo que Homero para los griegos, o Virgilio para los romanos, el fundador que recibe una moción celeste, y luego la trasmite a los demás [...]. En cambio, según Jáuregui, todos esos bríos, esa ambición de volar por encima de los demás de que hizo alarde el poeta, se quedaron en temeridades infelices, destinadas a despeñarse en lo disparatado y lo ridículo.³⁵

Con la publicación del *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, de Jáuregui (1615)³⁶, una especie de vejamen *académico*, se desata la batalla en torno a Góngora: «Por la estafeta he sabido / que me han apologizado»³⁷. Es una guerra literaria³⁸ que la crítica del siglo pasado interpreta como desasosiego del racionero, pero lo único que inquieta a Góngora en estos momentos son las cartas *ideológicas* de Lope³⁹. Aunque «Daba orejas a las advertencias o censuras, modesto y con gusto»⁴⁰, los

³² En la portada de las *Lecciones solemnes* de Pellicer aparece como *Príncipe de los Poetas Líricos de España*.

³³ *Homero español* lo denomina Vicuña (no sin críticas, incluso actuales). Pellicer, en su *Lecciones solemnes* lo distingue como *Píndaro Andaluz* y Diego Saavedra Fajardo, en su *República literaria* (1655), estima sus cualidades para el epigrama.

³⁴ *Apología en favor de don Luis de Góngora, Archipoeta español*, de Fco. Martínez de Portichuelo.

³⁵ Mercedes Blanco, *op. cit.*, pág. 127.

³⁶ *Ed. cit.* (el debate sobre la fecha de publicación se encuentra en las págs. XXI-XXII). Las respuestas no tardaron en llegar en forma de notas marginales al *Antídoto* de manos de Díaz de Ribas, Francisco de Amaya o Sebastián de Herrera (cf. R. Jammes, «L'«Antidote» de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *Bulletin Hispanique*, LXIV, 1962, págs. 193-215). También apareció el *Anti-Jáurequi del licenciado D. Luis de la Carrera* (en M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Tipografía de la *Revista de Archivos*, Madrid, 1925, págs. 587-605), el *Examen del «Antídoto»* (y, posiblemente, la *Apología por una décima*) del abad de Rute (el primero en M. Artigas, *op. cit.*, págs. 400-67) y las *Anotaciones y defensas* y los *Discursos apologéticos* de Pedro Díaz de Ribas (en E. J. Gates, *Documentos gongorinos*, México, El Colegio de México, 1960, págs. 35-67; véase el catálogo de R. Jammes, núms. XV y XVI). M^a José Osuna Cabeza ha editado una poco estudiada defensa de la *Soledad primera (Góngora vindicado, Soledad primera de don Luis de Góngora ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2008).

³⁷ OC, 453. Es la famosa décima burlesca que defiende el abad de Rute.

³⁸ R. Jammes ha preparado la documentación de esta batalla en su edición de las *Soledades* («Apéndice II: La polémica de las *Soledades* (1613-1666)», págs. 607-719). Joaquín Roses ha establecido el corpus de textos de la polémica en el primer capítulo de *Una poética de la oscuridad...*, (págs. 9-65). Cf. el apartado «Voces de la polémica» de su libro *Góngora: «Soledades» habitadas*, Universidad de Málaga, 2007, págs. 133-243. A. Pérez Lasheras ensaya una visión de conjunto (*op. cit.*, págs. 431-3). M^a José Osuna Cabeza ofrece una sinopsis de las clasificaciones (*Las «Soledades» caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, págs. 14-5).

³⁹ Véase R. Jammes, «L'«Antidote»...», pág. 198.

libelos en torno a cuestiones poéticas, como el de Jáuregui, no le quitan el sueño. Como notifica Sebastián de Herrera y Rojas, «hecho el tal *Antídoto* lo remitió a don Luis, el qual, según he oído, se rió mucho, i no se le dio nada»⁴¹.

Sin duda, el cordobés prefiere unas anotaciones del estilo de las de Herrera y Garcilaso⁴², pero tiene que conformarse con la guardia de amigos como Pedro Díaz de Ribas, cuyas *Anotaciones y defensas al «Polifemo» y las «Soledades»*⁴³ son trincheras para la nueva poesía, aunque no evitan las primeras sátiras de Quevedo (1625) sobre lugares concretos de las *Soledades*. El mismo año aborda Manuel Serrano de Paz sus *Comentarios a las soledades del grande poeta D. Luis de Góngora*⁴⁴. De 1627 es el opúsculo de Francisco Martínez de Portichuelo *Apología a favor de don Luys de Gongora, Archipoeta español, contra el licenciado Francisco de Navarrete*⁴⁵, quien acusó a Góngora de desliz en los primeros versos de la dedicatoria de la *Soledad primera*.

Una vez fallecido el poeta, comienza el «gongorismo sin Góngora»⁴⁶:

Quedaron los escritos de este insigne varón con su muerte desamparados y sin quien cuidasse de ellos, sugetos a perderse en los originales y a hecharse a perder en las copias, y no hauiendo querido dallos a la prensa en vida con cuidado, se los estampó, o la enemistad o la

⁴⁰ *Escrutinio sobre las impresiones de las obras poéticas de Don Luis de Góngora*, recogido en *Luis de Góngora y Argote, Obras completas*, ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1932, apéndice V.

⁴¹ En el *Proemio al Antídoto (Soledades...*, ms. 3965 de la BNM).

⁴² *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580. Véase el apartado «Dos maestros españoles» en el trabajo de J. Ponce Cárdenas «“Cuántas letras contiene este volumen grave”: algunos textos que inspiraron a Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora: la estrella inextinguible...*, 73-85, págs. 80-2.

⁴³ Las *Anotaciones* (todavía sin editar) son los «comentarios» que López de Vicuña promete para la segunda parte del *Homero español*: «Y aun se aumentará el volumen con los comentarios del *Polifemo* y *Soledades*, que hizo Pedro de Ribas, luzido ingenio cordoués» (dedicatoria *Al lector, Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627, edición facsímil con prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, CSIC, 1963). Robert Feyn estudió los «comentarios» del *Polifemo* (ms. 3726 de la BNM, fols. 180-221) en una tesis doctoral inédita (*Pedro Díaz de Rivas' Commentary on Góngora's Polifemo*, Texas Technological College, 1951).

⁴⁴ Con una curiosa interpretación alegórica de la obra gongorina. Véase J. Ponce Cárdenas, «Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico», *e-Spania. Revue électronique d'études hispaniques médiévales et modernes*, 18, 2014, disponible en <<http://e-spania.revues.org/23607>> [consulta: 25/07/2015].

⁴⁵ Ms. 52 de la Biblioteca Provincial de Córdoba. Ha sido editada por J. Roses («*Apología en favor de don Luis de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo (Selección anotada e introducción)», *Criticón*, 55, 1992, págs. 91-130).

⁴⁶ Melchora Romanos, «Góngora atacado, defendido y comentado...», pág. 166.

rudicia, con priessa, con desaliño, con mentiras, y con obras que le adoptó el odio de su nombre.⁴⁷

Ahora se editan al tiempo la obra del cordobés y la de sus comentaristas. En 1629 aparece *El Polifemo de Don Luis de Góngora comentado por Don García de Salzedo Coronel*⁴⁸ y un año más tarde Joseph Pellicer de Salas y Tovar publica sus *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, Príncipe de Los Poëtas Líricos de España*⁴⁹, que desata la *Censura* de Andrés Cuesta⁵⁰. En 1636 Salcedo Coronel publica su comentario a las *Soledades*⁵¹, que se completa en 1644 con un *Segundo tomo de las obras de Don Luis de Góngora*⁵² dedicado a los sonetos y en 1648 con una *Segunda parte del tomo segundo*⁵³ que contiene canciones, madrigales, silvas, églogas, octavas, tercetos y el *Panegírico*.

No hay demasiada porfía en torno al *Polifemo* porque su asunto es bien conocido. Aun así, aparte de los comentarios de Pedro Díaz de Ribas o de Salcedo Coronel, sobrevienen las censuras de Andrés Cuesta⁵⁴ y de Martín Vázquez Siruela a las *Lecciones solemnes* de Pellicer. Otra de las obras mayores, el *Panegírico al duque de Lerma* —inacabada, como las *Soledades*— llama la atención de Pellicer (1630) y Salcedo Coronel, quien también se ocupa del resto de los poemas en endecasílabos (1644 y 1648).

Cosa distinta sucede con los poemas en octosílabos. La *Fábula de Piramo y Tisbe*, «la que mas lima costò a su Autor, y de la que hazia mayores estimaciones»⁵⁵, también provoca el debate en forma de «censuras, epigramas, citas, imitaciones y parodias en

⁴⁷ «Vida mayor» de don Luis, de Pellicer (recogida en Foulché-Delbosc, *Obras poéticas...*, III, 1921, pág. 294).

⁴⁸ Madrid, Juan González, 1629.

⁴⁹ Madrid, Imprenta del Reino, 1630. Comenta el *Polifemo*, las *Soledades*, el *Panegírico al duque de Lerma* y la *Fábula de Piramo y Tisbe*. Hay edición facsímil (Georg Olms, Hildesheim-New York, 1971).

⁵⁰ *Censura a las Lecciones solemnes de Pellizer* (ms. 3906 de la BNM, fols. 409r-435v), ed. parcial de José M^o Micó, «Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, 1985, págs. 401-72.

⁵¹ *Soledades de Don Luis de Góngora comentadas por Salzedo Coronel*, Madrid, Imprenta Real, 1636, fols. 1r-312v.

⁵² *Comentadas por Salzedo Coronel. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.

⁵³ Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.

⁵⁴ Las *Notas al «Polifemo»* se encuentran en el ms. 3906 de la BNM, fols. 282r-404r, junto con la *Censura*.

⁵⁵ Cristóbal Salazar Mardones, en la dedicatoria *A don Francisco de los Cobos y Luna de su Ilustración y defensa de la Fábula de Piramo y Tisbe compuesta por D. Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

buen número»⁵⁶. Pellicer es el primero que la comenta (1630) pero, unos años antes, una copla licenciosa mueve a Cristóbal Salazar Mardones a pedir la aprobación de Góngora y procurar «dilatadas ilustraciones a la misma Fábula, que la tutela de tan ilustre príncipe, esfuerça a los ingenios a intentar mayores empresas»⁵⁷. La promoción burlesca del romance que ostenta *La Tisbe* alcanza a otros por regresión. El clérigo aragonés Gaspar Buesso de Arnal comenta el romance «Entre los sueltos caballos»⁵⁸ y un clérigo granadino hace lo propio con «Cloris, el más bello grano»⁵⁹, prueba de que llega una nueva conciencia literaria que viene a renovar la poética clasicista.

1.2. Censuras y calificaciones.

El nuevo clima afecta incluso a las décimas (*Apología por una décima* del abad de Rute). Sólo las letrillas se quedan sin valedor ante su único *comentarista*: la censura eclesiástica. Hasta el momento romances y letrillas corrían impresas en pliegos de a ocho. Ahora, el Calificador del Santo Oficio, el Padre Presentado Fray Hernando Horio recibe en enero de 1628 «un libro de varias poesías que llaman el Homero español»⁶⁰ para su expurgación. Por delación o por motivación propia, prisa se dio la Inquisición en tener un ejemplar de la edición de Vicuña, acabada pocos meses antes. Pero lo enmendado fue bien poco. El grueso del expurgo afecta a seis décimas, con el particular de que «A folio 159 ay unas décimas que comiençan assí: *Todo el mundo está trocado*», cuya *censura* sorprende: «Toda esta letrilla, fuera de ser libello ynfamatorio que desdice a las buenas costumbres, es herética». Lo interesante no es el «libello», sino que, demostrando un buen conocimiento de lo que tiene entre manos, reconoce una letrilla donde el editor ve una *dézima*. Aparte de dos sonetos, se censuran las letrillas «Si a gastar y pretender» (apócrifa) y «Qual más, qual menos» (un romance con estribillo). La única letrilla auténtica reprobada es «*Que pida a un galán Minguilla*. Esta contiene algunas palabras deshonestas y obscenas contra las buenas costumbres».

⁵⁶ A. Carreira, «Difusión y transmisión de la poesía gongorina», en J. Roses (ed.), *Góngora: la estrella inextinguible...*, 87-99, pág. 93. Véase Pedro C. Rojo Alique, «Sobre modos de difusión de la poesía de Góngora», *Edad de oro*, 12, 1993, págs. 281-92.

⁵⁷ Fol. IIIv. Es posible que Góngora le enviara el romance a Salamanca.

⁵⁸ Véase A. Carreira, *Luis de Góngora. Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, I, pág. 319.

⁵⁹ En el ms. 3884 de *Poesías varias*, Tomo I, de la BNE, descrito por R. Jammes, «Le Romance *Cloris el mas bello grano* de Góngora», *Les langues Néo-Latines*, 151, 1959, págs. 16-36.

⁶⁰ El objeto de la censura es la edición de Vicuña. D. Alonso reproduce la *Censura* en su edición facsímil (*op. cit.*, págs. xxiv-xxvii).

Es posible que no se tome ninguna otra medida en contra de la edición de Vicuña. En junio de ese mismo año, ante «la mucha ofensión que a causado en personas graves, doctas y zelosas del bien común» y con la acusación de que el libro no tiene autor y la dedicatoria es falsa, se le pide al Padre Juan de Pineda que califique «un libro que se intitula Obras en verso del Homero español».

La Calificación del P. Pineda⁶¹ procede por géneros: sonetos (satíricos, burlescos y sacros), décimas satíricas, letrillas burlescas, romances (amorosos, líricos, satíricos y burlescos). Aunque evita repetir las censuras de su compañero, entre las letrillas caen de nuevo «Qual más, qual menos» (un romance) y «Si a gastar y pretender». La mayor parte de las condenas recaen en las letrillas apócrifas «Que tenga el engaño asiento», «De aquel buen siglo dorado», «Digamos lo que siento» y «Es hermosa y con dinero» (censurada por el mismo motivo que la letrilla auténtica «Sentencia es de bachilleres»), todas ellas dispuestas tras *La Tisbe*, al final en la edición de Vicuña⁶² y que son el objeto de la censura. El P. Pineda las incluye en su apartado de *Romances burlescos*, señal de que no es tan buen lector como su compañero, el Padre Horio. No enmienda ninguna letrilla satírica pero es inmisericorde con las burlescas. Entran en el saco «Si en todo lo cago» («toda poco limpia») y «Qué lleva el Señor Esgueva» («todo es suzio y huele mal»). También «Mandadero es el arquero» por «dezir cosas indignas» y «Da bienes fortuna» porque le afecta a él: «No habla bien, porque lo que se da por méritos o deméritos en materia de Fee, y en cuyo Tribunal se mira tanto, no es bien contarlos por bienes casuales y de fortuna». La interpretación de esta letrilla a la luz del comentario del Padre Pineda tiene su interés. No hay que olvidar que Góngora remite el soneto «En tenebrosa noche, en mar airado»⁶³ a la justa poética sevillana por la beatificación de San Ignacio de 1610, y el Padre Pineda —como sabe después— lo pospone a uno de Jáuregui. Su respuesta es el soneto «¿Yo en justa injusta, expuesto a la sentencia / de un positivo padre azafranado? / Paciencia Job, si alguna os han dejado / los prolijos escritos de su encia»⁶⁴. Si el Padre Pineda guarda todavía rencor al cordobés tras su muerte, pero no notifica el agravio e infringe la regla del Santo Oficio, pone en cuestión su honestidad y la de su *Calificación*.

⁶¹ También la reproduce D. Alonso (págs. xxx-vi).

⁶² Fols. 155v-160r.

⁶³ OC, 217, de 1610.

⁶⁴ Lleva el epígrafe *Al padre Juan de Pineda, de la compañía de Jesús, por haber antepuesto un soneto al que el poeta hizo en la beatificación de San Ignacio (OC, 443)*.

1.3. Las letrillas en las ediciones de Juan López de Vicuña y de Gonzalo Hoces y Córdoba.

Fuera de la censura eclesiástica, el anónimo *Escrutinio sobre las impresiones de las obras poéticas de Don Luis de Góngora*⁶⁵ «es fundamental para poner orden en el juego de atribuciones y desatribuciones, que comenzó muy temprano, ya en la vida del poeta»⁶⁶, pero la única letrilla en que escarba es «Arroyo, ¿en qué ha de parar?», de la que dice que «se hizo a Rodrigo de Calderón en su mayor privanza, y no a un Fulano de Arroyo, como dice el curioso [Hoces]: Si ya no es beatería, por no declarar el sujeto»⁶⁷. El *Escrutinio* es, ante todo, un dictamen de las obras que

se han estampado a trozos por hombres eminentes, i afectos a ellas. Débeseles agradecimiento: a la intención, sí; al hecho, no: porque el primero llegó a manos de su Autor, no con lunares, ni con borrones, con más, sí, abominables errores: ofensa sin culpa si no lo es la ignorancia.

Sin duda se está refiriendo —¡cómo no!— a las *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña*⁶⁸, quien hace saber en su advertencia *Al lector*:

Veinte años ha que comencé a recoger las obras de nuestro poeta, primero en el mundo. Nunca guardó original dellas cuidado costó hallarlas, y comunicarselas, que de nuevo las trabajaua: pues quando las poníamos en sus manos apenas las conocía: tales llegauan despues de auer recorrido muchas copias.⁶⁹

Real o no la amistad que sugiere, parece que el cartapacio con las obras de Góngora es de Juan de Salierne, quien logra el privilegio para la estampa, pero «entonces no trató de la impresión por aver entendido que el dicho don Luis de Góngora no gustava de que

⁶⁵ Apéndice V de la edición de los hermanos Millé y Giménez, pág. 1224.

⁶⁶ A. Carreira, «La recepción de Góngora en el Siglo XVII: un candidato a la autoría del *Escrutinio*», reimpresso en *Gongoremas*, op. cit., pág. 400. A. Carreira reivindica el *Escrutinio* para Pérez de Ribas. R. Jammes, por su parte, se pregunta «si no sería el propio Chacón» («Prólogo» a *Nuevos poemas...*).

⁶⁷ Seguramente para evitar un escenario semejante al que produjo la edición de Vicuña, Hoces no incluye el género satírico en la disposición de los poemas. El epígrafe «A un Fulano de Arroyo» es cautela del editor. Antonio Chacón no incluye esta sátira personal del que, a partir de 1617, será protector de Góngora, quien le dirige poco después con afán de reconciliación el soneto «No más moralidades de corrientes» (*OC*, 448).

⁶⁸ *Op. cit.*

⁶⁹ Advertencia *Al lector*.

en su vida se imprimiese»⁷⁰. Sea como fuere, los «abominables errores» de esta primera edición más o menos completa de Góngora a los que alude el autor del *Escrutinio* son ocho letrillas⁷¹, un romance y unas décimas, todos apócrifos, que se concentran en la parte final, tras *La Tisbe*, y son los *errores* que causan la recogida de la edición por la Inquisición. En este grupo asoma la letrilla burlesca «Cada uno estornuda», validada por el manuscrito Chacón⁷².

Por lo demás, la edición recoge diecinueve letrillas satíricas y burlescas. Las siete satíricas son: «Arroyo, ¿en qué ha de parar?», «Los dineros del sacristán», «Allá darás rayo», «Dineros son calidad», «Si las damas de la Corte», «Un buhonero ha empleado» y «Cada vno estornuda».

Es curioso que esta última letrilla asome en dos apartados distintos: entre las *satíricas* y en el grupo de las apócrifas. O es error del impresor o ardid del recopilador para que el censor vacile ante una letrilla que reviste de autenticidad el resto de poemas espurios. El Padre Pineda no cae en la trampa. Su censura no recae en la letrilla satírica (folio 66r) que destaca el estribillo, sino en la letrilla *apócrifa* «Sentencia es de Bachilleres» (folio 158v), que lo pospone. Por otra parte, la letrilla satírica *ad hominem* «Arroyo, ¿en qué ha de parar?» que no aparece en Chacón, está acreditada por el *Escrutinio* y por Salcedo Coronel.

Hay diez letrillas en el apartado de las burlescas: «Si en todo lo cago», «Clauellina se llama la perra», «¿Por qué llora la Isabelítica?», «Qué lleua el señor Esgueua?», «Buena orina i buen color», «Manda Amor en su fatiga», «Que pida a un galán Menguilla», «Mandadero es el arquero», «Andeme yo caliente» y «Da bienes Fortuna». Entre las *Décimas burlescas* se encuentran dos letrillas: «Una moza de Alcobendas» y «Ya de mi dulce instrumento».

⁷⁰ Es respuesta de Juan López de Vicuña en el expediente de la Inquisición. Remito a Jaime Moll, quien ha estudiado algunos de estos avatares («Notas sobre *Las obras en verso del Homero español*», *Voz y letra*, VIII, 1, 1997, 29-35, págs. 31-3). Las aprobaciones y el privilegio real son de enero y febrero de 1620 y pasaron siete años hasta servirse de él, lo que asombra a Antonio Carreira: «Los biógrafos no han explicado todavía cómo era posible sacar privilegio para editar unas obras cuyo autor estaba vivo y activo, sin que precediese cesión o enajenación por su parte» («Difusión y transmisión...», págs. 94-5). Lo cierto es que «es probable que los manejos de Vicuña contribuyeran a despertar en el poeta la idea de lucro que se podía obtener de la impresión de su obras» (D. Alonso, Prólogo a la ed. facsímil, pág. xxi).

⁷¹ Véase las censuras del Padre Pineda y del Padre Horio. Aparte de las seis letrillas ya citadas, hay dos no censuradas: «Cada uno estornuda», auténtica, y «Que haya gustos en la villa», apócrifa y muy estragada.

⁷² *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, ed. facsímil, Málaga, RAE- Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols.

El propio Vicuña reconoce en la nota *Al lector*: «Muchos versos se echarán de menos, algunos que la modestia del autor no permitió andar en público; y otros que en siete años desde el de veinte compuso en breve se darán a la estampa». Lo cierto es que, salvo la dirigida a Don Rodrigo de Calderón, fechada en torno a 1612⁷³, no hay ninguna letrilla burlesca o satírica recogida más allá de 1603.

La malhadada edición de Vicuña es significativa en lo tocante a las letrillas burlescas y satíricas: las privilegiadas con un título de género son auténticas, y sitúa las apócrifas al final. También reconoce definitivamente la sátira personal. Es cierto que el *corpus* es pequeño, pero no menos cierto que sirve de base a la edición de Hoces, de la que afirma el autor del *Escrutinio*:

El tercero tomo que salió de la estampa⁷⁴, es de admirar que siendo por la disposición de un curioso aficionado, hijo de Córdoba, y del mismo tiempo, saliese con tantas ofensas para la legalidad que se debe a intentos tales, como se verán cuando se llegue a tocarlas, para donde se cita al lector. Y se le advierte que no se ponen todas, pues para hacerlo fuera necesario volver a fundir el volumen.

Después de la edición de Vicuña, la obra de Góngora está bajo la lupa de la Inquisición. Gonzalo Hoces y Córdoba, el «curioso aficionado» encargado de la nueva edición, consigue la licencia y el privilegio pero antes despacha con los inquisidores del Santo Oficio, quienes resuelven «que este libro se pueda imprimir con nombre verdadero de Autor y conforme a la censura del Padre Juan de Pineda»⁷⁵. *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por don Gonzalo de Hoces y Cordova*⁷⁶, expurgada de poesías inciertas y de algún epígrafe, es la «reimpresión censurada y ampliada del Homero español»⁷⁷, pero también el patrón para las diez *editiones descriptae* y reimpressiones que se suceden a lo largo del siglo XVII⁷⁸, y casi el único medio para que Góngora llegue al lector interesado.

⁷³ A. Carreira cree que es anterior (*Nuevos poemas...*, pág. 240).

⁷⁴ El primer blanco del *Escrutinio* es, como se ha visto, la edición de Vicuña. La segunda obra en la diana —con probabilidad las *Lecciones solemnes* de Pellicer— «con defensas o anotaciones [...] es, cierto, digna de su autor, venerado en España por eminente [...]. Pero parece inútil porque [...] son confusión sobre confusión, laberinto sobre laberinto».

⁷⁵ D. Alonso, «Prólogo...», pág. xlv

⁷⁶ Madrid, Imprenta del Reyno, 1633. Con ediciones en 1648 y 1654.

⁷⁷ J. Moll, «Las ediciones de Góngora en el siglo XVII», *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 1, 1984, 921-63, pág. 933.

⁷⁸ Es ineludible el artículo de José-Manuel Martos, «La difusión de la poesía gongorina: el texto de *Todas las obras de don Luis de Góngora* de 1654», *Iberoromania*, 47, 1998, págs. 97-106.

La observancia de la resolución inquisitorial afecta a la propia naturaleza del corpus: Hoces suprime el género satírico en toda la edición. De las variedades que propone Vicuña sólo quedan poemas amorosos, líricos, sacros, fúnebres y burlescos. Entre estos últimos, las décimas se llevan la peor parte. Bajo el marbete de *burlescas*, aparecen décimas con el subtítulo de *burlescas*, *líricas* o *fúnebres*. Las letrillas se distribuyen en tres apartados distintos, dos bajo el rótulo de *Letrillas burlescas* y uno de *Letrillas varias*. Salvo las tres escatológicas y «Mandadero es el arquero», hay trece letrillas *burlescas*⁷⁹ en el primer apartado (las siete satíricas de Vicuña y las diez burlescas): «Arroyo, ¿en qué ha de parar?», «Los dineros del sacristán», «Allá darás rayo», «Dineros son calidad», «Si las damas de la Corte», «Un buhonero ha empleado», «Cada vno estornuda», «¿Por qué llora la Isabelítica?», «Buena orina i buen color», «Manda Amor en su fatiga», «Que pida a un galán Menguilla», «Andeme yo caliente» y «Da bienes Fortuna».

Un segundo grupo, con once *Letrillas Varias*⁸⁰, contiene algunas espurias pero hay cinco auténticas que Hoces subtítulo de *burlescas* y que no aparecen en Vicuña: «Que pretenda vn mercader», «Texió de piernas de araña», «Ponderemos la experiencia»⁸¹, «Absoluamos el sufrir» y «Ya que rompí las cadenas». Las tres letrillas escatológicas y «Mandadero es el arquero», extraídas del grupo de *Letrillas satíricas* de Vicuña, se reúnen en un tercer grupo de *Letrillas burlescas* junto a otras dos que no aparecen en el *Homero español*. La lista⁸² queda así: «Si en todo lo cago», «Clauellina se llama la perra», «Qué lleua el señor Esgueua?», «Mandadero es el arquero», «No vayas, Gil, al sotillo» y «Tenga yo salud».

Las dos letrillas que los testimonios antiguos consideran décimas se distribuyen entre las burlescas («Una moza de Alcobendas») y las líricas: «Ya de mi dulce instrumento». De esta forma, la colección de letrillas burlescas en la edición de Hoces consta de veintiséis poemas⁸³, siete más que la del *Homero español*.

⁷⁹ Fols. 67v-71v.

⁸⁰ Fols. 76r-79v.

⁸¹ En Chacón (y Jammes, *Letrillas*) *Pondérenos*. Foulché-Delbosc y Millé siguen a Vicuña y Hoces.

⁸² Fols. 138r-141r.

⁸³ El mismo número en las dos emisiones de las *Delicias del Parnaso: en que se cifran todos los romances líricos, amorosos, burlescos, glosas y decimas satiricas del regozijo de las Musas*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1634; una a costa del mismo impresor y otra del aragonés Pedro Esquer.

1.4. El manuscrito Chacón.

En carta a Cristóbal de Heredia de julio de 1623, Góngora revela a su amigo su acuciante necesidad económica y la posibilidad de que sus obras (aunque «fueron raras las que escribió de su mano. Y en su poder jamás conservó alguna»⁸⁴) lleguen a imprimirse:

Yo trayo en buen punto la [...]ción y enmienda de mis borriones, que estarán estampados para Navidad, porque, señor, fallo que debo condenar y condeno mi silencio, pudiendo valerme dineros y descanso alguna vergüenza que me costarán las puerilidades que daré al molde.⁸⁵

El proyecto no se lleva a cabo y, dos años más tarde, en julio de 1625, se dirige a Heredia retomando el asunto: «El cartapacio suplico a vuesa merced se compre por un ojo que sea de la cara, por que saque hoy lo que me sacará de aquí desempeñado»⁸⁶. La estafeta funciona bien y unos días después lo tiene entre las manos: «El cartapacio llegó a muy buen tiempo; beso las manos a su merced por el cuidado»⁸⁷, aunque tres meses más tarde le reconoce que «hállome impedido para la estampa, porque dos que quieren parte en ella es más de lo que me está mí bien, y así estoy como la picaza, que ni vuela ni anda»⁸⁸.

Góngora muere unos meses después. Su amigo, don Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Polvoranca⁸⁹, un aficionado a la poesía que seguramente «ayudaba al poeta a coleccionar sus obras, cuando por los años de 1620 a 1625, quería darlas a la estampa»⁹⁰, también tiene un interés personal en complacer a Olivares⁹¹. Aunando la amistad y la recompensa, «las mandó copiar en fina vitela, agregó un retrato del poeta y

⁸⁴ *Advertencias* del manuscrito Chacón.

⁸⁵ A. Carreira, *Epistolario completo...*, carta 105.

⁸⁶ Carta de 8 de julio (núm. 116). Ya en la anterior insistía en el tema: «El cartapacio suplico a vuesa merced me lo busque y me lo compre, si no es que dice que no se teje en Córdoba» (carta 115).

⁸⁷ Carta de 25 de julio (núm. 117)

⁸⁸ Carta de 14 de octubre (núm. 118). Reconoce, además, que Olivares no va a sufragar la estampa.

⁸⁹ Quien confiesa en la Dedicatoria al conde-duque (manuscrito Chacón) que le «profesè amistad los últimos años de su vida».

⁹⁰ A. Carreira cita a M. Artigas en su imprescindible introducción al tercer volumen del señor de Polvoranca («El manuscrito Chacón: a tal señor, tal honor», págs. vii-xxi, reimpresión en *Gongoremas*, 75-94, pág. 81).

⁹¹ Y así conseguir el hábito de Santiago, lo que ocurrió unos meses después, en enero de 1630.

ofrendó los tres tomos al conde-duque, que se preciaba de protector de los poetas y reunía valiosos volúmenes en su bodega»⁹².

A. Carreira ha apuntado las virtudes del manuscrito Chacón, quizá el testimonio más valioso de la lírica áurea. Además del retrato de Góngora, destaco entre ellas⁹³: 1) ofrece un corpus seguro de obras gongorinas, 2) precisa la fecha de todos los textos incluidos y que se extienden a lo largo de 47 años, lo que permite observar la evolución del poeta en formas y contenidos como en ningún otro de su tiempo, 3) aclara las circunstancias y menciones personales de muchos poemas, 4) señala toda laguna existente entre ellos, así como los inacabados o rellenos con pasajes apócrifos, 5) añade, al final del tomo II, un breve escrutinio con indicación de las razones por las que ciertos poemas se consideran espurios.

A una voluntad de estilo tan exquisita hay que poner pocos reparos: el leísmo y el laísmo, extraños a Góngora, y el destierro «de las sátiras personales y otras poesías festivas, sin aclararnos cuáles son auténticas o apócrifas»⁹⁴.

En el manuscrito las letrillas se distribuyen por materias: *sacras* (págs. 1-25), *morales* (págs. 26-27), *amorosas* (págs. 28-32), *satyricas* (págs. 33-49), *burlescas* (págs. 50-69) y *varias* (págs. 70-72). En total, veintinueve letrillas satíricas y burlescas, tres más que en Hoces y diez más que en Vicuña. Las privativas del manuscrito son una satírica (XXXVIII) y dos burlescas (XLIX y L): «Cura que en la vecindad», «Doña Menga, de qué te ries»⁹⁵ y «A toda lei, madre mia»⁹⁶.

La primera figura en todos los buenos manuscritos pero no en Vicuña ni en Hoces, seguramente por la crítica al clero incontinente. La ausencia más destacada es la de la letrilla «Arroyo, ¿en qué ha de parar?», dirigida, según el autor del *Escrutinio* «a Don Rodrigo de Calderón en su mayor privanza y no a un Fulano de Arroyo, como dice el curioso». Por otra parte «Una moza de Alcobendas» sigue apareciendo entre las décimas burlescas (pág. 286) pero «Ya de mi dulce instrumento» cambia por tercera vez de lugar, ahora está entre las décimas satíricas⁹⁷.

⁹² M. Artigas, citado por A. Carreira (*op. cit.*, pág. 82)

⁹³ *Op. cit.*, págs. 83-4.

⁹⁴ *Loc. cit.*

⁹⁵ Hasta que Foulché-Delbosc la edita por primer vez en 1900 («Note sur trois manuscrits...», pág. 466) sólo se encuentra atestiguada en Chacón.

⁹⁶ Chacón la fecha en 1595, pero Foulché-Delbosc la adelanta a 1593 porque «se encuentra en un *Tercero Quaderno...* de varios romances impreso en Valencia» («Les romancerillos de la Bibliothèque Ambrosienne», *Revue Hispanique*, XLV, 1919, 510-624, págs. 591-2).

⁹⁷ Es lírica en Hoces y burlesca en Vicuña.

Entre las *Obras que comúnmente se han tenido por de D. Luis de Gongora: y hasta despues de su muerte no auian llegado a manos de D. Antonio Chacon* (págs. 327-351) se encuentran sin fechar las letrillas satíricas «Que pretenda el mercader» (pág. 329) y «Ya que rompí las cadenas» (págs. 330-2), y la burlesca «Tenga io salud» (págs. 332-4). Por último, el *Índice de los primeros versos de las Obras que D. Antonio Chacon ha hallado entre las de D. Luis de Gongora sin ser suyas* trae más de cincuenta romances y letrillas rechazados por Góngora o por sus amigos una vez fallecido el poeta: «Sirvan de aviso para que no se tengan por de D. Luis, todas las que se lo prohijaren sin bastante certidumbre que son suyas».

1.5. Fortuna de las letrillas hasta el siglo XX.

A lo largo del siglo XVIII⁹⁸ (parece que también durante el XIX) hay una gran reserva hacia el Góngora difícil de los poemas largos, que genera opiniones muy dispares, desde la crítica al respeto ceremonioso. N. Glendinning⁹⁹ aclara esta fortuna mudable del cordobés. El punto de inflexión es la *Poética* de Luzán (1737), donde se acusa al autor de ser «sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antitheses, y de una locución a mi parecer de el toda nueva, y extraña para nuestro idioma»¹⁰⁰. Es la misma oscuridad que censuraban sus coetáneos, y que se opone, en palabras de Luzán «a la belleza de la verdad». La defensa de Juan de Iriarte consiste en «un minucioso análisis de las metáforas y su relación con el texto: toda una *explication de texte*»¹⁰¹.

La afición a Góngora, aun cuando no se pregone, subsiste en el Siglo de las Luces. Los poemas en octosílabos gustan a los literatos con apego a lo clásico, como Mayans o Martínez de la Rosa. Quintana piensa que «el mejor tiempo de la poesía comprende, en fin, la juventud de Góngora, a quien para ser un gran poeta nada faltó, sino vivir en un siglo más sabio»¹⁰².

⁹⁸ Véase J. Lara Garrido, «La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, 121-168, págs. 158-62.

⁹⁹ N. Glendinning, «La Fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *RFE*, XLIV, 1961, págs. 323-49.

¹⁰⁰ Ignacio Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737, pág. 18.

¹⁰¹ N. Glendinning, *op. cit.*, pág. 335.

¹⁰² «Prólogo» a *Poesías escogidas de nuestros Cancioneros y Romanceros antiguos*, 2 tomos, Madrid, Imprenta Real, 1796, i-xxv, pág. xxiii. Quintana defiende a ultranza los romances cortos y letrillas («¿Qué

Unos cuantos romances y letrillas entran en la colección del *Parnaso español* de Sedano¹⁰³, y otros se imitan por Nicolás Fernández de Moratín, García de la Huerta, Cadalso, Meléndez Valdés e Iglesias de la Casa, pero no basta para restablecer a Góngora debidamente. Según A. Carreira, «el influjo ejercido por la obra de Góngora en el siglo XVII y parte del XVIII es mucho mayor de lo estimado»¹⁰⁴, pero parece claro que si se sigue apreciando al «Marcial andaluz», se desestima generalmente al «Homero español»¹⁰⁵. Ya entrado el XIX, Agustín Durán incluye 15 letrillas auténticas (alguna aparece como anónima) y varias atribuidas en su *Cancionero y romancero de Coplas y canciones de arte menor*¹⁰⁶, pero es el médico cordobés don Luis M^a Ramírez y las Casas-Deza quien tiene la intención de rehabilitar a su paisano con sus *Poesías escogidas de D. Luis de Góngora y Argote*¹⁰⁷, donde incluye 37 letrillas, auténticas y prohijadas. Poco después, en 1854, aparece lo que será la vulgata de las letrillas de Góngora hasta la edición de Millé. En ese año Adolfo de Castro presenta el primer volumen de los *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*¹⁰⁸. En las 15 páginas destinadas al corpus de letrillas aparecen 71 piezas (más de 15 atribuidas): 67 burlescas (incluye aquí las sacras) y cuatro líricas. Las letrillas «Ya de mi dulce instrumento» y «Una moza de Alcobendas» aparecen, como es usual, entre las décimas pero señala en nota que la primera es una letrilla.

La denominada «recuperación de Góngora»¹⁰⁹ en el entresiglo anterior no afecta a toda su obra. La poesía moderna, heredera de «conceptos estéticos ligados a lo

dulzura!, ¡qué gracia!, ¡qué armonía! En esta parte vencemos», pág. xxii), pero no incluye ninguna letrilla auténtica de Góngora. En cambio, inserta «una original y calculada revalorización del romancero como término polar de un entramado dialéctico entre dos formas de poesía. Las páginas de 1796 fueron el radical de un doble paradigma explicativo que como campo de gravitación mantendrá Quintana a lo largo de toda su trayectoria de historiador y crítico de la poesía española: el abierto y cambiante sobre la lírica culta y el cerrado y prácticamente inamovible sobre la “poesía del vulgo”» (J. Lara Garrido, «Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo», *Rilce* 26, 1, 2010, 97-117, pág. 101).

¹⁰³ Tomo VII, Madrid, Antonio de Sancha, 1773, pág. XVIII.

¹⁰⁴ *Nuevos poemas...*, pág. 25.

¹⁰⁵ Véase N. Glendinning, *op. cit.*, pág. 344.

¹⁰⁶ Madrid, Eusebio Aguado, 1829.

¹⁰⁷ *dadas a luz, corregidas y aumentadas con varias inéditas por D. Luis María Ramírez y las Casas-Deza...*, Córdoba, Imprenta de Noguér y Manté, 1841, págs. 133-205.

¹⁰⁸ Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, págs. 490-504.

¹⁰⁹ Hay varios frentes con una amplia bibliografía al respecto. A ciertos simbolistas franceses —como Verlaine, según Rubén Darío— les seduce el diabólico calificativo de «ángel de las tinieblas», remedo de Menéndez Pelayo a Cascales, quien lo denomina «príncipe de las tinieblas» (cf. Vittorio Bodini, «El redescubrimiento de Góngora», en *Los poetas surrealistas españoles*, ed. de Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1971, pág. 25). El temprano debate en torno a Góngora y Mallarmé es ligeramente más sugerente porque lo cuenta A. Reyes en sus orígenes («De Góngora a Mallarmé» (1920-26), en *Cuestiones gongorinas*, (1915-23), Madrid, Espasa-Calpe, 1927; reimpreso en *Obras completas*, VII,

sublime»¹¹⁰ no parece darse cuenta de los valores de su poesía popular y burlesca, cuyo realismo, opuesto a la visión idealista de algunos miembros de la generación del 27 (Dámaso Alonso entre ellos¹¹¹), posee «una fuerza secreta basada en el ejercicio de la inteligencia verbal, que se erige en un principio superior al de la belleza clásica»¹¹². Es el mismo principio que hace trascendentes, en las *Soledades*, asuntos que no lo son.

Pero el movimiento es imparable porque está en manos de poetas y de profesores que son poetas, y no de *eruditos-topo*, de *catedráticos-marmota* o *académicos-crustáceo*¹¹³, y este entorno de innovación intensa¹¹⁴ afecta a todos ellos. Durante la improvisada y amistosa tertulia del mes de abril de 1926¹¹⁵, trazan las líneas esenciales para celebrar, ante la indiferencia de la oficialidad cultural, «el Centenario de su más grande poeta». En la primera asamblea¹¹⁶ se distribuye el trabajo para recuperar a Góngora, y tras algunas reuniones se ultima el plan¹¹⁷. Gerardo Diego gestiona con la *Revista de Occidente* la stampa de una biblioteca gongorina a cargo de estos jóvenes, pero en diciembre de 1927 asegura:

págs. 158-62). Véanse A, Sánchez Robayna, «Un debate inconcluso (Notas sobre Góngora y Mallarmé)», en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 57-74 y el apartado IV de *Góngora Hoy IV-V*, ed. de J. Roses, Diputación de Córdoba, 2004. Más interesante es el balance del gongorismo que hace Gerardo Diego, *La estela de Góngora*, ed. de Julio Neira, Santander, Universidad de Cantabria, 2003, págs. 53-117. Véase Elsa Dehennin, *La Résurgence de Góngora et la Génération Poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.

¹¹⁰ J. Roses Lozano, «La magnitud estética de Góngora», en J. Roses Lozano (coord), *Góngora: la estrella inextinguible...*, 101-7, págs. 104-5.

¹¹¹ *La lengua poética de Góngora*, acabada en 1927 (Parte primera, Madrid, Anejo XX de la *Revista de Filología Española*, 1935, reimpresa en *Obras completas V, Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978), está dirigida al «plano idealista de Góngora» (pág. 48).

¹¹² *Loc. cit.*

¹¹³ «Los grotescos muñecos con los atributos profesionales ardieron entre la mayor algarabía» durante el solemne (pero festivo) auto de fe que en «desagravio de tres siglos de necedades (y los que vendrán)» celebran los «nietos» de Góngora el 23 de mayo de 1927 (*Lola, Amiga y suplemento de Carmen*, I, Gijón/Santander, dic. 1927, págs. 5 y 6).

¹¹⁴ El impulso llega de diversos lugares. El Centro de Estudios Históricos (donde se encuentra Alfonso Reyes) recupera cancioneros poéticos del XV y XVI, y algunos poetas consagrados apoyan en la retaguardia: Juan Ramón incluye antologías de los poetas del Siglo de Oro en su revista *Índice* y otros le secundan, como es el caso de Juan Guerrero Ruiz y el *Suplemento Literario de "La verdad"*.

¹¹⁵ Asisten Salinas, Alberti, Sánchez Almagro y Gerardo Diego.

¹¹⁶ Se incorporan Lorca, Marichalar, Bergamín, Moreno Villa, José M^a Hinojosa, Gustavo Durán y Dámaso Alonso.

¹¹⁷ Los «doce cuadernos» incluyen seis de poesías de Góngora: *Soledades* (D. Alonso), *Romances* (José M^a de Cossío), *Sonetos* (Pedro Salinas), *Octavas* (Jorge Guillén): *Canciones, décimas y tercetos* (M. Artigas), *Letrillas* (A. Reyes). El resto se dedican a la prosa y a los álbumes de música y dibujos, pero también está la *Antología en honor de Góngora. Desde Lope de Vega hasta Rubén Darío* (G. Diego) y las *Poesías de poetas contemporáneos a Góngora* (Alberti).

Se han publicado hasta ahora las *Soledades*¹¹⁸, los romances¹¹⁹ y la *Antología poética*¹²⁰ en honor de Góngora. Los 4 tomos restantes de poesías de Góngora estarán impresos —dado el escrúpulo y el pudor de Guillen y Salinas, de Reyes y Artigas— para el IV Centenario de don Luis, en el año 2027. Me consta, no obstante, que Salinas tiene ultimados sus *Sonetos* —salvo unas cuitas de fechas— hace ya meses. Que Reyes ha entregado la mayor parte de las *Letrillas* que han padecido sus andanzas diplomáticas por dos continentes y otros tantos hemisferios. Y que Guillén y Artigas han trabajado buena parte de su labor.¹²¹

Sin un cuaderno propio se queda la *Fábula de Polifemo y Galatea*, que Alfonso Reyes ha entregado a la stampa en 1923¹²². Unos años antes, entre 1916 y 1921, el mejicano colabora con Foulché-Delbosc¹²³ en «la publicación del ms. Chacón, publicación que él dirigía desde París y yo ejecutaba en Madrid, a vista del precioso códice»¹²⁴. El maestro galo copia el manuscrito en 1900 y para la corrección de las pruebas de sus *Obras poéticas de D. Luis de Góngora* se ayuda de Reyes, «A quien considero como el primer gongorista de las nuevas generaciones»¹²⁵. No anda errado Foulché-Delbosc: todavía está D. Alonso en el Bachillerato cuando el mejicano trabaja en los primeros documentos gongorinos que ven la luz poco después¹²⁶, motivo suficiente para que se le encargue uno de los corpus más complejos¹²⁷, el de las letrillas.

Desconozco el paradero de este cuaderno de letrillas entregado por A. Reyes. Gerardo Diego admite que conserva «atesoradamente los originales que solicité a ambos»¹²⁸. Sea como fuere, de esta primera época queda la letrilla «Andeme yo

¹¹⁸ *Soledades*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

¹¹⁹ *Romances*, ed. de José M^a de Cossío, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

¹²⁰ *Antología poética en honor de Góngora. Desde Lope de Vega hasta Rubén Darío*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

¹²¹ *Lola...*, pág. 2.

¹²² Madrid, Biblioteca de Índice, 3, 1923.

¹²³ El hispanista ofrece títulos imprescindibles para el conocimiento de la obra de Góngora: A su trabajo fundamental sobre los manuscritos Iriarte, Estrada y Chacón («Note sur trois manuscrits...», *op. cit.*) hay que añadir las cinco letrillas dentro de las 55 «Poésies attribuées à Góngora» (*Revue Hispanique*, XIV, 1906, págs. 71-114). En la ya citada «Bibliographie...», ordenada cronológicamente (sin advertencias ni preliminares), las poesías atribuidas son 161.

¹²⁴ *Obras completas...*, pág. 220.

¹²⁵ *Obras poéticas*, I, pág. xvi.

¹²⁶ «Góngora y “La gloria de Niquea”», *Revista de Filología Española*, II, 3, 1915, y «Alegoría de Aranjuez (poema atribuible a Góngora)», también de 1915 pero inédita hasta 1927. Un año más tarde publica sus «Contribuciones a la bibliografía de Góngora», *RFE*, III, 1916, págs. 171-82. Los tres son el germen de sus *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa Calpe, 1927.

¹²⁷ Romances y letrillas se dejan en manos de polígrafos (Cossío, Reyes) y las décimas a M. Artigas, que acaba de publicar dos años antes su biografía de Góngora.

¹²⁸ A Reyes y a Salinas (*La estela de Góngora...*, pág. 116).

caliente» comentada por Guillén¹²⁹ y el monográfico dedicado a Góngora de la *Revista de Filología Española*¹³⁰, dirigida por Ramón Menéndez Pidal. Tan poca substancia contribuye a que la edición de los hermanos Millé, en 1932 —un texto más fiable que el de Foulché-Delbosc, pero con pocas notas—, se convierta en la vulgata del estudiante durante muchos años. Tres décadas más tarde, Dámaso se atreve con una antología anotada que completa las primeras ediciones de *Góngora y el Polifemo*¹³¹. Los ecos de las notas de las catorce letrillas elegidas (y muy desigualmente anotadas) todavía se escuchan en las modernas antologías de A. Carreira¹³² y de A. Pérez Lasheras y J. M^a Micó¹³³.

2. ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN

2.1. Estudios sobre lo cómico y lo burlesco (con algunas calas en las letrillas)

A partir de los 50 empieza a dar fruto el método de análisis de textos de Dámaso Alonso¹³⁴ y Amado Alonso¹³⁵. A la estilística dominante se acogen dos trabajos importantes.

En el primero («Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora»¹³⁶), Alberto Sánchez investiga la función cualitativa de la comicidad y se propone clasificar los rasgos de la poesía humorística de Góngora, categoría que D. Alonso veía «como elemento integrante del gongorismo». La clasificación es, al final, un ramillete de figuras retóricas, algunas de ellas impregnadas de idealismo vossleriano, cuyas *flores*

¹²⁹ *Notas para una edición comentada de Góngora* (1925), A. Piedra y J. Bravo (eds.), pról. de José M^a Micó, Valladolid, Fundación Jorge Guillén/Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, págs. 45-8.

¹³⁰ Entre los «Temas gongorinos» de D. Alonso y la «Revisión de la biografía de Góngora», de M. Artigas, Eduardo Martínez Torner, del Centro de Estudios Históricos, tercia con «Elementos populares en la poesía de Góngora» (*RFE*, 14, 1927, 417-24), donde alude brevísimamente a la letrilla «Vuela pensamiento y diles». Por su parte, A. Reyes apunta algunos versos sueltos en «Sabor de Góngora» (1928) y, más tarde, en «Lo popular en Góngora» (1938), ambos en *Obras completas...*, VII, págs. 171-98 y 199-217.

¹³¹ Madrid, Gredos, 1961; aumentada en tres vols., reimpressos en *Obras completas. Góngora y el gongorismo*, VII, Gredos, 1984. Las letrillas están en las págs. 340-403.

¹³² Antonio Carreira, *Luis de Góngora, Antología poética*, Madrid, Castalia, 1986.

¹³³ A. Pérez Lasheras y J. M^a Micó, *Luis de Góngora. Poesía selecta*, Madrid, Taurus, 1991.

¹³⁴ *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.

¹³⁵ *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955. En la *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística* (págs. 95-106) define el método como «sistema expresivo de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores, entendiendo por sistema expresivo desde la estructura de una obra (contando con el juego de calidades de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las palabras».

¹³⁶ *RFE*, XLIV, 1/2, 1961, págs. 95-138.

son: «Perogrulladas», «Ruptura del sistema» (según C. Bousoño¹³⁷), «Paronomasias», «Retruécanos», «Chistes», «Equívocos y otras agudezas verbales» y «Locuciones populares». Dedicar un apartado a la «Parodia del romancero viejo», una cuestión latente en estos momentos que obtendrá cumplida respuesta en la monografía de Robert Ball, para quien, sin embargo, este artículo sólo es «an entertaining but superficial catalogue»¹³⁸. Entre los ejemplos presentados (en general, romances, algún soneto y cierta preferencia por los poemas mayores) se alude el estribillo «Manda amor en su fatiga» (un simple retruécano para el autor). Las poquísimas letrillas que aparecen sólo se mencionan, quizá porque A. Sánchez ha «querido apartar de este trabajo los chistes basados en las chocarrerías, alusiones obscenas y simples bascosidades, muy reiteradas a lo largo de la obra de Góngora [...]». Baste copiar los estribillos de las dos letrillas *Si en todo lo cago / soy desgraciada, / ¿qué quiere caga?* y *Buena orina y buen color / y tres higas al doctor*¹³⁹. La conclusión sobre lo cómico es que se trata de una «audaz combinación, sin límites definidos, cuando no alternancia próxima, de burlas y veras»¹⁴⁰.

El artículo de Carlos A. Pérez, «Juegos de palabras y formas de engaño en la poesía de don Luis de Góngora»¹⁴¹, es «a brilliant survey of types of word-play in both serious and humorous texts»¹⁴² y, seguramente, junto con los *Études* de Jammes, el más relevante en cuanto al humor de Góngora. La división del trabajo ya no es sólo retórica: «Juegos fonéticos», «Contracción e invención de vocablos», «Juegos fonéticos y conceptuales», «Juegos conceptuales y formas de engaño». En la segunda parte (centrada sobre todo en los poemas mayores) aparecen los apartados «Figuras engañosas», «Poemas de juego y engaño» y «La soledad confusa». El artículo plantea ya en el título la premisa de la voluntad del poeta, ilativo que lleva a Carlos A. Pérez a describir las técnicas gongorinas —aquí la limitación de la perspectiva— simplemente como engaño: «Lo que más nos irrita en el que continuamente juega con las palabras es su aparentemente falta de continuidad en el discurso, su falta de concentración. Parece fijarse más en el sentido de las palabras que en el significado total de la frase, y así cada vocablo se le

¹³⁷ Véase *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, I, pág. 414.

¹³⁸ *Góngora's Parodies of Literary Convention*, Tesis microfilmada, Universidad de Yale, Michigan, 1976, pág. 17.

¹³⁹ Págs. 118-19 y nota.

¹⁴⁰ Pág. 133.

¹⁴¹ Aparece en dos partes en *Hispanófila* (20, 1964, págs. 5-47 y 21, 1964, págs. 41-72). No menciona la edición crítica de R. Jammes, publicada un año antes.

¹⁴² R. Ball, *op. cit.*, págs. 17-8.

parte en las múltiples referencias que le atribuye la lengua [...], las múltiples representaciones si no impedían totalmente la comprensión dificultaban al menos la visión»¹⁴³. La única letrilla en que indaga es el estribillo de «Si en todo lo cago».

2.2. La edición de Robert Jammes. Las letrillas atribuidas de Antonio Carreira

Hace ya veinte años Antonio Alatorre reconocía en R. Jammes al «príncipe de los gongoristas modernos»¹⁴⁴, y es que sus aportaciones —de todos es sabido— han configurado durante las últimas cinco décadas una parte del Góngora que conocemos hoy. En lo que concierne a las letrillas, es la autoridad específica: nadie ha hecho aportaciones relevantes desde su edición crítica de 1963¹⁴⁵, donde lleva a cabo las dos primeras operaciones de depuración propuestas por A. Reyes¹⁴⁶. También anuncia una «Bibliographie des manuscrits de Góngora qui paraîtra prochainement»¹⁴⁷ pero, después de tres años de trabajo en su *thèse d'État*¹⁴⁸, desiste del empeño. Aun así, el maestro galo proporciona en dicha edición «beaucoup de manuscrits qui n'ont jamais été signalés jusqu'ici»¹⁴⁹ dentro de una lista con sesenta entradas, sin contar los impresos. Más tarde, la tarea pendiente recibe el impulso de B. Ciplijauskaitė¹⁵⁰ y A. Carreira¹⁵¹.

Los tres primeros objetivos (*indices*) propuestos por Reyes son lo esencial de la edición crítica de R. Jammes. Tras «prescindir de toda referencia a la naturaleza del asunto»¹⁵², comienza por caracterizarlas según el número y rima de los versos de la estrofa, aunque seis letrillas (cuatro de ellas burlescas) no se ajustan al esquema del que parte: el villancico tradicional. En cambio, el esquema le permite excluir composiciones

¹⁴³ *Hispanófila* 21, pág. 41.

¹⁴⁴ «Notas sobre las *Soledades* (a propósito de la edición de Robert Jammes)», *NRFH*, XLIV, 1, 1996, 57-97, págs. 71-2.

¹⁴⁵ *Letrillas*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1963; ed. abreviada en español en Madrid, Castalia, 1980.

¹⁴⁶ Las operaciones de A. Reyes se enumeran al comienzo de esta *Introducción*.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, pág. 485.

¹⁴⁸ *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, 1967, traducción al español de Manuel Moya, *La obra poética de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987.

¹⁴⁹ *Loc. cit.*

¹⁵⁰ El estudio de los manuscritos no se encuentra en su edición abreviada de la editorial Castalia, muy utilizada en el ámbito hispánico, sino en la del Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison, 1981), reeditada en 2007 por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

¹⁵¹ A. Carreira, estudia los manuscritos en su edición crítica de los romances, en *Nuevos poemas atribuidos a Góngora* y en *Gongoremas*. Hoy tenemos una bibliografía de los manuscritos (no crítica) puesta al día: la tesis doctoral inédita de Pedro C. Rojo Alique, *Catálogo bibliográfico de manuscritos e impresos del siglo XVII con poesía de Góngora*, UAM, 2010, disponible en <<http://hdl.handle.net/10486/10318>> [consultado: 27-07-2015].

¹⁵² *Letrillas*, 1980, pág. 9.

que alguna vez se consideran letrillas (no en Chacón): el romance satírico «Todo se murmura» (Millé, 94), la glosa «¿Para qué me dais tormento» (en *quintillas amorosas*, según Chacón¹⁵³), la décima (*varia*, según Chacón) «De un monte en los senos, donde» y la ensalada apócrifa «De su esposo Pingarrón».

Mucho más interesante es el caso de «Ya de mi dulce instrumento» y «Una moza de Alcobendas», que la tradición textual (también las ediciones de Foulché-Delbosc y de los hermanos Millé) considera *décimas*. R. Jammes reconoce en ellas el verso de vuelta propio de la letrilla¹⁵⁴ pero no es el primero en darse cuenta de ello. Aunque no lo señala, la primera ya aparece bajo el marbete *letrilla* en la *docena parte* del *Romancero general* de 1600¹⁵⁵ y en la *Segunda Parte del Romancero General y Flor de diversa poesía* compuesto por Miguel de Madrigal en 1605¹⁵⁶.

Entre las 109 letrillas que se ajustan al esquema aflora mucha poesía dudosa (atribuida, apócrifa, rechazada por Chacón o amigos del poeta) que hay que espigar. Lo primero pasa por excluir las 21 apócrifas¹⁵⁷, algunas rechazadas por Góngora o por sus amigos (según el índice final de Chacón), otras por indicaciones en los manuscritos 19003 y Cuesta Saavedra¹⁵⁸, de la BNM. Las letrillas CIII-CV son anónimas¹⁵⁹ y CVI, CVII y CVIX andan en las ediciones de Quevedo. Entre las 29 letrillas que restan hay más de 25 satíricas o burlescas, pero todas deben considerarse, sin más, *atribuidas*. Aun así, R. Jammes, inversamente a lo que hace Foulché-Delbosc¹⁶⁰, opta por publicar todas estas composiciones.

Esta trascendente decisión del francés abre un camino poco frecuentado en años posteriores. A. Carreira lo recorre y aporta al historial de atribuciones 58 letrillas¹⁶¹,

¹⁵³ Pág. 320.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, 1963, pág. III y 1980, pág. 15.

¹⁵⁵ *Romancero General* (1600, 1602, 1604), ed. de Á. González Palencia, Madrid, Clásicos Españoles IV, CSIC, 1947, II, fol. 402r. En estas sucesivas ediciones se vuelcan muchas letrillas y romances de Góngora (casi todos anónimos) que afloran en las trece partes de *Flor de romances nuevos* publicadas entre 1589 y 1604.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, II, 2ª parte, fol. 78v. La edición de A. González Palencia es fragmentaria; conviene acudir a la de Joaquín de Entrambasaguas (Madrid, Instituto de Filología Hispánica «Miguel de Cervantes», CSIC, 1948, II, fol. 78v).

¹⁵⁷ 1963, págs. 413-83.

¹⁵⁸ *Poesías de don Luis de Góngora* y ms. 3906 [*Obras de Góngora y sus comentaristas*].

¹⁵⁹ Atribuidas en *El trovador español* de Basilio Sebastián Castellanos de Losada (Madrid, I. Sancha, 1841), en el *Cancionero de obras de burlas...*, compilado por Eduardo de Lustonó (Madrid, V. Suárez, 1872) o por Foulché-Delbosc.

¹⁶⁰ Proporciona sólo una lista de poesías atribuidas sin indicar el origen (t. III, índice IV).

¹⁶¹ Además de las 58 letrillas, hay 47 sonetos, 18 décimas, 11 poesías varias y más de cien variantes de poesías ya conocidas. En total, 134 composiciones nuevas.

muchas de ellas inéditas. En su libro *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*¹⁶², fruto de muchos años de trabajo, espiga donde parecía que todo había sido recogido. Las primicias de esta cosecha (quién sabe cuántas atribuciones quedan) se añaden a las 29 atribuidas y las 21 apócrifas de R. Jammes¹⁶³, distinción que debería soslayarse, al fin y al cabo el grupo de *apócrifas* es

en buena medida, un subconjunto de aquellas, donde se recogen 1) las no atribuidas hasta tiempos recientes, 2) las que lo fueron ya en vida de Góngora, pero figuran rechazadas en el ms. Chacón; y 3) las más apócrifas de todas, por ser de autor conocido, o por figurar en cancioneros anteriores al poeta mismo.¹⁶⁴

Por eliminación —vuelvo a Jammes—, solo quedan 59 letrillas. Las 54 de la parte canónica del ms. Chacón más las cuatro (que Millé incluye entre las *atribuibles*) sin fechar al final del tomo II, entre las *Obras que comvnmente se han tenido por de D. Lvis de Gongora: y hasta despues de su muerte no auian llegado a manos de D. Antonio Chacon*. A ellas hay que añadir la sátira personal (variedad excluida por A. Chacón) «Arroyo, ¿en qué ha de parar?», validada en Vicuña, Hoces y en las *Delicias del Parnaso*.

El cotejo de las variantes también produce buenos resultados respecto de algunas estrofas que parecen auténticas y no asoman en el manuscrito¹⁶⁵. Faltan tres en «Vuela pensamiento y diles»¹⁶⁶ y una en «Mandadero era el arquero»¹⁶⁷. Por el contrario, también hay alguna letrilla que «suele andar continuada con otras [...] coplas que no son tuyas»¹⁶⁸: una en «Da bienes Fortuna», «Si las damas de la Corte» y «Cura que en la vecindad», y cuatro en «Un buhonero ha empleado». Las cuatro de «Que pida a un galán Minguilla» atestiguadas en el *Cancionero Gabriel de Peralta* poseen un estatuto algo distinto.

¹⁶² *Op. cit.*

¹⁶³ Quien reconoce en el «Prólogo»: «a las 59 auténticas conseguí añadir entonces 49 atribuidas» (*Nuevos poemas...*, pág. 8), pero son 50 si se cuenta con la última letrilla de la edición de 1980, «Concertadme esas medidas» (CIX), que incluye como apéndice I en la edición crítica de 1963 (pág. 484). Una de sus últimas contribuciones al asunto son las «Cinco letrillas atribuidas a Góngora» (*Criticón*, 13, 1981, págs. 87-106). Algunas letrillas de tema erótico atribuidas a Góngora aparecen en Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Madrid, Crítica, 2000.

¹⁶⁴ A. Carreira, *Nuevos Poemas...*, pág. 231.

¹⁶⁵ Sigo a A. Carreira, *op. cit.*, págs. 87-8.

¹⁶⁶ Impresa en la *dozena parte* del *Romancero General* (Zaragoza, 1602, núm. 957).

¹⁶⁷ Estrofa necesaria para comprender el *relato* del poema (cf. R. Jammes, *Letrillas*, 1980, pág. 80).

¹⁶⁸ Nota de A. Chacón, II, pág. 29, que explica el detalle del objetivo primero de A. Reyes.

Cuando A. Reyes propone la separación entre obras auténticas, atribuibles (aquí se deja llevar por su amigo Foulché-Delbosc) y apócrifas, no espera que la primera monografía se centre en las letrillas, el *corpus* encomendado por sus compañeros del 27 y que, además, el plan propuesto se ejecute con disciplina. R. Jammes distingue las letrillas auténticas, las atribuidas y las apócrifas pero también —índice cuarto de A. Reyes— fecha las composiciones que se encuentran sin datar cronológicamente en el índice final de A. Chacón¹⁶⁹: «Ya que rompí las cadenas» (1590?), «Que pretenda el mercader» (a.1610) y «Tenga yo salud» (a. 1611). Por otro lado, propone 1612 para «Arroyo, ¿en qué ha de parar?»¹⁷⁰ y acepta la corrección de Foulché-Delbosc para «A toda ley, madre mía» (1593¹⁷¹).

El quinto *índice* del proyecto de A. Reyes (la clasificación por *asuntos*) no se lleva a cabo en la edición crítica, pero da un primer paso: reduce las seis *materias* de Chacón (sacra, moral, amorosa, satírica, burlesca y varia) a cuatro (sacra, lírica, satírica y burlesca). Tal merma obliga a ciertos ajustes de género que Jammes no justifica en modo alguno. Sucede en cuatro ocasiones¹⁷²: la *varia* «Vuela pensamiento y diles» junto con las burlescas «Que pida a un galán Minguilla» y «A toda ley, madre mía»¹⁷³ pasan al catálogo de las satíricas y la *varia* «Da bienes Fortuna» es ahora burlesca, como en Vicuña. Como es usual, «Arroyo, ¿en qué ha de parar?» se mantiene entre las satíricas.

Tras la publicación de sus *Études*, R. Jammes intenta razonar las decisiones anteriores suministrando una distinción entre lo satírico y lo burlesco que ha hecho fortuna:

El autor satírico se sitúa en el interior de un sistema de valores, lo asume o finge sumirlo, limitándose a atracar lo que, en el universo social que le rodea, está en contradicción con ese sistema, es decir, con la ideología de la clase dominante [...]. El autor burlesco, por el

¹⁶⁹ La única composición que Jammes no se atreve a fechar es la letrilla lírica «Hágasme tantas mercedes», incluida en el índice final de Chacón.

¹⁷⁰ A. Carreira cree que «Ha de ser anterior, pues en esa fecha ya la imita Valdivielso en un poema de su *Romancero espiritual*» (*op. cit.*, pág. 240).

¹⁷¹ Foulché-Delbosc adelanta a 1593 la fecha de Chacón (1595). Véase la nota 79.

¹⁷² La letrilla moral «Aprended flores en mí» y la *varia* «No son todos ruiseñores» son ahora *líricas*.

¹⁷³ En manuscritos importantes, como Iriarte y Estrada (M 23-16 y M 23-17 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano) es satírica. También en RM-6790 [*Obras de don Luis de Góngora*] y RM-6791 [*Varias poesías de don Luis de Góngora*], ambos de la Biblioteca de la Real Academia de la Lengua (II): Legado Rodríguez-Moñino-María Brey. Cf. R. Jammes, *La obra poética...*, pág. 37.

contrario, se sitúa fuera del sistema, frente a él y contra él, o contra al menos alguno de sus valores esenciales.¹⁷⁴

Palabras similares emplea en la edición abreviada de 1980¹⁷⁵, pero tampoco informa sobre las cuatro letrillas que, en su edición, han acabado entre las satíricas o las burlescas. En cambio, el propósito de su *Études*, es —sin pensarlo, por supuesto— completar el *índice* quinto («de asuntos») propuesto por A. Reyes:

Mi intención es tan simple que podría parecer trivial: examinar, describir y, en la medida de lo posible, clasificar los temas tratados por Góngora en los veinticinco mil versos aproximadamente que escribió de 1580 a 1626. No deja de ser asombroso que nadie haya realizado este trabajo.¹⁷⁶

Pero no hay un apartado dedicado a las letrillas, como sí lo hay para el *Polifemo*, las *Soledades*, el teatro, los sonetos amorosos o, incluso, los romances no burlescos. Tras las 150 páginas de la «Primera parte. El poeta rebelde» dedicadas al estudio de la poesía satírica y burlesca, su conclusión es la siguiente:

Es imposible comprender la poesía satírica y burlesca de Góngora sin tener en cuenta el conjunto de su obra. A menudo, cuando hemos pretendido profundizar en el estudio de tal o cual letrilla o romance, o de un tema determinado, nos hemos visto obligados a recurrir a otras composiciones que no son satíricas ni burlescas, y especialmente a las *Soledades*. Es decir que, a estas alturas de nuestro trabajo, cualquier conclusión es aún prematura.¹⁷⁷

¹⁷⁴ *Op. cit.*, pág. 34. Últimamente se oye alguna voz respetuosamente discrepante: «Puede objetarse también a la tesis de Robert Jammes que su idea de la moral oficial peca a su vez de conformista por demasiado monolítica» (M. Blanco, «Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora», en C. Vaíllo y R. Valdés (eds.), *Estudios sobre la sátira en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2006, 11-34, pág. 32.

¹⁷⁵ Pág. 21.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, pág. VII.

¹⁷⁷ *La obra poética...*, pág. 181. Ya le sucede al abordar la primera letrilla a la que varía el género («Que pida a un galán Minguilla»): «Mi intención era. Al comenzar este estudio, buscar lo que hace la unidad de la poesía satírica de Góngora. [...] los viejos valores (nobleza, honor, amor, desinteresado) han desaparecido [...]. Sin embargo es indudable que muchas letrillas satíricas no entran en este grupo [...]. Además, no es en torno a una directriz como debemos intentar clasificar su producción satírica, sino en torno a una actitud». Pienso que si se postula la existencia de un operador actitudinal, el biografismo está servido.

Vistas las limitaciones del método empleado por R. Jammes para la comprensión de las composiciones jocosas de Góngora, es conveniente abordar la cuestión desde otra perspectiva que complemente el arduo trabajo del maestro francés.

2.3. Estudios e *instrumenta* posteriores a la edición crítica de R. Jammes¹⁷⁸

2.3.1. *El refrán en las letrillas*

Hay muy pocos estudios sobre el particular. De 1935 (y como excepción cronológica) es el artículo de Eunice Joiner Gates «Góngora's Use of Proverbs». Allí aparecen cuatro estribillos de Góngora que pertenecen a la tradición común: «are the poems built around the following refrains, verses that have already entered into the common stock of a Spaniard's literary inheritance and become almost anonymous: "Cada uno estornuda", "Los dineros del Sacristán", "Allá darás, rayo" y "Dineros son calidad"»¹⁷⁹.

Más extenso es el estudio de Antonia Morel D'Arleux «El lugar común y su aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora»¹⁸⁰, donde distingue dos clases de estribillos empleados por el cordobés:

1. La frase proverbial lexicalizada y fragmentada en alternancia, que divide los versos de la estrofa en dos enunciados aparentemente contrapuestos.
2. Estribillos formados por un refrán original del poeta o innovado que encabeza la letrilla y se repite al final de la estrofa que lo glosa.

¹⁷⁸ La tesis doctoral de Ana C. López Viñuela (*El hipérbaton en Góngora*, Universidad de Salamanca, 1996) se adentra en los poemas mayores. Hay también varios artículos de interés limitado. David W. Foster indaga en la estructura de la letrilla «Andeme yo caliente» («Structure in two Letrillas by Góngora», en *Essays in Literature*, 2.1, 1975, págs. 105-14). E. Lavaud-Fage ofrece «sugerencias de tipo semántico [...] e ilustración lexicológica o refranesca para mayor comprensión de algunas estrofas» de las letrillas VII, IX, XI, XIV, XVII y XXIX («Notas sueltas para la lectura de unas letrillas de Góngora», *Homenaje a Alonso Zamora*, III, 2, Madrid, 1992, 93-9, pág. 93). R. Pardo Lesta hace unas sencillas pero útiles «Anotaciones a ¿Qué lleva el señor Esgueva? de Góngora» (en *Edición y anotación de textos, Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*, Universidade da Coruña, 1998, págs. 521-29). Hay referencias a los estribillos de Góngora en artículos temáticos. Iris M. Zavala, en sus «Burlas al amor» (*NRFH*, XXIX, 2, 1980, págs. 367-403), sólo alude a los estribillos de «Manda amor en su fatiga» y «Que pida a un galán Minguilla» como burlas amoratorias establecidas mediante la oposición entre los dos códigos de amor, afirmando un código como superior a otro (pág. 378) y Adrienne L. Martin («Góngora: poeta de bujarrones», *Caliope*, 8, 2002, págs. 141-60) cita algunas estrofas burlescas (sin el estribillo) con motivo de la sodomía.

¹⁷⁹ *Hispania*, 18, 1, 1935, págs. 45-52. Ya había publicado en 1933, bajo el título *The Metaphors of Luis de Góngora* (Philadelphia, University of Pennsylvania), un catálogo de lugares comunes y de desvíos retóricos: antítesis, anáfora, paralelismo, etc.

¹⁸⁰ *Pandora: revue d'études hispaniques*, 1, 2001, págs. 69-82.

Dentro del primer grupo incluye los estribillos de las letrillas VII («Que pida a un galán Minguilla») y VIII («Da bienes Fortuna»). Del primero afirma que

quiebra el ritmo de la estrofa para poner de relieve el carácter musical¹⁸¹ de la letrilla, lo que constituye su propia esencia. Formado por un sintagma de doble formulación que va de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo concreto, funciona como la paráfrasis de un significado utópico con tintes sentenciosos que ponen en evidencia la falsa estructura comparativa entre realidad y sentido oculto del lenguaje.¹⁸²

Por su parte, del estribillo de la letrilla VIII manifiesta: «El enunciado expresado en quiasmo contiene un retruécano que iguala su función. La disparidad formal, una vez más, está al servicio de la hipocresía que ocultan las palabras»¹⁸³. En el segundo grupo¹⁸⁴ se encuentran refranes anteriores («Andeme yo caliente», XXIV), renovados por Góngora («Los dineros del sacristán», XVI) o creados por él («Mandadero es el arquero», XXIX y «Cada uno estornuda», XXX). También incluye los estribillos originales del poeta que se repiten al final de la estrofa. En el estribillo de la última estrofa de la letrilla IX («huélalos otro / que yo soy nacido en el Potro»), «el cambio del primer verso obedece al giro escatológico de la letrilla» y el de la letrilla XIV («y digan que yo lo digo») «es un resumen del precedente». La conclusión es:

Los estribillos de las letrillas de Góngora son producto de la reelaboración de lugares comunes tomados de refranes y frase proverbiales que, en la ocasión, adoptan un carácter más irónico que sentencioso. [...] *el lugar común innovado sería la parodia del proverbio aludido, que anuncia la antítesis y muestra el doble juego del alcance satírico.*¹⁸⁵

¹⁸¹ Después del *Cancionero Musical de Góngora* (Barcelona, CSIC, 1975) publicado por M. Querol Gavaldá, la afición musical de Góngora se ha reconocido en varios trabajos realizados por especialistas en la comunión entre poesía y música, aunque la presencia de las letrillas en ellos es irrelevante. Una de las primeras aportaciones al asunto es la de A. Carreira, «Registros musicales en el romancero de Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora hoy, I-III*, Diputación de Córdoba, 2002, págs. 73-91; reimpresso en *Gongoremas*, págs. 373-414. Véanse la conferencia de M. Lambea en el Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada, 2002), «Música para Góngora», disponible en Digital CSIC: <<http://hdl.handle.net/10261/35720>>, y del mismo autor, en colaboración con Lola Josa, «¿A qué nos convidas, Bras?» (2011), transcripción musical con notación moderna de la partitura a ocho voces de Tomás Cirera, disponible en <<http://hdl.handle.net/10261/35715>>. Para una revisión crítica de las relaciones entre música y literatura en tiempos de Góngora, véase el volumen XXII de *Edad de Oro* (2003), con extensos artículos (sin referencias concretas a las letrillas) de Juan J. Pastor Comín («Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco», págs. 147- 204) y Luis M. Vicente García: «Notas sobre la imaginaria musical y el amor en la poesía de Góngora», págs. 205-19.

¹⁸² *Loc. cit.*, pág. 75.

¹⁸³ *Loc. cit.*, pág. 77.

¹⁸⁴ *Loc. cit.*, págs. 77-9.

¹⁸⁵ *Loc. cit.*, pág. 79. La cursiva es mía.

El estudio de A. Morel D'Arleux generaliza en exceso fenómenos que necesitan una revisión constante, como el concepto de *refrán* o *frase proverbial* aplicado a *cualquier* estribillo autorizado en Correas, pero lo inadecuado del tratamiento se muestra en la funcionalidad del estribillo como reducción semántica («resumen», «paráfrasis de un significado utópico») o en su carácter de *lugar común*, algo difícil de aceptar para «Mandadero es el arquero» (que plantea un lugar *propio* de la poesía: la *militia amoris*) o para «y digan que yo lo digo» y «huélalos otro...», que son *propios* del relato gongorino. No obstante, la parte en *itálica* de la cita anterior apunta a una doble dirección que puede ofrecer un fruto maduro: la parodia intratextual de carácter satírico y el refrán entendido como lugar *de encuentro* con el auditorio para su difusión posterior.

2.3.2. Las rimas

En *La rima en Garcilaso y Góngora*¹⁸⁶, Mónica Güell pretende elaborar el corpus de palabras-rima de toda la obra gongorina estableciendo una lista de «rimemas» (término de Valérie Beaudouin) y un rimario (*sylva de consonantes*) para cada rimema¹⁸⁷. La investigación, orientada especialmente a la consonancia, no enfoca los romances ni el corpus completo de las letrillas.

En su artículo «La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora»¹⁸⁸ defiende que «la rima provoca el poema, el ingenio funciona por calambures»¹⁸⁹ y procede a valorar fono-semánticamente la rima en tres letrillas representativas: «Que pida a un galán Minguilla», «Ándeme yo caliente» y «¡Oh, qué lindico!». De las palabras-rima de la primera (*Minguilla* y *jervilla*, *Menga* y *venga*) asevera que no poseen ningún rasgo semántico común: están «unidas por pura paronomasia»; en cambio, la segunda posee un paradigma en *-ente* (*caliente*, *gente*, *agua ardiente*, etc.).

¹⁸⁶ Col. de Estudios Gongorinos 10, Diputación de Córdoba, 2009.

¹⁸⁷ Cf. pág. 332.

¹⁸⁸ en Anthony J. Close y Sandra M^a Fernández Vales (coords.), *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, págs. 331-7.

¹⁸⁹ Pág. 334.

El rimario de Mónica Güell, el último de la serie de *instrumenta*¹⁹⁰, ofrece «al lector un nuevo texto, el de las rimas» (pág. 337), promesa arriesgada si se tiene en cuenta que el rimema es una secuencia fonético-gráfica que carece de contenido proposicional. Por otra parte, al no ocuparse de la asonancia, deja fuera, por ejemplo, una letrilla tan importante como «Clavellina se llama la perra», con rima en *-éa*. Si se limita su aplicación al icono fónico-gráfico, es el aporte más innovador de los últimos años.

2.3.3. Estudios específicos

«La conciencia de una inversión de valores reflejada en el lenguaje» es el objeto del artículo de Robert M. Ford «La crítica del lenguaje en las letrillas satíricas y burlescas de Góngora»¹⁹¹, de 1981. Ford parte del uso degradado del signo como valor falsificado e intenta explorar la ruptura de la relación convencional entre el significante y su capacidad referencial. Es un objetivo demasiado ambicioso y las líneas no están definidas, lo que le lleva a confundir el lenguaje del poeta con el de los personajes. Las damas de la Corte «se *revelan* crudas en su lenguaje», en tanto que, en la letrilla VII, «el lenguaje del “predicador afamado” no es suyo y es engañoso porque *da a entender* que sale de su propio ingenio». En cambio, en la misma letrilla, «Góngora está cuestionando la agudeza verbal del galán» que tira de *Floresta* o, en la letrilla XXVIII, «trata de lo inadecuado del signo en cuanto a su referente [...]. Clavellina, nombre diminutivo de “clavel” que tiene un olor dulce, se usa para designar una perra que huele al contrario de lo que sugiere su nombre»¹⁹². La dificultad para reconocer los distintos niveles de la enunciación y sus distintas texturas es insalvable en el artículo de R. M. Ford, pero permite formular una de las *quaestiones* más evidentes de este género: quién habla y cómo lo hace.

¹⁹⁰ El Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison, Wisconsin) se ha ocupado de la serie de concordancias gongorinas: Ruth M. Richards (*Concordance to the Sonnets of Góngora*, 1982), Alfonso Callejo y M^a Teresa Pajares (*Fábula de Polyfemo y Galathea y Las Soledades. Textos y Concordancia*, 1985) y Javier Núñez Cáceres (*Concordancias lexicográficas de la Obra Poética de don Luis de Góngora, recopiladas de la edición de R. Foulché-Delbosc*, 1994) han proporcionado instrumentos útiles para la investigación gongorina, especialmente este último. Por su parte, A. Lara Pozuelo ha realizado las *Concordancias del Epistolario completo* de A. Carreira (Lausanne-Zaragoza: Hispanica Helvetica, 1999).

¹⁹¹ *MLN*, XCVI, 1981, págs. 426-34.

¹⁹² Págs. 428-9. Las cursivas son mías.

En «La letrilla dialogada»¹⁹³, Robert Jammes confiesa que las letrillas «¿Por qué llora la Isabelítica?» y «Doña Menga, ¿de qué te ríes?» no le encajan dentro de su clasificación personal de letrillas profanas. Después de caracterizar estos diálogos burlescos como *dramáticos* (sin intervención del autor, con réplicas, etc.), reconoce que «nada, salvo las dimensiones, separa estas dos letrillas de los demás géneros del teatro menor» (pág. 93). El grueso del artículo, no obstante, lo dedica a examinar las letrillas sacras (págs. 93-118). Si bien el estudio cuestiona la especificidad temática de esta clase de letrillas, hay una confianza en los preliminares especialmente interesante:

intenté clasificar las letrillas profanas de Góngora según su estructura y según el tipo de relación que se puede discernir en cada una entre el estribillo y las estrofas. Me encontré con dos letrillas que se me resistían porque no encajaban dentro de esta clasificación, cuyo detalle no importa ahora.¹⁹⁴

El maestro reconoce que dispone de una clasificación de las letrillas *no sólo* temática pero nunca (que yo sepa) la ha dado a la luz, disuadido quizá por el artículo de A. García Berrio «Las letrillas de Góngora (Estructura pragmática y liricidad del género)»¹⁹⁵. Publicado sólo unos meses después, el profesor albaceteño aborda la clasificación de las letrillas satíricas y burlescas de Góngora desde su macroestructura textual, en la doble vertiente semántico-temática y macrosintáctica. Como ya demostró en su estudio del soneto amoroso¹⁹⁶, la letrilla también se acoge a la «fórmula-condición predicatival de *liricidad*» (pág. 92), opuesta a la de narratividad, y aunque la letrilla ofrece «la imagen de un discurso *narrativo* o *expositivo*» (pág. 93) en la parte de la mudanza, es el estribillo, expresión del *tópico textual*, el que se expande en la mudanza mediante su distribución reiterada (enunciado total de repetición permanente o parcial de repetición alternativa), viniendo a ser el soporte de la estructura textual en la letrilla. Para calibrar el rasgo de *liricidad*, por lo tanto, G. Berrio acude a la perspectiva doble del *yo* del poeta —adelantado en el estribillo— como sujeto de la enunciación y del enunciado. Omnipresente, su predicación satírica y burlesca se acomoda en el estribillo, donde se desarrolla «unas veces como *sumario* o *resumen* del *enunciado explícito* en el

¹⁹³ *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, págs. 91-118. Las dos letrillas burlescas se visitan en las págs. 91-3.

¹⁹⁴ Pág. 91. La cursiva es mía.

¹⁹⁵ *Edad de Oro*, II, 1983, págs. 89-97.

¹⁹⁶ «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el “carpe diem”», *Dispositio*, III, 9, 1978, págs. 243-93.

anecdótico narrativo expositivo de las mudanzas y otras como *síntesis* de la *interpretación* metateórica del enunciado» (págs. 94-5).

Este control del *yo* también se ejerce sobre el panorama crítico de la «sátira de estados», donde un personaje simboliza un vicio social (mudanza de *sucesividad*, cercana al romance narrativo) o donde un conjunto de personajes (símbolo común de un mismo vicio social) se distribuyen, uno a uno, *paralelamente* en las mudanzas, que acaban siendo «glosas redundantes del principio ético proclamado por el estribillo» (págs 93-4). La diferencia entre los géneros temáticos satírico y burlesco se entiende, entonces, respectivamente en términos de *exclusión o inclusión del yo* respecto del contenido del enunciado (cf. pág. 95).

La aproximación de García Berrio a la estructura *interna* de las letrillas es más atrevida que la descripción de los esquemas métricos de R. Jammes¹⁹⁷ —siendo ambos complementarios— pero también presenta más inconvenientes. El planteamiento teórico es «deductivo y empírico» (pág. 92) y los resultados se presentan de manera esquemática en la última página. La clasificación de las mudanzas —según su *sucesividad o paralelismo*— en *narrativas o expositivas* es de cajón, pero el estribillo tiene un estatuto más complejo porque acoge el *yo* bivalente.

Si bien no hay problemas con la distribución total o parcial del estribillo de manera permanente o alterna, ni con la conexión explícita (subordinante o coordinante) con la mudanza, las cosas se complican cuando descendemos por el esquema a las distinciones *pragmáticas* (término que no emplea y que se corresponde con la conexión *implícita* entre el estribillo y la mudanza) o semánticas, donde el estribillo funciona temáticamente con referencia al enunciado como *resumen o sumario* o con referencia *directa o sintética* a la interpretación. Un único ejemplo muestra la dificultad. El estribillo de «Si las damas de la Corte» («busquen otro, / que yo soy nacido en el Potro»), esencial para la comprensión de la evolución del estribillo gongorino, se conecta con la mudanza de manera *implícita* (luego *solamente* pragmática) a la vez que también se subordina *explícitamente* (luego de manera *no solamente* pragmática). Además —según dicho esquema— carece de cualquier referencia *al enunciado* o *a la interpretación*, por lo que la infortunada *letrilla de la Corte* habita —paradoja del método— el limbo textual, o el paréntesis fenomenológico. Por otra parte, la clasificación satírica o burlesca de las letrillas atendiendo a la *exclusión o inclusión del*

¹⁹⁷ *Letrillas*, 1980, págs. 13-4.

yo es intuitiva y poco *deductiva*. La decena de letrillas satíricas y las cuatro burlescas de su catálogo no varían respecto a Chacón o a R. Jammes, pero prescinde de las quince letrillas más equívocas (más relevantes para el asunto), entre las que se encuentran «Da bienes fortuna», «Vuela pensamiento y diles» y «A toda ley, madre mía», justamente las letrillas que varían su signo desde el manuscrito Chacón hasta la edición de R. Jammes.

El análisis de García Berrio, sin duda el más importante —con todas sus carencias— sobre la estructura de las letrillas desde la edición crítica de R. Jammes, tiene la virtud de dar respuesta a algunas de las cuestiones sobre la *dispositio* de la letrilla, como son la funcionalidad de la mudanza y la distribución del estribillo, pero la pretensión de ocupar todo el espacio discursivo en torno a la estructura de la letrilla (incluido el nivel temático) seguramente ha impedido que otros tomen el testigo. La cuestión sigue abierta.

«La popularidad de una letrilla de Góngora» es prueba de que el octosílabo gongorino influye sobremanera en los siglos XVII y XVIII. Antonio Alatorre¹⁹⁸ rastrea las variantes de la difusión de «Que pida a un galán Minguilla» (núm. VII) y anota su fulgurante éxito. Antes de abordar la cuestión caracteriza el estribillo de la letrilla como *alternante* y asegura que es Góngora el continuador de este novedoso género satírico, con los estribillos «Ya que rompí las cadenas», «Dineros son calidad», «Una moza de Alcobendas», «Que pretenda el mercader» o «Absolvamos el sufrir». Contrariamente, el estribillo de «Da bienes Fortuna» es «unitario» y señala un «contraste» sintético¹⁹⁹. Insiste especialmente en que Jammes no aprecia la relación entre las coplas 17 y 12, algo nada extraño: el francés no suele comentar en su edición aspectos del contenido que no aporten valor crítico, como en este caso. Por lo demás, es un interesante artículo que muestra el cariño del mejicano por el verso corto de Góngora. Sobre la copla inicial que aparece en el manuscrito Gabriel de Peralta²⁰⁰ (pero no en Chacón) confiesa:

me parece muy maciza, muy digna de Góngora [...], es fácil imaginar por qué la suprimió Góngora en la versión definitiva: es una generalización filosófica, ajena al tono juguetón de las demás coplas. Suprimió, pues, esa reflexión introductoria sobre la *ménagerie* humana

¹⁹⁸ *Anuario de Letras*, XXIX, 1991, págs. 17-40.

¹⁹⁹ Págs. 22-3.

²⁰⁰ BNM, Ms. 4072: «Que en la cosas que hazemos / se noten malos extremos, / *bien puede ser*; / mas que las parleras lenguas / callen donde vieren menguas / *no puede ser*».

INTRODUCCIÓN

[...] y prefirió presentarnos de golpe, sin preámbulos y sin orden alguno, veintiuna jaulas habitadas por otros tantos especímenes de humanidad.²⁰¹

La intuición es correcta en lo que incumbe a la *qualitas* del menoscabo de la estrofa (su mermado carácter burlesco), pero no creo que fuese Góngora quien la suprimiese: el contenido de la estrofa (la primera que corre en pliego) es cardinal en su poética y es una de las cuestiones que deben ser aclaradas.

²⁰¹ Págs. 19-20.

B. OBJETIVOS

Los estudios examinados y ciertos escolios de valor que exploran aspectos muy concretos han enriquecido la bibliografía sobre las letrillas en los últimos tiempos, pero estas piezas están lejos del interés provocado por la poética barroca de los poemas mayores, las *Soledades* especialmente. Curiosamente, las letrillas de Quevedo²⁰² se beneficiaron en su momento de la revaloración de la retórica y de la última crítica estructuralista, pero sobre las letrillas de Góngora todavía queda pendiente el objetivo 6 de Alfonso Reyes: «el estudio externo de la obra [en términos de 1916] tiene que auxiliarse con los resultados de la crítica literaria y de la lingüística». Ni la estilística de Dámaso Alonso, en su momento, ni el idealismo materialista²⁰³ de los *Études*, ha logrado ofrecer a estas poesías un estatuto adecuado dentro del conjunto de la obra gongorina. El objetivo fundamental del presente estudio será, por tanto:

Dotar de *perspectiva* al conjunto de letrillas de Góngora denominadas *satíricas* y *burlescas* mediante un aparato hermenéutico y crítico que permita evidenciar el *ars poetica*, especialmente en sus estribillos.

Con este aliento, intentaré responder algunos de los asuntos apuntados en los estudios anteriores que justifiquen el título de la investigación (exceptuada la cuestión metodológica de la iconicidad). Los objetivos 1- 4 atañen al corpus de las letrillas; los números 5 y 6, al caso concreto de la letrilla VII; el objetivo 7, a la *quaestio finita* sobre estribillo gongorino. Todos ellos afectan a cuestiones de metatextualidad motivadas por la crítica previa que justifican el argumento locativo *subjetivo* del título (*en las letrillas burlescas*).

El catálogo de propósitos se amplía en el genitivo subjetivo del título (*de la voz poética*). Los intereses expresados en 9, que afronta el espinoso asunto del título y el subtítulo impuestos por el colector o editor (una cuestión de paratextualidad), y los concebidos en 8, sobre el carácter architextual del género se apiñan intencionalmente en torno a 10 —paráfrasis del objetivo principal, y por ello el más relevante—, donde se abordan las cuestiones en torno a la filiación y las fuentes (sumario de la

²⁰² El estudio temático, retórico-estilístico y poético de letrillas, bailes y jácaras lo ha realizado M^a José Alonso Veloso, *La poesía satírica de Quevedo: la Musa Quinta, Terpsíchore*, Tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2003.

²⁰³ Cf. R. Jammes, «La risa y su función social en el siglo de Oro», en R. Jammes, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, 3-11, pág. 8.

hipertextualidad), incluidas las técnicas de la imitación. Todos los objetivos encuentran en la iconicidad un marco de estudio apropiado para resolver la mayor parte de las cuestiones planteadas, lo que justifica la posición temática en el título de la investigación (*Iconos de la voz poética...*).

1) Desde la edición crítica de Jammes disponemos de un corpus seguro de 30 letrillas satíricas y burlescas auténticas, las 29 de Chacón y la sátira personal dirigida a Rodrigo de Calderón y atestiguada en Vicuña y Hoces. Aunque la crítica suele sorprenderse de la sinrazón de esta letrilla para con su protector, R. Jammes emplea el argumento temporal (que no habla demasiado bien de Góngora): en 1612 el cordobés no aún era protegido del marqués²⁰⁴. También alude al soneto «No más moralidades de corrientes», cuya autenticidad «no puede ponerse en duda»²⁰⁵. Aunque los métodos histórico y comparativo son eficaces, es conveniente suministrar un argumento *textual* que vaya más allá del análisis retórico y que valide la letrilla en el corpus definitivamente. Este es uno de los objetivos (para este caso y para otros) del presente estudio.

2) Uno de esos “otros casos” es el de las tres letrillas satíricas y burlescas («Que pretenda el mercader», «Ya que rompí las cadenas» y «Tenga io salud») que figuran sin fechar entre las *Obras qve comvnmente se han tenido por de D. Lvis de Gongora: y hasta despues de su muerte no auian llegado a manos de D. Antonio Chacon*. Una vez fechadas en la edición crítica, sólo queda ligarlas a la poética gongorina con el mismo impulso con que se procede en la letrilla «Arroyo, ¿en qué ha de parar?».

3) La decisión de incluir las décimas «Ya de mi dulce instrumento» y «Una moza de Alcobendas» en el corpus de las letrillas es ajustada conceptualmente²⁰⁶, pero está muy poco razonada en la edición de R. Jammes. Previendo una próxima edición crítica de las décimas, importa determinar su estatuto para evitar absurdas luchas fratricidas.

4) El conjunto de las letrillas atribuidas y apócrifas tiene peso propio y «constituye un conjunto de primera importancia para el historiador de la poesía española, *fuera de toda referencia a don Luis*; y no sólo para el historiador o el erudito»²⁰⁷. No hay

²⁰⁴ *La obra poética...*, pág. 277.

²⁰⁵ *Op. cit.*, pág. 110. R. Jammes sólo alude en tres ocasiones a esta letrilla (págs. 110, 240 y 277).

²⁰⁶ A. Pérez Lasheras afirma que «existen otras composiciones que tienen estructura perfecta de décima, pero que incluyen estribillo, bien añadido, bien asimilados la décima (“Oveja perdida, ven”, 1609; “Caído se le ha un clavel”, 1621, o “Aprended, Flores, en mí”, 1621) y que no han sido agrupadas tradicionalmente entre las décimas» («Acercamiento a las décimas satíricas y burlescas de Góngora», en *Góngora y el epigrama...*, 207-26, pág. 211. Pienso que son villancicos que Góngora mejora a su gusto —como parece sugerir el esquema básico propuesto por R. Jammes (*Letrillas*, 1980, págs. 12-3)—, lo que da una idea aproximada de lo difícil que resulta ajustar el corpus de las décimas.

²⁰⁷ R. Jammes, prólogo de *Nuevos poemas...*, pág. 13. La cursiva es mía.

pretensión alguna sobre este corpus, que es más bien una antología, pero es posible que alguna destreza de la poética gongorina evidenciada en este estudio pueda integrarse en un futuro método comparativo.

5) No hay controversia en torno a algunas estrofas de las letrillas «Vuela pensamiento y diles» y de «Mandadero era el arquero» divulgadas por R. Jammes que parecen auténticas y no asoman en el manuscrito Chacón porque mejoran notablemente el *relato* del asunto expuesto en el estribillo, pero la variante de la letrilla «Que pida a un galán Minguilla» que aparece en el *Cancionero Gabriel de Peralta* (R. Jammes, A. Alatorre²⁰⁸) presenta una estrofa en cabeza que parece beneficiarse de alguna función de alto nivel que hay que restituir y que se presenta prometedora para el conjunto de letrillas.

6) Esta última letrilla (la única que cosecha un artículo completo, de A. Alatorre) es, además, una pieza fundamental por sus variados rasgos de iconicidad, y requiere un estudio preciso que despeje algunas cuestiones:

a) El dístico disfruta de una naturaleza interna que no se explica bajo supuestos metafísicos (Morel D'Arleux). El objetivo del presente estudio consiste en mostrar esta *poética de la acción narrativa* básica.

b) La función de ajuste entre el estribillo y el dístico (R. Jammes (1983), G. Berrio, A. Alatorre) debe ser acreditada no sólo para esta pieza sino para el posible conjunto de letrillas que deriven de ella.

c) El orden de las estrofas (A. Alatorre) parece un asunto ocioso, pero sí es posible investigar las que parezcan aventajadas en la técnica empleada y proponer alguna modificación relevante (que tenga *sentido*) en el orden original.

7) La singularidad del estribillo gongorino y su dilatada influencia son reconocidas no sólo por los gongoristas. Más allá de la simple función retórica (A. García Berrio) o como refrán o lugar común (Morel D'Arleux), es tarea cardinal (en la línea de 6b) aclarar su origen, revelar la sistemática interna y verificar su función lógica en relación con la estrofa.

8) Dado el carácter de esta investigación, no se encuentra entre sus objetivos ningún tipo de clasificación temática, un asunto del que se ocupa R. Jammes en su *Études* (aunque no hay ningún apartado en ellos dedicado exclusivamente a las letrillas). En cambio, sí afecta a la edición de las letrillas la decisión de R. Jammes de variar el

²⁰⁸ Incluyo entre paréntesis a los críticos que señalan las diversas cuestiones apuntadas en el apdo. 2.3.3, «Estudios específicos».

OBJETIVOS

género de cuatro letrillas. Esta es una cuestión de paratextualidad que tiene otra derivada:

9) Los títulos de género y subgénero impuestos al conjunto de letrillas son predicaciones *conscientes* del colector o el editor, no de Góngora, y engendra interpretaciones espurias *ab initio*, con frecuencia reducidas a simples cuestiones de género. Entre mis labores está investigar este fenómeno y proponer algún tipo de cierre o de clausura del título en la edición parcial de las letrillas de Góngora.

10) La intuición de A. García Berrio sobre «la injerencia del yo del poeta» es valiosa, no tanto en el marco que propone (la diferencia entre lo satírico y lo burlesco) sino en el ámbito más amplio de la polifonía en la enunciación poética, donde surgen cuestiones de transtextualidad que hay que esclarecer, como los fenómenos de metatextualidad registrados en las distintas *voces* del poeta y el racionero (sin metafísicas, salvo en el caso de 9) o los de hipertextualidad consignados en el proceso de imitación de las fuentes. Ambos poseen técnicas comunes que deben ser incluidas en un marco metodológico consistente que responda dignamente al objetivo 6 de A. Reyes, formulado hace un siglo.

C. METODOLOGÍA Y PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Una tesis por compendio de publicaciones tiene en el atomismo su riesgo principal. Me parece conveniente que este apartado contribuya a aligerar la entropía característica de un conjunto dado de artículos cuya exigida brevedad no permite expansiones metodológicas en sus notas. Por esta razón, la descripción del proceso de investigación y de la metodología empleada me permite ir presentado paso a paso las publicaciones de la Parte II. Pretendo con esto que las cuestiones abiertas en el apartado A y planteadas como objetivos en el B tengan una respuesta adecuada en la investigación y metodología propuestas en el apartado C (que, a su vez, anticipa el tratamiento que se da al conjunto de resultados del apartado D).

Por otra parte, las experiencias subjetivas que dan lugar a una interpretación preferida no producen la clase de «resultados» que aparecen en el catálogo de las conclusiones. La siguiente investigación describe cómo he llegado al primer tipo de resultados, los que provienen de la interpretación, y lo respalda con la metodología empleada. Investigación y metodología se apoyan en las notas a pie de página, donde se encuentran, además, las referencias bibliográficas que no suelen aparecer en los artículos y que se integran en la bibliografía final.

El razonamiento preferido

1. Una letrilla o un romance pueden leerse como un poema o como un documento, y la investigación en torno a ella debe proceder según la perspectiva que se adopte. Una lectura *crítica* (intencionalmente ajena al *delectare*) genera inferencias espontáneas en forma de hipótesis que parecen inscritas en la lógica borrosa de la abducción²⁰⁹, «un intento aventurado de trazar un sistema de reglas de significación que permitan al signo adquirir su propio significado»²¹⁰. En la búsqueda de los indicios que corresponden a algo que todavía no se sabe lo que es (una palabra, un primer verso, una imagen, etc.), se esconde el deseo *consciente* de que el fenómeno tenga un sentido que permita que la

²⁰⁹ El alejamiento de un miembro del plano medio que divide imaginariamente el cuerpo en dos partes simétricas. El término, aplicado a la semiología, se suele atribuir a Ch. S. Peirce (véase *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1931-58, 8 vols., 2.619-35; hay traducción española de este fragmento en *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974, §9, 270). Cf. U. Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990, págs 59-62.

²¹⁰ U. Eco, *loc. cit.*, pág. 61.

lectura crítica y la poética se aúnen. Es el momento en que los ojos se abren, el momento de la agnición.

Esto ha sucedido con frecuencia a lo largo de la investigación, especialmente cuando percibo con claridad un fenómeno de naturaleza poética que puede extenderse a otros casos. El fenómeno (como «resultado» de algo que aún desconozco) posee un sentido *indicado* en el texto, y así es percibido. El sentido permite al fenómeno instanciarse como un caso que puede ser generalizado pero, lógicamente, no sé qué regla lo constituye. Esta es la fase (el segundo momento) que demanda arrojo para la formulación de la hipótesis sobre dicha regla²¹¹.

Sirva de ejemplo mi hipótesis sobre el dístico gongorino²¹². Cuando estaba redactando «La geografía burlesca de Góngora...»²¹³, advertí que tres de los cuatro romances escritos por Góngora en 1580 tenían estribillos, y el *sentido* de esta poética tan moderna parecía ser la suspensión de la narratividad. Por otra parte, la primera letrilla de Góngora (de 1581) emplea el estribillo de manera similar, como cierre de la estrofa, pero también emplea —por única vez— el dístico monorrímo fuera del estribillo. Hay dos fenómenos aparentemente distintos que son la evidencia de un mismo caso²¹⁴ no puedo esclarecer hasta que el poeta traslada el dístico al interior del estribillo (letrilla XXV²¹⁵, de 1583), generalizando lo que se verá como una de las dos vías de la «poética del estribillo»²¹⁶ gongorina.

En mis lecturas de las letrillas, las reglas que dan lugar a los casos emanan en general de este tipo de razonamiento no lineal, aunque a veces, en el paso de las unas a los otros, hay una parte del significado que parece negarse a salir a la luz. Este sentido²¹⁷ intencional, *consciente*, emboscado en la textura —lo relevante de una auténtica

²¹¹ Para construir el silogismo hipotético cuya conclusión sería la regla de dicho caso.

²¹² Cualquiera de las propuestas que aparecen en esta investigación (las explicaturas de vivencialidad, el «pie de burla», los distintos tipos de ecos, el desentrecomillado, etc.) es consecuencia de la lógica de la abducción.

²¹³ «*Loci* vivenciales y no vivenciales en la letrilla VII», *AnMal*, XXXVII, 1-2, 2014, págs. 83-131.

²¹⁴ Que, más tarde y por otros caminos, denomino «caso burlesco».

²¹⁵ La numeración de las letrillas sigue la edición de R. Jammes (ed. crítica en francés en Ediciones Hispanoamericanas, París, 1963; versión abreviada en español: *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980). Las demás composiciones siguen la edición de A. Carreira (*Luis de Góngora. Obras Completas*, I. Madrid, Fundación José A. de Castro, 2000. En adelante, *OC*).

²¹⁶ Doy este nombre a la categoría poética constituida por el caso en que concluye la abducción.

²¹⁷ La descripción fregeana del sentido como *modo de presentación del referente* («Sobre sentido y referencia», en G. Frege, *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, 1962, 49-84, pág. 51) me sigue pareciendo útil, aunque se quede corta. El sentido es más bien ese *algo que imprime carácter* al texto (cf. G. Steiner, *Real Presences. Is there anything in what we say?*, Londres, Faber and Faber, 1989, cap. III).

poética— dota al texto de un rasgo propio que lo vuelve objeto hermenéutico²¹⁸. Este es el rasgo que es necesario interpretar²¹⁹ para esclarecer su *Dasein*²²⁰, que yo entiendo aquí, de manera reducida, como el *modo del ser*.

2. Visto así, pienso que aquí lo relevante en la comprensión-interpretación no es tanto el razonamiento que lleva del fenómeno al caso (abducción) como el hecho de comprender que ese fenómeno percibido *es ya un resultado*²²¹ afín a lo que la hermenéutica filosófica denomina «vivencia»²²², y que yo mismo he empleado en el título de mi artículo «La geografía burlesca...». Son estas vivencias, las experiencias de un fenómeno textual con *sentido*, las que he intentado *explicar* mediante un conjunto de conceptos de muy diversa índole que, en general, no han sido empleados hasta el momento (que yo sepa) en la manera que propongo, pero que se inscriben en el marco de una hermenéutica de largo alcance²²³, una teoría crítica sustentada en la conciencia de esta paradoja aparente: el sentido es incomprensible pero está abierto²²⁴ a la comprensión consciente.

3. Como teoría, esta hermenéutica ambiciona un lenguaje conceptualmente propio pero carece de una operativa particular para su labor de interpretación, así que suelo acudir a los recursos de otros análisis del discurso, especialmente los gramaticales y retóricos. De hecho, puede considerarse como una retórica *ampliada* de la interpretación, cuyo objeto es describir las modalidades de figuración²²⁵ del nivel

²¹⁸ E. Husserl intuye que hay un sentido del objeto que le viene dado *a priori* por la correspondencia de conocimiento y objeto de ese conocimiento (*La idea de la fenomenología. Cinco Lecciones*, trad. de Manuel García-Baró, FCE, México, 1982, pág. 32).

²¹⁹ M. Heidegger va más allá, piensa que la interpretación (como elaboración de las instancias proyectadas en el comprender) no es distinta de la comprensión, sino la proyección del comprender (*Ser y tiempo*, trad. de Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2003, §32).

²²⁰ Tanto en su *esencia* (que M. Heidegger identifica con la existencia) como en su temporeidad (*loc. cit.*, §§ 28-33).

²²¹ Tiene la propiedad *esencial* de existencia.

²²² La experiencia basada en el «principio de conciencia» y en el concepto de *vivencia* (véase H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1998, pág. 102).

²²³ Frente al alcance corto (sobre el *Dasein*) de Heidegger, la *vía larga* de la Hermenéutica se abre al lenguaje y a su *poética* (cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, vol. I, México, Siglo XXI, 1995, págs. 125-30).

²²⁴ Este rasgo de apertura es, entre otros significados, lo que indica el *Da* de *Dasein*.

²²⁵ La exégesis agustiniana o la interpretación profética de la Beatrice de Dante tienen raíz *figural*; por su parte, el *realismo bíblico* de la Reforma, o la hermenéutica homérica responden a la interpretación *literal*. Cf. Erich Auerbach, *La cicatriz de Ulises en Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1950, págs 9-30 y también «Origen y análisis de la interpretación figural» en *Figura*, Madrid, Trotta, 1998, cap. III. Para la lectura de Dante, Ernst R. Curtius ofrece unas

conceptual en el eje paradigmático y su articulación secuencial en el sintagmático²²⁶. De esta manera, prefigurando²²⁷ el referente, esta retórica ampliada —al fin y al cabo, una poética— resuelve que un objeto de percepción sea comprendido como posible objeto de cognición²²⁸. Para conseguirlo, es irrenunciable que vaya más allá de las lindes de la estructura retórica y se desenvuelva cómodamente en el ámbito de la estructuración²²⁹ poética, el espacio natural de la figuración conceptual o, como propongo aquí, de la iconicidad. La cuestión ahora es qué entiendo por «figura conceptual».

Mi respuesta preferida la ofrece L. Wittgenstein en ese poema escrito en versículos *lógicos* que es el *Tractatus*, donde afirma que «Nos hacemos figuras de los hechos»²³⁰ (2.1) y que «La figura es un hecho» (2.141) que «consiste en que sus elementos se interrelacionan de un modo determinado» (2.14), y «Esta interrelación de los elementos de la figura se llama su estructura y la posibilidad de la misma, su forma de figuración» (2.15), que es «Lo que la figura ha de tener en común con la realidad para poder figurarla a su modo y manera» (2.2.17), es decir, «la posibilidad de que las cosas se interrelacionen al igual que los elementos de la figura» (2.151) porque «la figura está enlazada *así* con la realidad, llega hasta ella» (2.1511). Es este concepto de *figuración* lo que me ha movido a describir varios fenómenos de la poética gongorina, la figura como hecho y como estructura a la vez, cuyos elementos se relacionan con ese mundo del que es un hecho. Aquí tienen su espacio asuntos que pretendo abordar, como la dimensionalidad del estribillo, la voz *localizada* del poeta, los *casos* flexivos de la rima y tantos otros fenómenos que se irán describiendo.

páginas clásicas en *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1976, II, cap. XVII. Véase también de E. Auerbach, *Dante, poeta del mundo terrenal*, trad. de Jorge Seca, Barcelona, Acantilado, 2008, págs 219-77.

²²⁶ Véase H. White, «The Rhetoric of Interpretation», *Poetics Today*, 9, 2, 1988, págs. 253-74, pág. 256. Cf. José M. Cuesta Abad, *Las formas del sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*, Madrid, UAM, 1997, pág. 20. G. Deleuze y F. Guattari distinguen ambos planos: «Las figuras son proyecciones sobre el plano, que implican algo vertical o trascendente; los conceptos, por el contrario, sólo implican vecindades y conexiones sobre el horizonte» (*¿Qué es la Filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 93).

²²⁷ Esta prefiguración *retórica* del referente tiene difícil acomodo en la triple mimesis de P. Ricoeur, sostenida en el proceso temporal de representación *poética*.

²²⁸ H. White, *loc. cit.*

²²⁹ Hay un claro acercamiento cognitivo con aspiraciones constructivistas. La generación de *estructuras mentales* propias desde aquellas experiencias previas amenaza el mundo expresado en el poema, que se reduce a un mundo mental del intérprete. El riesgo de un nuevo idealismo está controlado tanto por la abducción como por la analogía y la comparativa de los casos. Cf. P. Ricoeur, *op. cit.*, pág. 107.

²³⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de J. Muñoz e I. Reguera, Madrid, Alianza, 2003.

4. Este es un estudio sobre el *sentido* de algunas unidades relevantes de las letrillas burlescas gongorinas, pero el sentido es también un *contenido*, y está estructurado²³¹. Wittgenstein cree que «Lo que la figura representa es su sentido» (2.221), pero iguala el sentido a la verdad: «Para reconocer si la figura es verdadera o falsa tenemos que compararla con la realidad» (2.222). Es aquí donde abandono la *figura (Bild)* del *Tractatus* y me acojo al sentir del *segundo* Wittgenstein donde, hablando del dolor, reconoce: «La imagen (*Vorstellung*) del dolor no es una figura y esta imagen no es reemplazable en el juego del lenguaje por algo que llamaríamos una figura. —La imagen del dolor entra ciertamente en el juego del lenguaje en un sentido; sólo que no como una figura»²³². Este sentido, distinto del estructurado en la figura, parece inaprehensible para cualquier método de interpretación literaria²³³. Pero si a *mí* (el lector) me apena cuando alguien *dice* que tiene dolor (en la realidad o en el texto) «naturalmente que imagino el dolor, pero imagino que lo tengo yo»²³⁴. Este es el *sentido* que deseo expresar con mi propuesta —desprovista de cualquier interés en cuestiones propias de la filosofía de la mente— sobre la «*actio* elocutiva»²³⁵, *mi* percepción de la gestualidad (abierta a otras posibilidades) del poeta que imagino que está en *mí*. Es el ligamiento de ambos fenómenos (el perceptivo y el imaginado) en *mí* lo que hay que esclarecer.

La Iconicidad como teoría.

5. Hay unidades de la poética gongorina, por lo tanto, que incluyen dentro de su contenido o bien un modo de dicho contenido u otro contenido con su modo. A este fenómeno de enclavamiento se le viene denominando «metarrepresentación»²³⁶ y suele

²³¹ La postura contraria identifica el sentido con la intensión (véase D. Lewis «Tensions» y «Truth in Fiction» en *Philosophical Papers*, I, New York, Oxford University Press, 1983, págs. 250-60 y 261-80).

²³² *Investigaciones filosóficas*, trad., de A. García Suárez y C. Ulises Moulines, Barcelona, Crítica, 2008, § 300.

²³³ La psicología de la *gestalt* lo expresa mediante los conceptos de *figura* y *fondo*, y la Lingüística Cognitiva recoge esta asimetría con la noción de *saliencia* de un perfil desde una base léxica (R. W. Langacker, *Foundations of Cognitive Grammar. Vol I: Theoretical Prerequisites*, Standford, Standford University Press, 1987, § 5.1).

²³⁴ Cf. Saul A. Kripke, *Wittgenstein: a propósito de Reglas y Lenguaje privado*, Madrid, Tecnos, 2006, pág. 150. En la propuesta del vienés no aparece el verbo *decir*, que incluyo para abrir la puerta a la interpretación.

²³⁵ Aparece en «*Joca seriaque...*», pero se desarrolla en el apartado «Del emblema al refrán: la *actio* en los estribillos de Góngora».

²³⁶ En cualquier *enunciado* se puede distinguir lo dicho y su modo de decir, la actitud ante lo dicho. Esta correlación entre el pensamiento y el enunciado, que ya aparece en la escolástica, la pone al día Ch.

aparecer en los contextos intensionales de actitud proposicional que son objeto de la semántica de la modalidad. En consideración a esta prestigiosa teoría, con alguna frecuencia empleo los esquemas proposicionales «de re» y «de dicto»²³⁷, que se muestran adecuados para interpretar lo burlesco del juego de creencias de los personajes. También Góngora emplea el esquema bipartito «de re» —tan empleado en el refrán popular— a partir de 1585, cuando integra definitivamente el estribillo en un espacio (el «verso de autor») en que es posible la «*actio* elocutiva» del poeta. El «verso de autor» es uno de los *casos* trascendentes para el éxito de una de las dos vías de su poética. Visto así, lo propio de la metarrepresentación (cuando esta incluye *algo* más) es ese carácter bipartito, y es su naturaleza figural lo que pretendo definir mediante el concepto de «iconicidad».

Además de su interés para la metarrepresentación, la iconicidad es un rasgo de lo visual del poema. De hecho, la letrilla muestra su iconicidad natural en la desproporción visual (por cuantitativa) y de contenido (por argumentativa) entre el estribillo y la glosa. En el empleo sistemático del estribillo respira la intención de Góngora de crear un género propio (objetivo 3, *supra*). Hay una intuición acerca de la «poética del estribillo» gongorino que está basada en el rasgo de iconicidad, y que afecta especialmente al conjunto de letrillas con estribillo modales (objetivos 6, 7 y 2), pero también concurre la derivada de que dicho rasgo sea la causa de la abundancia de poemas que se le prohijan (objetivo cuarto). La iconicidad, por lo tanto, no es un método de investigación ni una teoría crítica semejante a la estructura espacial generalizada de R. Jakobson²³⁸, sino una condición que diversas unidades lingüísticas adquieren en los niveles fono-sintáctico,

Bally con su noción de modalidad como expresividad. C. Kerbrat-Orecchioni estudia estos *subjektivemas* en el ámbito de la estilística estructural (*La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986, cap. II, 2). Por su parte, O. Ducrot define el sentido como una «descripción de la enunciación», una «cualificación del enunciado» por parte del sujeto hablante («Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación», en *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986, 187-241, pág. 187).

²³⁷ En los *Analíticos*, Aristóteles investiga el reducido espacio de la modalidad *de dicto*, donde el operador modal incide sobre una proposición, pero ya advierte de la “falacia de la composición” (*Refutaciones sofísticas*, 166a34). La escuela estoica amplía el campo a la modalidad *de re*, que incide sobre un factor individual. En lo que concierne a la actitud de Góngora (o sus personajes, en distinto nivel) respecto de su enunciado poético, la relación es de individuo a proposición, y esta sólo se puede evaluar (más o menos *interpretar*) en relación a un mundo mental *posible* (véanse Lubomír Doležal, «Narrative Modalities», *Journal of Literary Semantics* 5, 1, 1976, págs. 5-14 y Marie-Laure Ryan, «The Modal Structure of Narrative Universes», *Poetics Today* 6, 4, 1985, 717-55, págs. 722-32). Las subordinadas (con *que* o *si*) que emplea Góngora en el ajuste entre la glosa y el estribillo incluyen condiciones de verdad. En la letrilla VII, por ejemplo, consienten que el mundo posible relativizado se muestre accesible al lector, y esto es virtud del género burlesco.

²³⁸ «En todos los niveles de la lengua, para la poesía, la esencia de la técnica artística consiste en repetidas reiteraciones» (*Questions de poétique*, París, Seuil, 1973, pág. 234. La traducción es mía).

semántico y pragmático (como sucede, en este último caso, con mi propuesta del *verso* o *estico de autor*). Incluso el «símbolo» del estructuralismo americano se percibe como «una unidad de alguna estructura literaria que puede ser aislada para la consideración crítica. Una palabra, una frase o *una imagen usada con algún tipo de referencia especial*»²³⁹. La sublimación del símbolo en que ha devenido la Semiótica tiene en el rasgo de iconicidad un estructurante discreto de la interpretación alegórica²⁴⁰. Así, la «vivencia», el *fenómeno* de la experiencia subjetiva propuesto como raíz de la hermenéutica, puede convivir en el marco de esta semiótica restringida.

6. Desde la Pragmática llegan las técnicas más apropiadas para reflejar este aspecto de la iconicidad que, entre otras cosas, es un rasgo de la descripción del tipo de acto de habla, si consideramos a este de manera abstracta como un compuesto de los aspectos locucionario e ilocucionario. La condición de este rasgo de iconicidad es semejante a la bipartición (el *modus* y el *dictum*) de la semántica de la modalidad. No parece interesante considerar así la iconicidad, como *cualidad* de una teoría pragmática de la modalidad que explica en estos términos cualquier enunciado²⁴¹.

El hecho es que, de una manera u otra, en las letrillas burlescas aparecen diversos rasgos de iconicidad al servicio de una poética formal de la vivencialidad. El rasgo de iconicidad se percibe tanto en la *ratio* entre la copla y el estribillo (los sugerentes adversativos y contrafactuales de las letrillas IX o X, entre otras) como en el índice de suspensión de la narratividad²⁴² que aparece ya en los primeros romances con estribillo y se extiende a las letrillas. Ciertamente, la figuración icónica no acaba en el entimema simple o en la «flexión» (imagen que aúna lo morfológico y lo fonológico) de lo que

²³⁹ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, pág. 71. La traducción y la cursiva son mías.

²⁴⁰ Es uno de los riesgos del comentario que asocia ideas a la *structure of poetic imagery* (*loc. cit.*, págs. 73-82).

²⁴¹ No empleo los supuestos de la Teoría de la Relevancia porque su objeto es la desambiguación e interpretación dentro de la conversación. No obstante, Á. Luján Atienza se apoya en esta teoría para «dar cuenta de cómo se produce en general la comunicación literaria» (*Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pág. 71) y José M. Trabado Cabado defiende que la pragmática «puede ofrecer un caudal teórico importante y los modelos de Grice y Sperber y Wilson en sus ideas acerca de la cooperación y la relevancia respectivamente no dejan de ser conceptos de indudable valía a la hora de estudiar el funcionamiento de los textos poéticos» (*La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, Universidad de León, 2002, pág. 14).

²⁴² No es un caso de indéxico oculto, sino un índice que permite designación, como propone B. Russell en «Los particulares egocéntricos» y Hans Reichenbach en «Las palabras reflexivas de ejemplar», ambos en Helena López Palma (ed.), *La deixis. Lecturas sobre los demostrativos y los indiciales*, Lugo, Axac, 2004, págs. 39-45 y 47-50.

denomino *caso burlesco* en torno a la rima²⁴³, más bien es el racionero quien (nada extraño si su actitud es burlesca) desea merodear «en voz poética». Estas condiciones «poéticas» se esclarecen en cierta medida a través de presuposiciones e implicaturas pragmáticas, pero, sin el rasgo de iconicidad impreso en ellas, no son suficientes para descubrir la riqueza de los aspectos poéticos del sentido.

Distinguiendo entre «lo que se dice» y «lo que se implica»²⁴⁴ intento esclarecer el siguiente rasgo de iconicidad: la presuposición de existencia del racionero²⁴⁵ en *el mismo lugar* que está describiendo a sus personajes. El método empleado aquí consiste en *saturar*²⁴⁶ el contenido proposicional con un constituyente que designe la «circunstancia» de evaluación. Mi propuesta es que un argumento locativo («en ℓ»²⁴⁷) puede saturar *sólo en ciertas ocasiones* dicha función (no hay, pues, indexicalismo a

²⁴³ Congrega la suspensión de la narratividad con la escenificación dramática de la gestualidad del poeta. Mi «caso burlesco» no tiene su origen en la Teoría de Casos de Ch. Fillmore, el antecedente *semántico* del funcionalismo de la información (véase la nota siguiente), que plantea una iconicidad cuyo rasgo viene del ligamiento (la asignación del caso) desde un núcleo nominal. Pero quizá sí evoque sus posibles efectos de escenificación cognitiva («The Case for Case Reopened», en P. Cole y J. Sadock (eds.), *Syntax and Semantics: Grammatical Relations*, vol. 8, New York, Academic Press, 1977, 59–81, pág. 73).

²⁴⁴ La naturaleza semántica o pragmática del rasgo de iconicidad del sentido como parte del contenido —cuestión relevante— depende de la mediación de un índice oculto (las marcas de la citación, la dimensionalidad del espacio métrico, etc.) de carácter ostensivo. Esta pragmática «del significado» busca establecer el dominio entre «lo que se dice» y «lo que se implica», ámbito que intenta describir la «explicatura», un término que uso a menudo pero que no aparece en H. P. Grice («Presuposición e implicatura conversacional», en M^a Teresa Julio y Ricardo Muñoz (comps.), *Textos clásicos de pragmática*, Madrid, Arco/Libros, 1998, págs. 105-24), sino en los defensores de la tesis de la indeterminación lingüística: D. Sperber y D. Wilson (*La Relevancia*, Madrid, Visor, 1994, cap. 4), R. Carston («Implicature, Explicature, and Truth-Theoretic Semantics», en Ruth Kempson (ed.), *Mental Representations: The Interface between Language and Reality*, Cambridge University Press, 1988, págs. 155-81) y F. Recanati («The Pragmatic of What is Said», *Mind and Language* 4, 1989, págs. 295-329). Este último (a quien sigo con frecuencia) la emplea con una extensión semejante a lo que S. C. Levinson denomina *implicatura* (*Significados presumibles. La teoría de la implicatura conversacional generalizada*, Madrid, Gredos, 2004, págs. 289-99). Una posición intermedia es la de K. Bach, que incluye, además, la *implicitura*: «The result of completion and/or expansion» del enunciado («Conversational Implicature», *Mind and Language* 9, 1994, 124-62, pág. 125).

²⁴⁵ Aparte de las presuposiciones de existencia en el marco general de la descripción ruselliana (de las que hablaré más tarde), hay presuposiciones léxicas en forma de *estructura conceptual* (R. Jackendoff, *Semantic and Cognition*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1983, caps. 3 y 4) o focales —en torno a la posición y énfasis— que parecen prometedoras para mostrar el rasgo de iconicidad (cf. F. García Murga, *Las presuposiciones lingüísticas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, caps. 3 y 4), aunque no se aplican con facilidad al poema porque se disputan un mismo espacio, el retórico. La teoría de las funciones informativas (en la parte heredada de la focalización y el énfasis) es tan *icónica* en su presentación teórica (tema/rema, soporte/aporte, etc.) que pierde el *rasgo* de iconicidad (cf. T. Jiménez Juliá, *Aproximación al estudio de las funciones informativas*, Málaga, Ágora, 1986, pág. 42 y sigs.).

²⁴⁶ El término es de Frege («Función y concepto», en *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, 1971, 17-47, pág. 22) y L. Doležel lo introduce en su semántica narrativa intensional (*Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco/Libros, 1999, cap. VII).

²⁴⁷ J. Barwise y J. Etchemendy denominan «Austinian Propositions» a las aserciones simuladas que declaran algo «with respect to» una situación imaginaria (*The Liar. An Essay on Truth and Natural Language*, Oxford University Press, New York, 1987, págs. 121-22).

ultranza), y es precisamente en esta clase de circunstancia, que envuelve no sólo el tiempo interno del enunciado sino *un lugar*, donde se establece una relación biargumental de tiempo-*lugar* cuyas coordenadas exigen la presencia de un individuo (de un «no-dividido»). En el caso de la poesía subjetiva (lírica o satírica) dicho individuo imprime carácter al verso, que así adquiere condición dramática.

Si la estrofa se vuelve escena, la bidimensionalidad está servida, y la iconicidad es una categoría interpretativa adecuada para mostrar al racionero —y no sólo al poeta— merodeando. A esto dedico una parte de «La geografía burlesca de Góngora...».

7. La pretensión de que el poeta y el lector están directamente instanciados en una única situación²⁴⁸ (de lectura) *en posición especular* se encuentra sugerida en el apartado «Del emblema al refrán: la *actio* en los estribillos de Góngora». M. Bajtín afirma:

Nadie puede ocupar una posición neutral en respecto al yo²⁴⁹ y al otro. El punto de vista abstractamente cognitivo carece de enfoque valorativo; *para obtener una orientación valorativa* es necesario ocupar el único lugar en el acontecimiento único del ser, es necesario encarnarse [...]; incluso Dios tuvo que encarnarse para poder acariciar, sufrir y perdonar, abandonando el abstracto punto de vista de la justicia.²⁵⁰

²⁴⁸ Según E. Benveniste, «toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario [...], implanta al otro delante de él» («El aparato formal de la enunciación», en *Problemas de lingüística general*, II, México, Siglo XXI, 1977, 82-91, pág. 85). María M. García Negroni y M. Tordesillas Collado emplean una expresión más *biológica*: «Por extensión [del “yo”] brota el “tú” que se convierte en parte integradora del discurso del “yo”» (*La enunciación en la lengua: de la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos, 2001, pág. 78). Nótese que ambos demandan un *tú* (en la enunciación) que es una plica del *yo*. El *diálogo* de M. Bajtín, que no tiene nada que ver con la polifonía, ofrece un espacio más abierto (*Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, págs. 371-97).

²⁴⁹ Góngora emplea con frecuencia el deíctico *yo*, un «individuo lingüístico» en palabras de E. Benveniste, (*op. cit.*, pág. 85). Este concepto, seguramente tomado de los *particulares* y los *sujetos lógicos* de P. F. Strawson (*Individuos*, Madrid, Taurus, 1989, *passim*), describe lo que S. Kripke, recogiendo una de las tradiciones del referencialismo, llama *designador rígido* («Identidad y necesidad», en Luis M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 2000, 121-52, pág. 131). La escuela de O. Ducrot y J.-C. Anscombe, por su parte, le reconocen la función de «instancia de la elocución» (véase María M. García Negroni y M. Tordesillas, *op. cit.*, pág. 78). Esta deixis, cuando es dispar, produce problemas de comprensión. Por mi parte, suelo hablar de «voz» (de Góngora, del poeta o del racionero) como metonimia instrumental natural de esa instancia, alejada de lo que G. Genette entiende por *voz*, una instancia del sujeto como *dimensión* (*Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, págs. 270-321), y *ligeramente* más cercana (reconociendo la distancia entre un poema y una narración) a lo que Frank K. Stanzel presenta como *situación narrativa* asociada a la categoría de *persona* (*Theorie des Erzählens, Göttingen*, Vandenhoeck und Ruprecht, 1981; trad. en inglés: *A Theory of Narrative*, New York, Cambridge University Press, 1986, caps. 3 y 4).

²⁵⁰ *Estética de la creación verbal* (1979), México, Siglo XXI, 1982, pág. 116. La cursiva es mía.

En la cita germina la posibilidad de que el lector se *encarne* en la osamenta de la voz que designa al poeta. Hay aquí un primer contacto entre cognición y polifonía, un momento en que esa parte del sentido busca su propio rasgo de iconicidad, y sugiero que, en la letrilla gongorina, está localizado en un espacio métrico limitado y clausurado a cualquier otra presencialidad. Cuando la voz del poeta y el estado emocional del racionero (fenómeno metatextual) se encuentran en ese lugar²⁵¹, la voz se impregna con el tono de dicho estado emocional, y presumo que estos espacios aparecen tanto en el estribillo (un lugar *iconizado*) como en una parte concreta de la estrofa o del verso. En «*Joca seriaque...*» llamo a estos dos últimos dominios polifónicos, respectivamente, «estico»²⁵² y «hemistiquio» *de autor*.

Esto parece idealismo simple, pero si es posible exhibir un «índice» de tono que ligue el estado emocional y la voz de un mismo sujeto hablamos de otra cosa: exigimos al lector una *identificación*²⁵³ con esta *imagen* de ira, de menosprecio (o, menos frecuentemente, de fracaso) que Góngora suele mostrar en las letrillas. Es la *Vorstellung* de la ira o la desdicha que *me* aíra o *me* entristece —soy lector comprometido— porque, evocando a Wittgenstein, «imagino que lo sufro *yo*». *Mi* imagen se liga al sentimiento expresado en palabras de ese *otro* (imagen simbólica) o en la actitud *inscrita* en esas mismas palabras. Este aspecto del sentido como actitud emocional del poeta ante su propio enunciado es el rasgo necesario para que la imagen *simbólica* de la palabra adquiera iconicidad, pero es en la situación compartida donde el poeta —designado en su voz— y yo estamos frente a frente²⁵⁴, ligados ambos por el rasgo icónico de la especularidad.

²⁵¹ «La significación contiene, por ejemplo, una instrucción que exige averiguar de qué sitio está hablando el locutor, y admitir que este afirma [algo] en ese mismo sitio al cual se refiere (...) y que a menudo, pero no siempre, resulta ser el lugar mismo en el que está hablando». De esta cita de O. Ducrot (*op. cit.*, pág. 185) me interesa exclusivamente el reconocimiento de que el lugar (ahora en el enunciado, no en la enunciación) puede ser *averiguado* mediante instrucciones (presuposiciones).

²⁵² De στίχος («línea», «verso»).

²⁵³ En H. Lausberg (§§ 810-19) hay un interesante acercamiento a la *evidentia* como *figura sententiae*, pero me interesa especialmente la glosa que realiza A. Casas: «Lausberg introduce al orador, al testigo ocular presencial, al objeto descrito y al propio público, y se pone siempre al servicio de una óptima *compenetración* de este último con la intención elocutiva y la visión del emisor [...]. El tratadista introduce consideraciones útiles referidas a la deixis y a la posibilidad de una apóstrofe interna en el marco de la *evidentia*» («*Evidentia*, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico (la modalidad EHN-T)», en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi, 1998, 159-204, pág. 160, n. 2). La cursiva es de Casas, y pienso que su *sentido* está cercano a mi intuición sobre la *actio*.

²⁵⁴ «The transformation of the world of objects into the world of signs is founded on the ontological presupposition that it is possible to make replicas» (Yuri L. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. I. B. Tauris, London–New York, 2001, pág. 54).

Para que este caso, que denomino «*actio* elocutiva»²⁵⁵, sea verificado más allá de la letrilla la abducción debe ser complementada con la analogía. El soneto bernesco (con su verso final) y el romance con estribillo comparten el rasgo de iconicidad locativo que estudio en «Del emblema al refrán: la *actio* en los estribillos de Góngora». Junto con la letrilla, son los mimbres de un corpus necesariamente ampliado (algo que no se preveía en los objetivos) con la intención de acreditar los valores simbólicos, icónicos y deícticos del estribillo.

8. Entendida así, como especularidad (mimética) emocional en una única situación, la *actio* elocutiva concierne a la teoría polifónica²⁵⁶ de maneras diversas. Afecta, en primer lugar, al estatuto del —tan denostado— «sujeto de conciencia»²⁵⁷. La voz de la *actio* elocutiva es voz de un sujeto poético consciente de la intencionalidad *gestual* de su acción. Como posible objeto de una presuposición²⁵⁸ de existencia²⁵⁹, puede instanciarse en el espacio métrico mediante la función intensional²⁶⁰ de

²⁵⁵ Naturalmente, la *actio* elocutiva (una situación privativa de singularidades) no está relacionada en modo alguno con la fase retórica de la *actio*. En el caso de que ambas *acciones* se reduzcan a una situación donde el orador y el poeta son un único individuo y el auditorio se entienda como pluralidad de singularidades, se pierde el rasgo de especularidad del sentido como actitud en favor de la simple persuasión dramatizada (mimética). Véanse Cicerón (*Sobre el orador*, III, 56-60), Quintiliano (*Institutio Oratoria*, XI, 13, 1) y *Retorica a Herenio* (III, 11, 9).

²⁵⁶ Hasta M. Bajtín las conciencias se trataban como antinomias, pero él percibe la «pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas...» (*Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, pág. 15). Paradójicamente esta «polifonía» es dialógica e histórica. Por otra parte, es clásica la definición de la enunciación de E. Benveniste: «es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto» (*op. cit.*, pág. 83). Obviamente, recoge la teoría sobre el acto de habla de John L. Austin (*Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1971, págs. 115-59), contra la que he prevenido más arriba.

²⁵⁷ A. Banfield defiende, en el marco del estilo indirecto libre, la unicidad del «sujet de conscience» (con *s*) para cualquier voz que ella interpreta como puntos de vista (véase Monika Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London/New York, Routledge, 1993, cap. VII), pero es Marc Plénat («Sur la grammaire du style indirect libre», *Cahiers de grammaire*, 1, 1979, págs. 95-137) quien asume la multiplicidad de voces en un mismo enunciado y la responsabilidad del enunciadador ante ellos. O. Ducrot lo expresa de manera más conveniente para mis propósitos: «La enunciación es obra de un sólo sujeto hablante, pero *la imagen que el enunciado da de ella* es la de un intercambio, un diálogo» (*op. cit.*, pág. 203; la cursiva es mía).

²⁵⁸ J. Culler percibe la importancia del asunto cuando la propone como condición *a priori* para la legibilidad de las proposiciones retóricas (o literarias) y las pragmáticas («Presupposition and Intertextuality», en *The pursuit of Signs: Semiotics, Literatura, Deconstruction*, Roudledge, Londres-New York, 1981, págs 100-18).

²⁵⁹ En el marco general de la descripción ruselliana (véanse B. Russell, «Descripciones» y Keith Donnellan, «Referencia y descripciones definidas», ambos en Luis M. Valdés Villanueva (comp.), *op. cit.*, págs. 49-59 y 85-105).

²⁶⁰ El espacio métrico es un espacio intensional (de sentido) donde no funcionan bien las reglas del cálculo proposicional porque hay que postular operadores.

«autenticación»²⁶¹. La polifonía (o el dialogismo²⁶²) se autentifican en los distintos tonos de la voz del poeta y racionero mediante deícticos del «ego», y con ello validan la dimensionalidad *hic* y *nunc*²⁶³ en que la voz se inscribe. Parece el momento de presentar ese *índice de tono* que mencionaba más arriba y que permite distinguir las distintas etapas hasta la culminación de la *actio* elocutiva.

Mis experiencias en torno a la *actio* me indican que se produce un cambio en el empleo del estribillo a partir de 1585. En las letrillas previas a este año percibo la impresividad burlesca más que la voz del poeta que dice «yo». Son cuatro letrillas (que estudio en «*Joca seriaque...*») que deben mostrar algún rasgo de iconicidad gongorino que permita escuchar la voz del poeta (o adivinar su gesto) sin necesidad de establecer en el estribillo una situación de especularidad. Ya lo ha logrado en la letrilla VII, cuando crea polifónicamente (mediante ecos) caracteres complejos de personajes planos. Ahora, en cambio, el marco de la polifonía se queda corto, por lo que vuelvo al ámbito de la iconicidad para señalar la articulación de carácter fónico y rítmico de este rasgo de *saliencia* (como lo denomina la poética cognitiva) con sentido *burlesco* en un primer momento de la poética de la letrilla²⁶⁴. Esta es mi hipótesis sobre la «higa burlesca», presentada en «*Joca seriaque...*» y desarrollada en «Del emblema al refrán...».

²⁶¹ Esta función de *autenticación* (*autorización* suelo llamarla) faculta a la voz poética de un *sentido* ligado a otros tonos o timbres evidenciados. Recojo el término *autorial* de F. K. Stanzel (*op. cit.*, págs. 185 y sigs.) para expresar el argumento *yo* de esta función, que recojo de L. Doležel («Verdad y autenticidad en narrativa», en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, prólogo de T. Pavel y trad. de J. Martínez Lorente, Universidad de Murcia, 1999, págs 125-58; reeditado en *Heterocósmica...*, capítulo VI).

²⁶² Véase José M. Trabado Cabado, *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de "La Galatea"*, Madrid, CSIC, 2000, págs 27-37. Para los distintos modelos de expresión dialógica (hacia el sujeto interior, desdoblamiento del yo autorial, etc.) en relación a la interpretación como transducción, véase Jesús G. Maestro, *La expresión dialógica en el discurso lírico*, Kassel, Reichenberger-Universidad de Oviedo, 1994. Una perspectiva pragmática y retórica se encuentra en Á. Luján Atienza, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

²⁶³ La usual deixis enunciativa en torno al *ego*, *hic* y *nunc* es esencial en los estudios de enunciación en la lengua. Véase K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1961. C. Kerbrat-Orecchioni ofrece un amplio estudio lingüístico de la deixis apuntada por Bühler (*op. cit.*, cap. II, 1). Por su parte, la dimensionalidad puede refigurarse (como una deixis *am phantasma*) o *mostrarse* mediante el rasgo de iconicidad propio de la deixis *ad oculos*. La primera es mediada, la segunda pretende ser interpretada (paradójicamente) de manera *directa* (cf. K. Bühler, *op. cit.*, pág. 199 y sigs.).

²⁶⁴ Recogiendo el dialogismo de Bajtín y el anagrama saussureano, J. Kristeva cree que el poema está formado por una red paragramática, un «modelo tabular (no lineal) de la imagen literaria, dicho de otro modo, el grafismo dinámico y espacial que designa la plurideterminación del sentido (diferente de las normas semánticas y gramaticales del lenguaje usual) en el lenguaje poético» (*Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978, págs. 239-40).

El copete de esta hipótesis, la *actio* elocutiva, presenta la gestualidad del racionero en voz del poeta, cuyo nombre *propio* (el «yo» que sólo él puede timbrar) se expresa con distintas inflexiones que aspiran a ser interpretadas. No es el momento de abandonar la iconicidad, sino de buscar la autoridad que valide la existencia de estas modulaciones. Los tres estilos *elocutivos* de la teoría poética latina, el alto (*magna vox*), el bajo o humilde (*parva vox*) y el medio (*media vox*) constatan fehacientemente ese *índice de tono* en «Del emblema al refrán...».

9. Voz, tono y eco²⁶⁵ configuran mi propuesta de instanciación polifónica del poeta y el racionero, aunque se escuchan otras *voces* en las letrillas que van más allá del ámbito de la polifonía. Una voz ajena, que no designa al cordobés, es la del compilador o editor del Siglo de Oro (pero no sólo de él) quien, en una obra que se pretende completa²⁶⁶, divide el conjunto de letrillas

según los géneros de sus versos, si bien en cada uno van subdividas las materias, i colocadas en el lugar que parece se debe a cada una. El nombre que se da de burlescas a las que lo son va (como lo demás) expuesto a las censuras de los que, por Latino, quizá admitieran menos el de iocosas.²⁶⁷

El proceso de nominación que reconoce el propio don Antonio (letrillas *líricas*, *satíricas*, *burlescas*, etc.) da lugar al fenómeno paratextual²⁶⁸ de la figura (*Bild*) «título-texto», de condición dialógica²⁶⁹, cuyo rasgo de iconicidad pienso que puede ser explicado mediante la presuposición pragmática.

El lector *puede* presuponer el carácter burlesco de la intencionalidad del poeta —la debatida cuestión del género no poético—. Esta presuposición, aparentemente

²⁶⁵ Es una expresión icónica, semejante al *Veni, vidi, vici*, de Julio César, el ejemplo preferido del *Iconicity Research Project* para ilustrar el principio de iconicidad. Véase W. G. Müller, «Iconicity and Rhetoric. A Note on the Iconic Force of Rhetorical Figures», *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature* 2, O. Fischer y M. Nänny (eds.), Benjamins, Amsterdam, 2001, 305-22, pág. 305.

²⁶⁶ Benveniste habla de *suireflexión* en el texto. «Pero esta *suireferencia* no es más ininteligible que la que todo libro hace a sí mismo, por lo mismo que su título, parte integrante del mismo (como el enunciado es un elemento de la enunciación) cualifica al libro entero» (O. Ducrot, *op. cit.* pág. 187).

²⁶⁷ *Advertencias* del manuscrito Chacón.

²⁶⁸ Uno de los cinco tipos de *transtextualidad* (*intertextualidad* en J. Kristeva) que propone G. Genette (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 9-15). C. Lara Rallo ofrece una pulida revisión del asunto en *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.

²⁶⁹ El dialogismo de M. Bajtin no dice nada sobre la cuestión, pero el rasgo de iconicidad de lo que J. Kristeva, en el marco de su *intertextualidad*, denomina *red paragramática* (véase la nota 264) me parece más eficaz que el concepto general sobre la *paratextualidad* de G. Genette.

posicional desde el punto de vista fenomenológico, *modula*²⁷⁰ la interpretación: opaca el acto de lectura y dificulta la especularidad. Pero también *puede* (si es un lector con suerte) *no* presuponerlo conscientemente. La posibilidad (en términos de *fortuna*) se arruina con la sola presencia del icono «título-texto», cuyo rasgo de iconicidad (las dos partes asimétricas de la figura) obliga a que la (posible) presuposición se interprete como suposición necesaria de un algo que, existiendo sólo en la mente del editor, se da *por supuesto* en el mundo de la obra completa en que habitan letrillas, décimas, romances o sonetos. En este sentido, apremia un análisis de las propiedades simbólicas (o alegóricas), icónicas e indécicas (*pace* Peirce) de la figura en el empeño de que próximas ediciones parciales²⁷¹ no incluyan este tipo de epígrafes. Mi aportación al asunto se encuentra en el artículo «Acerca de los títulos icónicos en la transmisión textual de las letrillas de Góngora»²⁷².

10. En el ámbito de la iconicidad, la perspectiva cognitiva sugiere que la imagen o la figura es un modo de pensamiento más que un recurso retórico²⁷³ o un género literario, pero (fuera de *mi* pensamiento) la imagen bipartita de la letrilla en torno al estribillo y su glosa sí configura un género poético que puede incluir al romance o la décima con estribillo. Incluso el soneto goza de un rasgo de iconicidad bipartita que Góngora *asume*, especialmente si el soneto posee cierta figuración emblemática, como ocurre con los sonetos *giocosi* de Berni.

En ciertos casos, aparte de la «asunción» de la figura dual, el protocolo de iconicidad incluye una imagen del contenido inscrito. El cordobés *suscribe* a su manera temas y motivos tradicionales según lo que Ezra Pound entiende por *imagen*: «lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo»²⁷⁴. Son voces ajenas las que se escuchan en el texto en *el modo de presentación* de Góngora, su sentido, dentro

²⁷⁰ Véase F. Recanati, *El significado literal*, Madrid, Antonio Machado, 2006, págs.163-67.

²⁷¹ Las ediciones de Foulché-Delbosc y Carreira clasifican cronológicamente las composiciones, en tanto que los hermanos Millé las agrupan, primero, según el género poético y, después, cronológicamente. Ninguno atiende a la subdivisión en materias.

²⁷² *Dicenda* (publicación prevista en 2017).

²⁷³ «La manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es, en gran medida, cosa de metáforas. Pero nuestro sistema conceptual no es algo de lo que seamos conscientes normalmente» (G. Lakoff y M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 39-40).

²⁷⁴ *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S. Eliot (ed.), New York, New Directions, 1954, pág. 4 (la traducción es mía). La cláusula temporal de la cita describe la experiencia subjetiva de Góngora anterior al texto. La «suscripción» que propongo está interesada en lo «emocional» del poeta en el texto.

de una *conciencia* icónica de la poética. Esta es la deriva cognitiva²⁷⁵ que me parece más fecunda en mi pretensión de definir un marco de «asunción» y «suscripción» en diversos grados no sólo en la letrilla, sino en la poética de las *pasquinate* que reposa en alguno de los sonetos y romances con estribillo de Góngora. En «*Joca seriaque...*» y «Del emblema al refrán...» se desarrolla este marco cognitivo (pero no sólo) de «asunción» y «suscripción», alejado de cualquier análisis *cognitivo* del pensamiento como autobiografismo, al fin y al cabo, el distintivo neopositivista de una estilística renovada.

11. Estas voces que se presentan visualmente como «mosaico de textos»²⁷⁶ evocan a Horacio o Juvenal, y a otros poetas de los siglos XV y XVI (especialmente a Diego Hurtado de Mendoza, Pedro de Padilla o Baltasar de Alcázar). De otro lado, refranes y sentencias colorean las teselas asignadas a la voz popular. El ámbito de la intertextualidad no es devoto de la búsqueda de las fuentes sino más bien de la transposición de sistemas significantes. Como sugiere R. Barthes:

La intertextualidad en la que todo texto se inserta, pues él mismo es el entre-texto de otro texto, no debe confundirse con ninguna clase de origen del texto: tratar de investigar las «fuentes», las «influencias» de una obra, es caer en el mito de la filiación; las citas que componen un texto son anónimas, inidentificables, y, no obstante, *ya leídas [dèjà lues]*: son citas sin entrecomillado.²⁷⁷

²⁷⁵ Desde 1997, el *Iconicity Research Project* ha organizado diez simposios interdisciplinarios (el último en marzo de 2015) dedicados a las dimensiones semántica, pragmática y cognitiva de la iconicidad, tanto en sus aspectos gramaticales como en el diagramático, en todo tipo de textos y discursos. Los resultados han sido publicados en cuatro volúmenes por Benjamins (Amsterdam): Max Nänny y Olga Fischer (eds.), *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature* (1999), Olga Fischer y Max Nänny (eds.), *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2* (2001), Wolfgang G. Müller y Olga Fischer (eds.), *From Sign to Signing. Iconicity in Language and Literature 3* (2003) y Costantino Maeder, Olga Fischer y William J. Herlofsky (eds.), *Iconicity Inside-Out. Iconicity in Language and Literature 4* (2005). Lo más relevante para la presente investigación es la clasificación de los tipos de iconicidad en *imagic* and *diagrammatic iconicity* (Olga Fischer y Max Nänny, «Introducción» al primer volumen, pág. xxii) que otras aportaciones se encargan de precisar. Hay una posibilidad real de que los abundantes estudios sobre *Iconicity in language and literature* conviertan a esta es una nueva semiótica. Mi *iconicidad* también es transversal, pero filológica: a ras de texto. En la bibliografía final hago referencia a las aportaciones de Ivan Fónagy, John Haiman, Andreas Fischer, Max Nänny, Bernd Kortmann, Winfried Nörth, Wolfgang G. Müller, Olga Fischer, William J., Herlofsky, Werner Wolf y Paul Bouissac, que me parecen las más interesantes.

²⁷⁶ Véase C. Lara Rallo, *op. cit.*, pág. 49.

²⁷⁷ R. Barthes. «De la obra al texto», en B. Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pág. 172. Cf. C. Lara Rallo, *op. cit.*, pág. 29.

Hay dos aspectos relevantes en la cita. Es cierto que la dimensión social del dialogismo consigue que la fuente oculte el texto, pero incluso G. Genette recoge los procesos de transformación e imitación en su descripción de la hipertextualidad²⁷⁸. Creo, por lo tanto, que la imitación estilística²⁷⁹ —entendida como filiación *à la Barthes* pero sin ideograma²⁸⁰— es una categoría poética y estética del discurso literario, y un marco válido para investigar la cuestión de las fuentes en cancioneros, romanceros, *thesoros* o *flores*, a las que dedico lo esencial de «*Ioca seriaque...*» y «Del emblema al refrán...».

El segundo aspecto, capital en esta investigación, concierne a la última cláusula de la cita de R. Barthes, donde afirma que «son citas sin entrecomillado». En los artículos citados anteriormente se demuestra que hay ese tipo de citas pero las más interesantes en Góngora son, precisamente, las entrecomilladas, donde la voz paródica del poeta se enfrenta a la voz de la tradición o, incluso, a la suya propia. La intención es contraria a la que propone J. Kristeva:

Todo texto se construye como mosaico de cita, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*». ²⁸¹

El «mosaico de citas» de Kristeva es conceptual; mi «entrecomillado», en cambio, es *poético* (y puede aspirar a incluirse en un catálogo de figuras retóricas *dialécticas*²⁸²):

²⁷⁸ *Op. cit.*, págs. 14-5.

²⁷⁹ La dificultad de la imitación proviene de su objeto. O bien es copia de la realidad sensible (imitación platónica) o de categorías del comportamiento humano (imitación aristotélica), pero también puede descender a la imitación literaria de modelos, de los que puede captar el aliento de sus bondades (imitación ecléctica) o —imitación ciceroniana— trasladar su *compositio* lingüística para alcanzar la elocuencia (cf. Á. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Universidad de Deusto-Reichenberger, 1992, pág. 20. Véanse Victoria Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación Provincial, 1995, caps. 1 y 4, y Juan M^a Núñez, *El ciceronianismo en España*, Universidad de Valladolid, 1993, págs. 37-44). F. Lázaro Carreter afirma: «La originalidad absoluta constituye un ideal remoto, que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo. La imagen del gusano de seda, que elabora sacándolos de sí sus hilos, atrae; pero se presenta como más segura la de la abeja, que es capaz de fabricar su dulce secreción libando el néctar de diversas flores» («Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, 2, 1979, 89-119, pág. 119).

²⁸⁰ «El ideograma es una función intertextual que se puede leer “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales» (J. Kristeva, *Semiótica...*, pág. 148).

²⁸¹ «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela» (1967), en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité*, La Habana, UNEAC-Casa de las Américas, 1997, 1-24, pág. 3. Cf. Carmen Lara Rallo, pág. 19.

incluye el contenido citado (refranes, tópicos o motivos tradicionales con textura, etc.) y una figuración. Algunos estribillos de Góngora (incluso ciertas glosas) juegan con lo verbal y lo figural de lo citado. Las técnicas de citación empleadas en la *oratio recta*²⁸³ se prestan a modelar el contexto alterno donde el poeta trata la esotérica de burlas y veras dentro un legítimo género *formal* de «veras y burlas»²⁸⁴, matriz de su genuina *poética burlesca*.

²⁸² En mi defensa del sentido *poético*, he procedido a filtrar la figuración que considero esencialmente retórica y dotarla de la función de *refiguración*, propia de la poética. La postura contraria se traduce en la inclusión de cualquier icono dentro de la esfera de la retórica (cf. P. Ricoeur, «Retórica, poética, hermenéutica» en Mario J. Valdés (ed.), *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas*, Caracas-Barcelona, Monte Ávila-Azul, 2000, 123-38, pág.127). Un buen número de retóricas clásicas y del Siglo de Oro manejadas aquí aparecen referenciadas en la bibliografía final.

²⁸³ Las comillas no aparecen en la impresión de las obras de Góngora, así que el intérprete comprende por confrontación *directa*, es decir, ostensivamente, para lo cual debe haber entrañada algún tipo de deixis demostrativa (cf. P. F. Strawson, «Singular Terms, Ontology and Identity», *Mind*, 65, 1956, 433-54, págs. 445-6). Empleo los índices del entrecomillado (o el paralelo de la bastardilla) con el fin de *encuadrar* una palabra, frase u oración que contenga ese *algo* más, bien una mención de una palabra que origina un frase que llamo *denominación* motivada o un modo actitudinal de creencia del poeta o de un personaje (cf. W. V. O. Quine, «Notas sobre existencia y necesidad» (1943), en Thomas Moro Simpson (comp.), *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, Buenos Aires, 1973, 121-38, págs 121-2), bien la reproducción *cerrada* de creencias (tópicos y motivos) o de *verba* (imitación ciceroniana). Las relaciones naturales entre la citación y el discurso reproducido en *oratio obliqua* se aprecian en los trabajos de D. Davidson «On saying That» y «Quotation», ambos traducidos al español en *De la verdad y de la interpretación*, Barcelona, Gedisa, 1990, caps.7 y 6. Mi formalización del juego poético del «entrecomillado» y el «desentrecomillado» gongorinos recuerda vagamente al proceso de ajuste de las proposiciones verdaderas que presenta A. Tarsky en «La concepción semántica de la verdad y los fundamentos de la semántica», de 1944 (en Luis M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 2000, págs. 301-38). Este rasgo de iconicidad *demostrativa* en forma de conjuntos posibles fue iniciada por R. Prior («Oratio Obliqua», en *Papers of Logic and Ethics*, London, Ducworth, 1976, págs. 147-158) y F. Recanati ha procedido a formalizar sus principios («The Iconicity of Metarepresentations» en D. Sperber (ed.), *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*, New York, Oxford University Press, 2000, págs. 311-60). En su aplicación literaria, con frecuencia reducida a la *mimesis* aristotélica, las comillas proveen de «sabor pragmático» (G. Reyes, *Metapragmática*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pág. 79). L. Schwartz describe la técnica *au ras de texte* en «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIX, 2000, págs. 265-85.

²⁸⁴ En este orden. Aparte de lo paratextual del icono «título-texto», el género puede ser entendido como una cuestión de architextualidad —sobre la burla o la sátira— o de intertextualidad. Intentaré mostrar que la primera cuestión debe desterrarse en la edición parcial de las letrillas en los términos en que está presentada. Hay aportaciones relevantes que no aparecen en los artículos. Sobre la cuestión architextual de la sátira o la burla, M. Blanco propone un género jocoso, de cara al público, que supera el marco «monolítico» establecido por R. Jammes («Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora», en Carlos Vaillo y Ramón Valdés (eds.), *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2006, 11-34, págs. 30-2). Alain Bègue trata lo jocosero como una cuestión de estilo (sublime o llano) en «Los límites de la escritura epidíctica: la poesía jocosera de Juan de Montoro», en Alain Bègue y J. Ponce Cárdenas (eds.), *La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*, Criticón 100, 2007, págs. 143-66. Al resurgimiento de las «burlas/veras» ha contribuido, entre otros, Anthony Close (*Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000), quien demuestra que la dicotomía es estructurante en la narración (sobre todo, desde el *Guzmán de Alfarache*) y refleja las peculiaridades del momento histórico. El sólido trabajo de Close muestra esta doble perspectiva en «La comicidad burlesca como arma satírica en el Siglo de Oro español» (*Satire politique et dérision. Textes réunis par M. Blanco*, Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2003, págs. 75-89) y «Las burlas y las veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro» (en I. Arellano y V. Roncero (eds.), *Los códigos de la risa en el*

12. Siendo fiel a la metodología, el corpus estudiado no aspira a contener todas las letrillas. Sólo aquellas cuyos *resultados* tengan matices de sentido pueden proporcionar algún rasgo al caso ya constituido. En el año 1976, Robert Ball presenta su importante tesis doctoral (tristemente poco citada y aún menos leída) sobre la parodia en el romance gongorino, y caracteriza los nueve que constituyen el género:

Our study will concentrate on these nine texts, with reference to other poems whenever a comparison or contrast appears to be useful for determining the specific poetic horizon of a given parody.²⁸⁵

Con este mismo espíritu, el de promover un horizonte poético para las letrillas más allá de la simple anotación individual o de un análisis retórico poco sugerente, dedico el conjunto de mis artículos a la quincena de composiciones más relevantes.

Siglo de Oro, Sevilla, Renacimiento, 2006, 115-42, págs. 115-23). En el ámbito de lo estructurante-estructurado, la aportación más interesante de la que tengo noticia es la tesis de Samuel Fasquel, dirigida por M. Blanco, *Quevedo et la poetique du burlesque dans l'Espagne du six-septieme siecle*, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2007 (disponible en <http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/FASQUEL_Samuel.pdf> [consultado: 31-08-2015]. En la tercera parte realiza un completo análisis de lo que se entiende por burlas y veras en el Siglo de Oro, pero también se aplica en las cuestiones del contenido del discurso del personaje y la caracterización de la instancia de enunciación que configura la relación entre burlas y veras. En un artículo del mismo año ratifica que «Tenemos una forma autónoma de lo burlesco, quizás menos frecuente que el epitafio burlesco o la fábula burlesca, pero no por ello menos identificable» («La enunciación paradójica y las estrategias del discurso burlesco», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro...*, 41-57, pág. 55). Demostrar que esta «forma autónoma» no sólo es «identificable», sino interpretable (tiene *sentido* poético) es uno de los objetivos fundamentales en esta tesis.

²⁸⁵ *Góngora's Parodies of Literary Convention*, Universidad de Yale, Tesis microfilmada, 1976, pág. 14.

D. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

1. El primer artículo, que responde a los objetivos 5, 6 y 7, muestra los pasos del racionero en su propio espacio burlesco. Los 21 personajes masculinos y femeninos presentados en la introducción, y que corresponden con los primeros dísticos de las 21 estrofas de la letrilla VII, mantienen con Góngora una relación asimétrica.

Con independencia de que habiten extramuros o intramuros de la ciudad burlesca, o que se encuentren cercanos a las experiencias subjetivas de Góngora como racionero, lo cierto es que sólo algunos poseen rasgos de vivencialidad directa cuya interpretación depende de una explicatura «en *ℓ*» que permite formar una proposición relativizada con una función de lugares al mundo posible donde (ahora la circunstancia puede ser evaluada) habita el racionero. En los pocos casos en que es posible instanciar esta explicatura aparece lo que denomino un «*locus* vivencial» donde el poeta presenta a sus personajes más cercanos con los modos del racionero.

Unas veces la descripción es tan exigua que carece de denotación burlesca propia y otras hay que acudir a las implicaturas en la estructura argumental de la frase para distinguirlos. El mismo razonamiento pragmático ofrece una posible respuesta a la cuestión planteada en los objetivos sobre el orden original de las estrofas en la letrilla. Una estrofa en especial (que no es la primera en el manuscrito Chacón) tiene —paradójicamente— el demérito suficiente para ocupar ese lugar.

Otras veces no es posible instanciar dicha explicatura. En estos «*loci* no vivenciales» (he estudiado los más relevantes) en los que el racionero resulta extrañado, es el poeta quien opera en el espacio métrico del verso, un ámbito reducido (*pie de burla* lo denomino para algunos casos notables) que exprime para dotar de carácter al personaje mediante los distintos tonos de su voz *poética*.

Ecos, ecoides, *n-ecos* son los distintos modos de esta categoría polifónica que engendra caracteres (descripciones complejas) donde una interpretación no ecoica solo intuye personajes de ontología plana. Cuando no es posible instanciar los ecos en un *pie de burla* se enfatiza ecoicamente un pronombre reflexivo que proporciona carácter al personaje anticipando sus modos de ser en el mundo. Así, enfrentando la voz y los tonos ecoicos, germina un mundo poético de la *vuelta* bajo las formas de la parodia.

El usufructo del espacio métrico permite que la descripción compleja del personaje y su acción (física o mental) se emplacen en un solo dístico. Este se presenta como una cuarteta de romance a la que se le ha reducido a la mitad la cantidad y la duración

silábicas, pero se le respeta la monorrima. Este es el rasgo de iconicidad que posee el dístico y que avanza lo que más adelante llamo *caso flexivo*. Sólo falta acoplar un signo de clausura de la narratividad, y ahí se ofrece la voz del poeta, en ese estribillo modalizador (radicalmente no narrativo) que suscita una de las dos vías de la *poética del estribillo gongorino*.

2. «*Ioca seriaque*: la faz del poeta y la cruz del racionero en los estribillos de Góngora (1581-1583)» es una interpretación de los estribillos (y algunas estrofas relevantes) de las cuatro primeras letrillas gongorinas (objetivos 4, 5 y 7-10). En ellas se perfila la desmitificación paródica de la tradición, tanto literaria como popular, por ello se ofrecen cada una de las fuentes que se imitan y/o parodian, con la relevante presencia de Diego Hurtado de Mendoza y Pedro de Padilla.

En el afán consciente de crear una nueva vía para su personal manera de «decir verdades», Góngora encuentra en las «veras y burlas» (en este orden) el principio estético para que la poética de la inversión (de la *vuelta*) logre erigirse como género *formal*. En el espacio de una transtextualidad donde la afiliación a las voces de los ascendientes es rebelde, las operaciones cognitivas para su transición son la *asunción* directa y/o la *suscripción* elaborada (en varios niveles). La segunda, más compleja, es un proceso de reducción cuyo resultado, en el caso de Góngora, acaba en un espacio métrico propio que denomino *estico* (o *verso*) *de autor*. Este dominio, que posee el rasgo de *iconicidad* polifónica tan propio de Góngora, comparte la misma naturaleza dimensional que el *pie de burla* de la letrilla VII.

Si bien todas las letrillas se asientan en el juego de burlas y veras (*Ioca seriaque*), hay dos en que se instancia un predicado apodado más tarde *de vera* (un «predicado de verdad» con textura) que *autentifica* (una función intensional) los modos del poeta. En las otras dos se instancia un auténtico «predicado de verdad» (extensional) que autentifica, además, al racionero.

Son los dos cauces que nacen en la fuente de la polifonía: la *vuelta* de ambos predicados, bien mediante la parodia (voz contra voz) de las vivencias de Góngora como poeta, en el segundo caso, o bien la *vuelta* del «predicado de verdad» del racionero y poeta con el tono *de vera* burlesca del poeta autorizado en el refrán o la letra ajena, uno de los modos de la parodia que emplea para su personal manera de «decir verdades». En las letrillas con «predicado de verdad», la voz de la tradición (literaria o popular) se enfrenta con la del poeta en el juego de la citación y *descitación* de las

mismas palabras (dichas o escritas). Propongo la existencia de un indéxico oculto que explica con facilidad este icono conceptual «de verdad poética» tan gongorino. Se trata de extraer los índices del entrecomillado de palabras de una voz externa y proceder a su *desentrecomillado* con la voz del poeta, para lo que debe haber un signo de *suscripción*.

La derivada de todo el asunto es que hay dos clases *funcionales* de letrilla. En una el estribillo posee un rasgo de iconicidad (el dominio de la *vuelta*) que lo independiza de su glosa (cuya primera estrofa explica el contenido de ese rasgo). La otra asume la iconicidad de la letrilla como entimema, y el estribillo actúa como simple modalizador. Curiosamente, es este segundo tipo de letrilla el que ha contribuido como ninguno a las numerosas atribuciones a Góngora, y la letrilla «Que pida a un galán Minguilla», cuyos dísticos se han explorado en el artículo anterior, es la nuez de una poética que Góngora lleva hasta el final de sus días.

Una de las posibles respuestas para el éxito de estos estribillos es que poseen rasgos de evidencialidad directa. El denominado *caso flexivo*, que aparece en 1581 pero no se desarrolla hasta 1583 (paradójicamente, en una letrilla del primer tipo), es el inicio de la denominada *higa burlesca* que, poco a poco, se va instanciando en el estribillo modalizador de la segunda variedad de letrillas y que dará lugar (como se verá en el siguiente artículo) a una auténtica «poética del estribillo» gongorino basado en la *actio elocutiva*.

Una relevante aportación final de la interpretación de este conjunto de estribillos, y que afecta al objetivo 5, es el rescate del aspecto original de la letrilla VII en sus primeras estrofas, que viene a completar la intencionalidad del artículo anterior.

2.1. «Del emblema al refrán: la *actio* en los estribillos de Góngora» muestra definitivamente las credenciales de las propuestas en torno al estribillo que venían configurándose en *Ioca seriaque* y, como en él, son las fuentes las que de forma minuciosa autorizan cada una de aquellas.

De nuevo aparecen por doquier refranes y proverbios, cancioneros, romanceros, *thesoros* o *flores*, pero también los ecos de Horacio o Petrarca. Aparece la voz de Baltasar de Alcázar, pero quienes confirman su presencia en el *codice excerptorii* del cordobés son Diego Hurtado de Mendoza y, con menos frecuencia, Pedro de Padilla. Se estudian una decena de estribillos pertenecientes a letrillas escritas a partir de 1583 que inician o son continuadoras de esta «poética del estribillo» basada en el rasgo de iconicidad (objetivos 1-3 y 5-7).

La obstinación por crear su propio cancionero burlesco le conduce a encabezar cada uno de los géneros poéticos convencionales con un poema-prólogo. En el primer apartado del artículo se describe este trayecto de la «poética del estribillo» que va desde el romance-prólogo (un romance con estribillo) de 1580 hasta el soneto-prólogo (un soneto bernesco, con *estico* de autor) de 1588, pasando por la letrilla VII, la pieza que imprime carácter al cancionero. Todos ellos se ajustan a la operativa de *asunción cognitiva* de figuración emblemática. De forma paralela, hay un resquicio para la glosa burlesca de la letra lírica ajena, la cual irá dejando paso al refrán.

Estos prólogos emblemáticos dejan su impronta a partir de 1585, cuando Góngora rubrica el emblema conceptual pero arruina su forma suscribiendo en el estribillo —heredero del *verso de autor*— diversos operadores metarrepresentacionales. La figura no es suya pero el entimema expresado poéticamente en la estrofa bebe directamente en la letrilla-prólogo.

Durante los diez años siguientes Góngora suspende las burlas y las veras en favor de este nuevo modelo, que se encarga de depurar hasta llegar al esquema *de re*. Su letrilla escológica, por ejemplo, es heredera de los primeros mimbres. Además del patrón, los estribillos participan de un inesperado *caso flexivo* en torno a la rima que ya aparecía en 1583 y se apuntaba en 1581. Es un nuevo concepto de *distico* que liga el mundo descrito en la estrofa con el modo impreso en el estribillo, y que autentifica al racionero con la voz que dice *yo*.

Heredero de la *higa burlesca* indicada en los primeros estribillos (y que no olvida), el tono recio de esta voz se afirma en paralelo a la creación del estribillo icónico, que adquiere la forma y el sentido del refrán. Poco a poco la voz del poeta y estado emocional del racionero se encuentran en el *índice de tono* (cuya *vox*, siguiendo la teoría poética latina, he clasificado en *magna*, *media* y *parva*) con la intención de que sea directamente interpretado. Es el comienzo de la *actio elocutiva*.

El cauce de veras y burlas también se renueva. La parodia —voz contra voz— de las primeras letrillas desaparece del horizonte, y con ella, el predicado *de vera poética*, lo que debería llevar a la pérdida de la descitación. Obviamente, Góngora no se resigna a su pérdida y, en esta nueva etapa, ya no la emplea para suscribir las palabras de otro sino las suyas propias. Las técnicas del entrecomillado y el desentrecomillado se ponen al servicio de esta «poética del estribillo», lugar en que acontecen fenómenos poéticos típicamente gongorinos como son la descitación morfológica o el proceso de denominación, que culminan en la descitación del estribillo en la glosa. Las técnicas de

figuración que comparten todos y cada uno de estos fenómenos (y otros muchos que no he descrito aquí) confirman que la *iconicidad* es el ámbito apropiado para su estudio.

3. El menos *gongorino* de los artículos («Acerca de los títulos icónicos en la transmisión textual de las letrillas de Góngora») responde a los objetivos 9 y 8 (en este orden), que se preguntan por el título de género (lírico, satírico, burlesco, etc.) que impone el compilador (y/o el editor) a las letrillas.

Si en la *actio elocutiva* se instancian el poeta y el lector en una sola situación de especularidad *poética*, la situación de lectura en que se instancian la voz extraña del editor y el lector antes de que este se introduzca en la situación metarrepresentada también posee rasgos de especularidad *lógica* que exigen la *actio* del lector en forma de mueca o risa antes de la lectura de la letrilla. Es otro tipo de polifonía que afecta esta vez no al mundo posible de la letrilla, sino al mundo factual de la edición de la obra completa (o parcial) de Góngora. Que se incluya tradicionalmente entre las cuestiones de la paratextualidad no evita el hecho de que concierne a la interpretación del estribillo y de su glosa.

Antes de acudir a la conceptualización del fenómeno del título como predicable, se presentan las cuestiones abiertas por Aristóteles, Porfirio o Boecio en torno a los universales o predicables simples (el género, especie y propio) y compuestos (definición y descripción) o si son inteligibles o existentes. En el afán por comprender el asunto desde la perspectiva fenomenología del paréntesis interpretativo, hay una crítica al funcionalismo casi descriptivo de la *titulología* moderna. En este sentido, se propone un signo no explícito (el *clístico*) que comparte esta función de *cierre* en la interpretación. Por último se examinan los distintos títulos que Góngora aplicó a sus obras (*Soledades*, *Fábula de Polifemo* y *Galatea*, etc.).

El artículo no sólo pretende explicar e interpretar las propiedades simbólicas (o alegóricas) de este fenómeno de figuración polifónica en el marco de la *iconicidad*, también anida en él la prospectiva de que las próximas ediciones parciales de las letrillas carezcan de cualquier peritexto, para así evitar que una figura del *logos* (por lo tanto, *dialéctica*) se imponga sobre un conjunto de letrillas que, individualmente, disfrutaran de un carácter no dialéctico.

RESULTADOS

E. CONCLUSIONES

Quod scripsi, scripsi (Juan 19, 22)

Advertía en la Metodología de las limitaciones de una investigación basada en una colección de artículos, cada uno de ellos sujeto a su propia temporalidad (interna y externa). Sus contenidos, inmodificables, no disfrutaban de las interpretaciones posteriores que germinan en sus compañeros o en el resto de los apartados, y esto se aprecia en una lectura secuenciada. Es un atomismo que favorece la entropía en todo sistema y que sólo puede cristalizarse con el ajuste entre los objetivos, la metodología y los resultados. Siendo fiel a este principio, intentaré conciliarlos seguidamente:

1. La sátira personal dirigida a Rodrigo de Calderón y atestiguada en Vicuña y Hoces (letrilla XX) es la única que no recoge A. Chacón. El primer objetivo expresaba la conveniencia de suministrar un argumento textual que validase su inclusión en el corpus, y a ello me empleo en el apartado «Del emblema al refrán...».

Este diálogo pastoril moralizante, único en Góngora, dramatiza en su estribillo la ambición vital del valido del duque de Lerma. El diálogo es relevante en cuanto a las palabras que pronuncian Carillejo y Arroyo pero también posee varios rasgos de iconicidad que proporcionan una visión alegórica (luego moralizante) de las propias palabras. Es una forma de sobrecitación de las propias palabras que se inscriben en una hiperfiguración que sólo Góngora puede ofrecer en estos momentos.

Este icono de alto nivel (el diálogo como figura con sentido) está constituido en un segundo nivel por el *caso flexivo* destinado aquí a la reflexión, una etapa posterior al caso flexivo burlesco. En este dístico que quiebra los períodos de cada intervención (Guadalquivir por ser *mar?* / Carillejo, en *acabar*) se desarrolla la alegoría *á la Góngora*, una alegoría que no participa de la visión corta del símbolo sino del punto de vista de largo alcance del icono de minoración ascendente «*Carill-ejo*», capaz de reducir el drama del orgullo y la caída iconizado en el dístico a un icono léxico aún más reducido. Culminan aquí muchos de los rasgos de la «poética del estribillo» que ya se han presentado y que confirman la apreciación de R. Jammes de que «es indiscutiblemente de Góngora».

2. Algo similar pretende el segundo objetivo: ligar a la poética de Góngora las tres letrillas satíricas y burlescas («Que pretenda el mercader», «Ya que rompí las cadenas»

y «Tenga yo salud») que figuran sin fechar entre las *Obras que comúnmente se han tenido por de D. Lvis de Gongora: y hasta despues de su muerte no auian llegado a manos de D. Antonio Chacon.*

Las letrillas primera y tercera se anotan en el curso de constitución de la «poética del estribillo» como letrillas de continuación, muy fáciles de interpretar y, por lo mismo, muy difíciles de adjudicar. No obstante, el estribillo de la primera («¡Oh, qué lindico! / ¡Oh, qué lindoque!»), anterior a 1610, se inscribe dentro de la segunda etapa de la vía poética del predicado *de vera burlesca*. El relevo lo toma «Dineros son calidad» de 1601, cuyo estribillo alternante («¡verdad! / ¡mentira!») confirma el ajuste entre el predicado *oculto* «de verdad» (iniciado en «Da bienes Fortuna», de 1581) y el predicado *de vera* con textura de la letrilla «Que pida a un galán Minguilla», de 1581. En cambio, «¡Oh, qué lindico!» muestra la madurez del racionero en un *madurado* (y renovado) predicado *de vera burlesca* que culmina en la voz escandalizada en el estribillo («¡Tenga vergüenza!») de la letrilla «Tejió de piernas de araña», de 1624. El argumento para su legitimación no se encuentra en esta ocasión sólo en el rasgo de iconicidad del estribillo (un estilema *que puede ser imitado*) sino en su perfecta integración en la configuración de la segunda etapa de esta vía poética cuyos orígenes revelo en «*Ioca seriaque...*».

La letrilla «Tenga yo salud», de los mismos años, expresa su glosa con el mismo tono que la anterior. También comparte su adscripción al predicado «de vera» *implícito* iniciado en la letrilla «Andeme yo caliente». En cualquier caso, ninguno de estos rasgos de iconicidad es útil para su autorización si no fuera porque la *conclusio* tras dicho predicado madura esta vía secundaria *en el estribillo* —como en la letrilla anterior— con la voluntad de un refrán *propio*: «y ándese la gaita por el lugar». Esta pretensión de forjar un refranero poético personal la presento en «Del emblema al refrán...» (apartado 3.3).

El caso de «Ya que rompí las cadenas» es el único que trato ampliamente en «Del emblema al refrán...» (apartado 3.1). Tiene el privilegio de ser la letrilla que inaugura tanto la vía hacia el refrán propio que adquiere consistencia en la letrilla de 1594, «Cada uno estornuda», como el período del *iam* horaciano que culmina con «Ya de mi dulce instrumento». No necesita este argumento de *particular necesario* para su autenticación, basta con mostrar los modos de suscripción entrecruzada de las fuentes (Burguillos y Baltasar de Alcázar) para probar que tanto unos como otras son los mismos que emplea «Ya de mi dulce instrumento».

3. Esta última composición muestra con claridad la «poética del estribillo» que vengo proponiendo. Entre 1595 y 1600 Góngora no escribe ninguna letrilla, seguramente porque busca un cauce poético original que no desestime el estribillo. Lo había intentado ya hacia 1580, en los comienzos del quehacer poético, cuando se le ocurre romancear una letrilla (o apostar un estribillo en un romance). Sea como fuere, «Ciego que apuntas y atinas» —ya lo decía— es el prólogo de un cancionero burlesco que disfruta de lo molecular del catálogo (de tipos o estados) y repudia la narratividad, algo que va de suyo en la letrilla.

Algo parecido intenta con la décima (cuestión planteada en el objetivo 3), un género recién llegado que reclama el atomismo, el alcance corto del epigrama (para el largo ya está el soneto). No le cuesta poner un *pie* (un estribillo) a la doble redondilla con sus vueltas aunque la articulación requiera que la última vuelta rote hacia el estribillo. La vuelta es ahora enlace, y lo que en la espinela es retrospección (vuelta) se torna prospectivo en la letrilla: el rasgo de iconicidad del nuevo dístico anuncia las alegrías de un renovado *caso flexivo* que parece asomar en las dos primeras estrofas, pero que se va perdiendo en las siguientes. El verso de enlace va dejando de *enlazar* el estribillo y pasa a *volver* el entimema expresado en la décima. Este verso es tan infiel en su ligazón que A. García Berrio incluye el estribillo en dos apartados opuestos de su clasificación.

Este es el proceso de variación icónica de «Ya de mi dulce instrumento» (que he estudiado en («Del emblema al refrán...», apdo. 3.2), unas décimas *articuladas* cuyas diez estrofas alimentan lo molecular de la letrilla. Años más tarde, en 1603, lo intenta de nuevo con «Una moza de Alcobendas», un dístrofo con un catálogo reducido a la anécdota, distante de la *fronte* y la *sirma* del soneto, y a medio camino de lo que solicita la décima.

«Ya de mi dulce instrumento» es un caso-límite en la «poética del estribillo» y debe figurar como particular en cualquier edición de las letrillas, pero también puede incorporarse como décima-prólogo a una próxima edición de estas últimas. A «Una moza de Alcobendas» le sucede algo parecido. Lo suyo es un ajuste perfecto del estribillo («¿Hice bien? / ¿Hice mal?»), donde se escucha la voz irónicamente modalizadora del poeta, tan propia del epigrama.

Mi aportación a este apartado es la sugerencia de que, a estos dos casos-límite, se le agregue «Los dineros del sacristán», una letrilla que no se diferencia en absoluto de la anterior, según reconoce R. Jammes. El hecho de que presente el estribillo en cabeza conduce a Vicuña, Chacón u Hoces a considerarla letrilla. Además, aflora en torno a

1600, el año en que aparece la primera décima gongorina y la época en que se configura el refrán en el estribillo. «Los dineros del sacristán», imprescindible en la «poética del estribillo» afin a la letrilla, es un pieza útil para comprender el proceso de formación de la décima gongorina.

4. Como avanzaba en el objetivo cuarto, no hay pretensión alguna sobre el corpus de las atribuciones. Es posible que un análisis profundo sobre el engarce del estribillo modalizador a la estrofa (quizá el empleo del *caso flexivo*) pueda resultar de provecho. Creo, más bien, que es el examen de la cláusula inscrita en la estrofa (un rasgo de iconicidad que he estudiado aquí esporádicamente) el que puede ayudar en este aspecto, aunque cualquier resultado haya que ponerlo entre paréntesis.

5. Si los objetivos anteriores exigían cierta discusión por mi parte, pienso que la cuestión en torno a las estrofas de la letrilla VII que aparecen en el *Cancionero de Gabriel de Peralta* ha sido respondida en el tercer apartado de «*Loca seriação...*» (con referencias ocasionales en «Del emblema al refrán...»).

Es innegable que, al igual que el último estribillo satírico de Góngora («Absolvamos el sufrir», de 1625) es el colofón de su poética de «veras con forma de burla», la estrofa «Que en las cosas que hacemos» es el *prólogo* de una poética *formal* de «veras y burlas» que Góngora desarrolla durante los primeros años. No está en mi ánimo plantear que la letrilla se edite con una cabeza que no está en Chacón (y que exige, como se propone en la discusión del sexto objetivo, un cambio en el orden de alguna estrofa) pero es conveniente que algún peritexto acoja el rasgo de iconicidad necesario para que esta poética tenga un *sentido* en el cancionero burlesco del cordobés, al fin y al cabo la intención de esta investigación.

6. «La geografía burlesca de Góngora...» está dedicado al estudio de los dísticos más relevantes de la letrilla VII y sus resultados aparecen en la *Presentación*. Creo que la naturaleza de este dístico gongorino (objetivo 6a) reside en la suspensión de la narratividad propia del romance (del que proviene). El poeta reduce a la mitad el espacio métrico de la cuarteta y con ello también reduce, por un lado, la parte del carácter del personaje objeto de pulla y algunos de los personajes implicados y, por otro, la misma naturaleza de la acción.

Los ecos, ecoides, *n-ecos* y los reflexivos ecoicos que surgen de las entrañas de la voz poética (una forma del *eiron*) permiten al lector avisado dotar de carácter al protagonista en el espacio del *pie de burla*, y las explicaturas de vivencialidad e implicaturas argumentales hacen surgir al racionero y a los personajes ocultos de su geografía burlesca. El signo de suscripción formal de todo el proceso está en la *flexión* —ofrecida en la monorrima— de un *caso* de naturaleza burlesca.

Las cuestiones en torno al estribillo de esta letrilla (objetivo 6b) se tratan en «*Ioca seriaque...*». Su participación en el proceso consiste en acoger la voz del poeta. Así, modalizando el dístico mediante un predicado *de vera* (la expresión irónica o burlesca de un predicado *de verdad*), fragua el género *formal* de «veras y burlas» con el que emprende una las dos vías de su «poética del estribillo».

El objetivo 6c se pregunta por el orden de las estrofas. Parecía un asunto ocioso en el conjunto de objetivos pero pasa a ser necesario cuando se implanta en el tejido asertivo de algunos dísticos una explicatura de vivencialidad «en *ℓ*». El resultado obliga a la estrofa 17 de Chacón a ocupar el primer lugar, atraída tanto por el efecto-*inductio* de la nueva estrofa-prólogo —tal como aparece en «*Ioca seriaque...*» y en el apartado anterior— como por la pragmática interna de la vivencialidad expuesta en extenso en «La geografía burlesca de Góngora...».

7. Una clasificación de todo un conjunto de poemas por sus rasgos mínimos, como la de A. García Berrio, no suele aclarar gran cosa. En el caso de Góngora, un poeta prestigioso, la falta de un *sentido* en cualquier clasificación constituye un agravio. No obstante, si una categorización mínima *explica* una poética, hablamos de otra cosa. En «*Ioca seriaque...*» y «Del emblema al refrán...» considero las dos vías del estribillo gongorino (cuestión heredada del objetivo 6b) categorías genuinas de su expresión poética.

Resumiendo aún más la *Presentación* de ambos artículos, diré que hay una vía que Góngora emplea para la expresión burlesca de su vivencialidad (como demuestro en «La geografía burlesca de Góngora...») y otra para su expresión irónica. La primera comienza con el romance-prólogo «Ciego que apuntas y atinas» y se consolida ya en 1581 con «Que pida a un galán Minguilla» y «Andeme yo caliente».

En estas Góngora sigue la parodia horaciana (especialmente en la segunda) que yo autorizo con el predicado *de vera*. En la configuración de la categoría poética de las «veras y burlas» (en este orden), la *parodia* negativa del tipo «voz contra voz» (según

R. Ball), con «Da bienes Fortuna» como paradigma, se acoge a una segunda vía donde la voz del poeta posee la gravedad confirmada por un predicado *de verdad*. «Manda amor en su fatiga» (1583) es la letrilla donde culmina la sistemática de la *citación-descitación* paródica (negativa) que afecta sólo a esta segunda vía, donde el estribillo es formalmente independiente de su glosa. La categoría *formal* de «veras y burlas» (no de «burlas con forma de vera» o de «veras con forma de burla») dura muy poco, hasta 1585, pero la técnica del *entrecorillado-desentrecorillado* de la citación se pone al servicio de una renovada «poética del estribillo» asentada en el refrán propio que llega hasta 1595.

También es útil para la renovación de la primera vía el bastidor del refrán tradicional (la letrilla *de re*), un paso necesario para que «Ya de mi dulce instrumento» integre definitivamente la *actio* del poeta junto con el tono de su voz. A partir de 1600 el cordobés alterna sus vivencias en una u otra vía, y la única innovación relevante es el estribillo dialogado, pero mantiene la esperanza de acabar su propio refranero burlesco en el estribillo.

8 y 9. Góngora nunca clasifica sus letrillas por géneros o materias. De hecho no aparece en sus poemas las palabras *sátira*, *satírico* o *jocoso*, en cambio sí suele aparecer, frecuentemente unido a la *vera*, el término *burla*, que es el único que empleo en mi título. Si estos conceptos no habitan su conciencia poética, la pretensión de emplearlos para su clasificación tiene el riesgo de variar su original *sentido* poético. La discusión acerca de lo burlesco y lo satírico es ociosa porque carece de cualquier tipo de formalización y lo demuestra la huida que expresa el compuesto *satírico-burlesco*, tan moderno.

En el apartado octavo de la metodología he mostrado que estamos ante un icono tópico de edición que nunca tuvo presente el poeta y que nos ha llegado en los últimos tiempos a partir de la edición de R. Jammes (las de Foulché-Delbosc y Millé no abordan el asunto ni en el prólogo). Por esta razón dedico mi último artículo («Acerca de los títulos icónicos en la transmisión textual de las letrillas de Góngora») a la interpretación de este fenómeno paratextual, con el propósito de que una próxima edición parcial de las letrillas (es decir, fuera de la obra completa) prescindiera —como hace José María Micó en su edición de las *Canciones y otros poemas de arte mayor*— «de la escurridiza clasificación por géneros, especies o modalidades temáticas» (pág. 15).

No obstante, yo sí propongo una categoría *formal* de «veras y burlas» (compatible tanto con el género polifónico o dialógico de la parodia como con la degradación satírica de la *lexis*) autorizada expresamente por el poeta (véanse las citas en «Del emblema al refrán...») y que explica las dos vías del estribillo de Góngora.

10. Esta hermenéutica de largo alcance que incorpora las voces y los ecos de la polifonía al rasgo de iconicidad del estribillo (o a la figuración de la letrilla) ha podido responder a las cuestiones abiertas en los apartados previos. Entiendo por «largo alcance» la facultad de prever resultados futuros, de dar perspectiva al conjunto de letrillas, y el método ha sido capaz de formalizar una poética en torno al estribillo que va más allá de la letrilla. Este *cancionero burlesco* que comienza con un romance-prólogo y extiende sus tentáculos al soneto bernesco —también estudiados— encuentra en la quincena de letrillas elegidas su vanguardia. En ellas se muestra la inadecuación de géneros sublimados como la parodia o la sátira, y en ellas maniobran las categorías y los conceptos de un nuevo y reducido lenguaje.

Algunos de estos conceptos responden a los objetivos de las líneas precedentes, así que me gustaría acabar recordando una aportación fundamental del marco de iconicidad en que se mueve esta investigación: los distintos modos de imitación de las fuentes. Un método que se pretende científico debe ir más allá de la mera formalización de las técnicas de un autor, debe tener rigor filológico. Aquí se manifiestan decenas de voces que no son de Góngora y he procedido a mostrarlas para su formalización intratextual mediante las técnicas de *asunción* y *suscripción* en varios niveles. Dialogismo y polifonía se confunden en el tejido de esta poética basada en el rasgo de iconicidad, pero se escuchan con claridad voces que no solían aparecer junto a la de Góngora, y entre aquellas a las que he puesto un nombre descuellan la de Pedro de Padilla y, sobre todo, la de Diego Hurtado de Mendoza.

CONCLUSIONES

LETRILLAS DE GÓNGORA EN MANUSCRITOS DEL SIGLO XVII

Con la única intención de ayudar a futuros investigadores, el siguiente repertorio, que no pretende ser exhaustivo, actualiza las referencias empleadas por Robert Jammes en su edición de *Letrillas*. Manejo el *Catálogo bibliográfico de manuscritos e impresos del siglo XVII con poesía de Góngora*, de Pedro C. Rojo Alique (Tesis doctoral, UAM, 2010), disponible en <<http://hdl.handle.net/10486/10318>> [consultado el 27-08-2015]. Hay dos referencias tomadas de su *Catálogo bibliográfico de manuscritos e impresos del siglo XVII con poesía de Góngora* (Barcelona, Todo Góngora, 2015), disponible en <www.upf.edu/todogongora/documentos/catalogo.html> [consultado el 17-09-2015]. Los manuscritos son del siglo XVII, salvo indicación contraria. Por otra parte, señalo con un asterisco los manuscritos que contienen alguna letrilla y que no están consignados por R. Jammes. La identificación consta de la localización, las signaturas moderna y anterior (entre paréntesis, si la hay), la sigla empleada por R. Jammes, en cursiva y entre comas, y en minúscula, en el caso de los impresos; por último, el título (entre corchetes, si no asoma en el texto).

BIBLIOTECAS ESPAÑOLAS

Antequera. Archivo Histórico Municipal de Antequera

M/6 (I-IV), *ca*, [*Cancionero Antequerano*]. Publicado por recopilado por Ignacio Toledo y Godoy entre 1627 y 1628, descrito y editado parcialmente por D. Alonso y R. Ferreres (*Cancionero antequerano*, Madrid, CSIC, 1950), por donde cita R. Jammes.

Barcelona

Catalunya

M. 749, *, [*Romances, responsiones, villancicos*]. Contiene la letrilla «¿A qué nos convidas, Bras?»

Ms. 2056, *M*, [*Obras en verso de Luis de Góngora*], conocido como *Pérez de Ribas*.

Reserva de la Universitat de Barcelona

Ms. 125 (20-4-14), *BUB*, [*Romancero castellano*] S. XVIII.

Ms. 147 (20-5-11), *B*, [*Quaderno de varias poesías*].

Córdoba. Pública del Estado-Provincial de Córdoba

Ms. 74, *CO*, Poesías de D. Luis de Góngora con varias inéditas.

Madrid

Fundación Lázaro Galdiano

M 22-12 (Ms. 538), *LAZ*, [*Cuaderno de varias poesías de Góngora*].

M 23-16 (Ms. 330), *I*, [*Obras de Luis de Góngora*]. Ms Iriarte.

M 23-17 (Ms. 404), *E*, [*Contiene este volymen las obras, que se han podido Adquirir..., de el gran DON LVÍS de GONGORA i ARGOTE*]. Ms. Estrada.

Nacional

- Res. 45, 45 bis y 46, *CH, Obras de don Luis de Góngora* [*Manuscrito Chacón*]; disponible en <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p48/13593064112461495222202/index.htm>>. Hay ed. facsímil (Málaga, RAE- Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols.).
- Ms. 861 (C 196), *BF*, [*Cancionero religioso y profano de finales del s. XVI*].
- Ms. 1263, *sab*, [*Cancionero de la Sablonara*]. Es copia manuscrita del Cod. hisp. 2. Cim. 383 de la Bayerische Staatsbibliothek... de Múnich, recopilado por Claudio de la Sablonara. R. Jammes cita por la transcripción de Jesús Aroca (Madrid, RAE, 1916). Contiene las letrillas «Cura que en la vecindad» (fol. 44) y «No vayas, Gil, al sotillo» (fol. 63).
- Ms. 2892 (M. 68), *F, Obras de don Luis de Góngora, exceptos Polifemo, Soledades y Panegyrico. Escritos de mano de Manuel Faria y Sousa*.
- Ms. 3168 (J. 225), *OA*, [*Cancionero erótico del s. XVI. Obras de Fray Melchor de la Serna*]. Editado por Rosalind G. Gabin: *Cancionero del Bachiller Jhoan López*, Madrid, Porrúa, 1980, 2 vols.
- Ms. 3700 (M. 86), *SA*, [*Cancionero de la primera mitad del s. XVII*].
- Ms. 3795 (s. s. a), *Y*, [*Poesías manuscritas I*].
- Ms. 3796 (s. s. a), *Z*, [*Poesías manuscritas 2*].
- Ms. 3797 (s. s. a), *OF* [*Poesías manuscritas 3*].
- Ms. 3811 (M. 424), *PAZ*, [*Cancionero de la primera mitad del s. XVII*].
- Ms 3884 (M. 78), *OG*, *Poesías varias, Tomo I*.
- Ms. 3890 (M. 84), *OI*, [*Poesías varias*].
- Ms. 3906 (s. s. a.), *AP*, [*Obras de Góngora y sus comentaristas*]. Ms. Cuesta Saavedra.
- Ms. 3907 (M. 305), *OB*, [*Poesías y obras dramáticas varias*].
- Ms. 3913 (M. 2), *OH*, *Parnaso español, 2*.
- Ms. 3915 (M. 4), *PEIV*, *Parnaso español, 4*.
- Ms. 3917 (M. 6), *PEVI*, *Parnaso español, 6*.
- Ms. 3919 (M. 8), *PE*, *Parnaso español, 8*.
- Ms. 3920 (M. 10), *PEX*, *Parnaso español, 10*.
- Ms. 3922 (M. 14), *OJ*, *Parnaso español, 14*.
- Ms. 3972 (M. 142), *CRI*, *Versos de Góngora*.
- Ms. 3985 (M. 152), *OD*, *Poesías diversas*.
- Ms. 4072 (M. 190), *GP*, [*Cancionero de Gabriel de Peralta*].

BIBLIOGRAFÍA

- Ms. 4075 (Jj. supl. 48), *A, Varias poesías de don Luis Góngora*. Ms Alba.
- Ms. 4117 (M. 341), *GO, [Papeles varios de poesía, prosa y teatro]*.
- Ms. 4118 (M. 392), *J, [Obras varias poéticas]*.
- Ms. 4124 (M. 329), *OE, [Papeles varios en verso y prosa. Cancionero de Góngora]*.
- Ms. 4130 (M. 332), *K, Quaderno de varias poesías de don Luis de Góngora*.
- Ms. 4140 (M. 328), *FC, [Poesías del abad Maluenda y otros]*.
- Ms. 4269 (M. 348), *L, [Obras de Luis de Góngora y Argote]*. S. XVIII.
- Ms. 7149 (s. s. a.), *CR, [Colección de romances y enigmas]*. S. XIX.
- Ms. 7746 (X. 329), *MLG, [Cancionero sagrado y profano y otros escritos religiosos en prosa]*.
- Ms. 8645 (X. 220), *P, Obras poéticas del ynsigne don Luis de Góngora*.
- Ms. 9636 (Ee. 146), *SV, [Poesías varias]*. S. XVII-XVIII.
- Ms. 10537 (Jj. 108), *GA, [Poesías de Góngora y de los Argensola]*.
- Ms. 10920 (Kk. 35 Papeles curiosos), *SVA, [Poesías varias]*. S. XVIII.
- Ms. 11318/12 (Kk-varios 84), *Q, [Poesías de Góngora]*. S. XVIII.
- Ms. 14070/3, *BARB, [Poesías satíricas y burlescas]*.
- Ms. 17557, *OK, Poesías varias*.
- Ms 19003, *N, Poesías de don Luis de Góngora*.
- Ms. 19004, *AA, Versos satíricos del gran don Luis de Góngora y Argote*.
- Ms. 19387, *ME, Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos por el año de 1598 y los siguientes*.
- Ms. 20620, *T, Libro de versos varios a diversos autores conpuestos*.
- Ms. 22982, *Poesías varias manuscritas*. R. Jammes cita a través de Gallardo (*Ensayo...*, t. 4, 1889, núm. 4434, col. 1215-1227). A. Carreira lo identifica con el ms. 196 (perdido) de la Biblioteca de la Catedral de Córdoba («Un cancionero perdido en Córdoba y hallado en Madrid», *Criticón*, 80, 2000, 5-18, págs. 7-9). Contiene letrillas atribuidas y apócrifas.

Palacio Real

- II /1577 (II-B-10), *PV, [Poesías varias]*. El primero de los tres manuscritos que contiene se conoce como *Cartapacio de Pedro de Lemos*.
- I /1581 (II-B-10), *PVV, [Poesías varias]*.
- II /2801 (2-C-10), *PR, Quaderno de varias poesías de don Luis de Góngora*.

Real Academia Española de la Lengua

- Ms. 22. *AC, Obras poéticas*.

BIBLIOGRAFÍA

Ms. 23, *RCD*, *Poesías escogidas dadas a luz corregidas y aumentadas con varios inéditos y algunas cartas... por don Luis María Ramírez y de las Casadeza... S. XIX.*

Real Academia Española de la Lengua (II): Legado Rodríguez-Moñino-María Brey

RM-6213 (E-29-6213), *XV*, [*Poesías varias*].

RM-6790 (E-40-6790), *RMM*, [*Obras de don Luis de Góngora, vol I*].

RM-6791 (E-40-6791), *RM*, (*Varias poesías de don Luis de Góngora*).

Palma de Mallorca. Bartolomé March

B89-V1-20 (23/3/6) *Varias poesías de Góngora*. Según Pedro C. Rojo Alique «una sola mano copia sonetos, romances, letrillas y décimas» (pág. 88).

Santander. Menéndez Pelayo

M-141 (Artigas 93), *AS*, *Silva de la inundación del Tormes. El Sueño y el Alguacil endemoniado de Quevedo. Poesías de Góngora, conde de Salinas y Paravicino*.

Sevilla. Capitular y Colombina

Ms. 58-2-15 (84-2-9), *NB*, *Poesías de Góngora*.

Vitoria. Seminario Diocesano

Ms. 88, *VIT*, [*Papeles varios*] S. XVIII.

Zaragoza. Seminario de San Carlos

Ms. B-3-9 (9496), *BL*, *Obras de Góngora*.

BIBLIOTECAS EXTRANJERAS

Buenos Aires. Nacional de la República Argentina (Fondo Foulché-Delbosc).

Ms. FD 168 *Quaderno de varias Poesías*. Pedro C. Rojo Alique afirma que «recoge una extensa muestra de la obra de don Luis: sonetos, canciones, octavas, tercetos, décimas, letrillas, romances, *el Panegírico al duque de Lerma*, *Las firmas...* y *El Doctor Carlino*» (pág. 101).

Filadelfia

University of Pennsylvania

Ms. Codex 187, *R*, [*Poesías*].

Bryn Mawr College,

Bound Volume 124, *GI, Obras de D. Luis de Góngora.*

Florenca, Biblioteca Nazionale Centrale

Fondo Magliabechiano. Classe IV, 29, *, Girolamo da Sommaia, *Proverbi e Detti*. Pedro. C Rojo Alique confirma que aparece la letrilla «Dineros son calidad» (véase *Catálogo...*, Todo Góngora, 2015, TG285).

Módena. Biblioteca Estense Universitaria

Alfa. Q. 8. 21 (EM/3), *au, Canciones españolas*. R. Jammes cita por el estudio de Charles V. Aubrun, «Chansonniers musicaux espagnols du XVIIe siècle. II. – Les recueils de Modène», *BHi*, LII, 1950, págs. 313-374.

Nápoles. Nazionale «Vittorio Emanuele III»

Ms. I. E. 42, *MI, Orationi e Poesie varie*,

Ms. I. E. 49, *de, Cancionero de Mathías Duque de Estrada*. R. Jammes cita siguiendo el texto de A. Bonilla y E. Mele, «El cancionero de Mathías Duque de Estrada», *RABM*, VI, 1902, págs. 141-155 y 299-328.

Ms. V. A. 16, *bra, [Romancero brancacciano]*. R. Jammes lo cita a través de la transcripción parcial de R. Foulché-Delbosc, «Romancero de la Biblioteca Brancacciana», *RHi*, LXV, 1925, págs. 345-96.

Nueva York.

Hispanic Society of America

B 2465, *Tratado de las obras de don Luis de Gongora año del Señor de 1622 en Seuilla*. Robert Jammes cita el manuscrito a través del *Catálogo...* de A. Rodríguez-Moñino (núm. CXLIV) en su artículo «Cinco letrillas atribuidas a Góngora», *Criticón*, 13, 1981, págs. 87-106.

B 2495, *, [*Cancionero Sevillano*]. Aparece la letrilla «Un buhonero ha empleado» (fol. 274r).

Rávena. Istituzione Biblioteca Classense

Ms. 263, *RAV, Cancionero*.

Roma. Casanatense

Ms. 5437, *au, Madrigali spagnuoli*. R. Jammes cita por Charles V. Aubrun, «Chansonniers espagnols du XVIIe siècle. I. – Le recueil de la Casanatense», *BHi*,

BIBLIOGRAFÍA

LI, 1949, págs. 269-90. Contiene el romance «Guarda corderos, zagala» (cf. Alfa. Q. 8. 21).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES PRIMARIAS

- Abelardo, Pedro, «Logica ingredientibus», en C. Fernández (ed.), *Los filósofos medievales. Selección de textos*, BAC, Madrid 1980, págs. 112-40.
- Agustín de Hipona, *Confesiones*, Madrid, Ediciones Palabra, 2004.
- Alcázar, Baltasar de, *Obra poética*, ed. de Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.
- Alciato, Andrea, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993.
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Alighieri, Dante, *Vita Nuova*, D. De Robertis (ed.), Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.
- Angulo y Pulgar, Martín, *Epístolas satisfactorias*, Granada, Blas Martínez, 1635.
- Apuleyo, *El asno de oro*, ed. de Lisardo Rubio, Madrid, Gredos, 2010.
- Argote de Molina, Gonzalo, *Discurso sobre la poesía castellana* (Sevilla, Hernando Díaz, 1575), en *La retórica en España*, ed. de Elena Casas, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Aristóteles, *Tratados de lógica (Órganon) I, Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofisticas*, trad. de M. Candel, Madrid, Gredos, 1982.
- _____, *Tratados de lógica (Órganon) II, Sobre la interpretación, Analíticos primeros, Analíticos segundos*, trad. de M. Candel, Madrid, Gredos, 1988.
- _____, *Poética*, ed. de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.
- _____, *Acerca del alma*, trad. de Tomas Calvo, Madrid, Gredos, 1988.
- _____, *Retórica*, trad. de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- _____, *Metafísica*, trad. de María L. Alía Alberca, Madrid, Alianza, 2011.
- Artieda, Rey de: *Discursos, epístolas y epigrama de Artemidoro...*, Zaragoza, Angelo Tavano, 1605, ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955.
- Ateneo de Naucratis, *El Banquete de los eruditos*, trad. de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, Gredos, 1996-2014, 5 vols.
- Aut: Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1979, 3 vols.
- Autun, Honorio de, *Speculum Ecclesiae*, en J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus: sive Bibliotheca universalis*, 221 vols., París, 1882-1902, vol. 172, cols. 807-1107.
- Biblia Vulgata*, ed. de A. Colunga y L. Turrado, Madrid, BAC, 2002.

- Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, eds. Jacqueline Steunou y Lothar Knapp, París, C.N.R.S, 1975-1978, 2 vols.
- Berni, Francesco, *Rime*, ed. de D. Romei, Milán, Mursia, 1985.
- Boecio, A. M. S., *In Isagogen Porphyrii Commenta...*, ed. de S. Brant, CSEL 48, Vienna and Leipzig, 1906.
- Cancionero de Baena*, ed. de B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1993.
- Cancionero de Estúñiga*, ed. de N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987.
- Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, ed. de Julia Castillo, Editora Nacional, 1980.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1993.
- Cancionero de López Maldonado*, Madrid, Guillermo Droy, 1586, ed. facsímil, Libros Antiguos Españoles, 1932.
- Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519), ed. de Pablo Jauralde y Juan A. Bellón, Madrid, Akal, 1974.
- Cancionero de Palacio*, ed. de A. M^a Álvarez Pellitero, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. de J. Labrador, C. A. Zorita y R. S. DiFranco, Madrid, Visor, 1994.
- Cancionero de poesías varias. Ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. de J. Labrador y R. S. Di Franco, Madrid, Visor, 1994.
- Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, ed. de B. Dutton, Universidad de Salamanca, 1990-91, 7 vols.
- Cancionero de Upsala (1556)*, ed. de Leopoldo Querol Rosso, Madrid, Instituto de España, 1980.
- Cancionero General de Hernando del Castillo* (Valencia, 1511), ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, RAE, 1958.
- Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, Esteban de Nágera, 1554), ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Delstre's, 1993.
- Cancionero Musical de Palacio*, ed. de J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1996.
- Cancionero sevillano de Lisboa*, ed. de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y A. López Buda, Universidad de Sevilla, 2003.
- Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. de M. Frenk, José J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Universidad de Sevilla, 1996.

- Cancionero sevillano de Toledo*, ed. de José J. A. Labrador Herraiz, Ralph DiFranco, y Juan Montero, Universidad de Sevilla, 2006.
- Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ed. de Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herraiz y C. Ángel Zorita, Edit. Patrimonio Nacional, 1989.
- Carvalho, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, 1602, ed. de A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Cascales, Francisco, *Cartas filológicas*, Murcia, Luis Verós, 1634, ed. de Justo García Soriano, Madrid, La lectura/Espasa Calpe, 1930-41.
- Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996.
- Cicerón, *La invención retórica*, trad. de S. Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- _____, *Sobre el orador*, trad. de José. J. Iso, Madrid, Gredos, 2002.
- _____, *De finibus, (Del supremo bien y del supremo mal)*, trad. de Víctor-José Herrero Llorente, Madrid, Gredos, 1987.
- Correas, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana* (1626), ed. y prólogo de Emilio Alarcos García, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes-CSIC, 1954.
- _____, *Arte Kastellana* (1627), ed. de Manuel Taboada Cid, Universidad de Santiago de Compostela, 1984
- _____, *Ortografía kastellana, nueva i perfeta* (1630), ed. facsímil, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- Cov: Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Daza Pinciano, Bernardino, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en Rimas Españolas*; ed. de Rafael Zafra, José J. de Olañeta-UIB, 2003.
- Delicias del Parnaso. En que se cifran todos los Romances Líricos, Amorosos, Burlescos, glosas y décimas satíricas del regocijo de las musas, el prodigioso don Luis de Góngora*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1634.
- Demetrio de Falero, *Sobre el estilo*, trad. de J. García López, Madrid, Gredos, 1979.
- Díaz de Ribas, Pedro, *Discursos apologéticos por el estilo del “Polifemo” y las “Soledades”*, ms. 3906 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 68-91v.
- Díaz Rengifo, Juan, *Arte poética española* (Salamanca, 1522), Madrid, ed. facsímil del MEC, 1977.
- Durán, Agustín, *Cancionero y romancero de Coplas y canciones de arte menor*, Madrid, Eusebio Aguado, 1829.

- Encina, Juan del, *Obra completa*, Madrid, Fundación José A. de Castro, 1996.
- Erasmus de Rotterdam, *Apotegmas de sabiduría antigua*, ed. de Miguel Morey, Barcelona, Edhasa, 1998.
- _____, *Elogio de la locura*, ed. de Jorge Fernández López, Marbella, Edinexus, 2006.
- _____, *Adagios del poder y de la guerra. Teoría del adagio*, trad. de Ramón Puig de la Bellacasa, Madrid, Alianza, 2008.
- Espinosa, Pedro, *Flores de poetas ilustres de España*, Valladolid, Luys Sánchez, 1605, ed. de Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Espinosa, Francisco de, *Refranero (1527-1547)*, ed. de Eleanor S. O'Kane, Madrid, BRAE, Anejo XVIII, 1968.
- Espinosa Medrano, Juan de, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas lyricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, cauallero portugués...* Lima, Iuan de Queuedo y Zárate, 1662.
- Fox Morcillo, Sebastián, *De imitatione* (Amberes, Martin Nuncio, 1554), trad. de Victoria Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación provincial, 1994, págs. 177-237.
- Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, M. Rivadeneyra y Manuel Tello, 1863-1889, 4 vols.
- Góngora, Luis de, *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627, ed. facsímil de D. Alonso, Madrid, CSIC, 1963.
- _____, *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, ed. facsímil, Málaga, RAE-Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols.
- _____, *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por don Gonzalo de Hozes y Cordova*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1633, 1648 y 1654.
- _____, *Obras poéticas de Luis de Góngora*, ed. de R. Foulché-Delbosc, New York, The Hispanic Society of America, 1921.
- _____, *Soledades*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- _____, *Romances*, ed. de José M^a de Cossío, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- _____, *Luis de Góngora y Argote, Obras completas*, ed. de J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1932.
- _____, *Letrillas*, ed. crítica de R. Jammes, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1963. Hay traducción al español: *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980.

- _____, *Sonetos*, ed. crítica de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, Wisc., Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981; ed. facsímil, Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.
- _____, *Luis de Góngora, Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Castalia, Madrid, 1986.
- _____, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969, corregida en 1989.
- _____, *Canciones y otros poemas de arte mayor*, ed. de José M^a Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- _____, *Luis de Góngora. Poesía selecta*, ed. de Pérez Lasheras A. y José M^a Micó, Taurus, Madrid, 1991.
- _____, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- _____, *El Panegírico al Duque de Lerma de Luis de Góngora: Estudio y edición crítica*, ed. de José M. Martos Carrasco, 1997, disponible en <<http://hdl.handle.net/10230/11856>> [consultado el 25-07-2015].
- _____, *Romances*, ed. de A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- _____, *Teatro completo*, ed. de Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993.
- _____, *Romances*, ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2000.
- _____, *Epistolario completo*, ed. de Antonio Carreira, Lausana-Zaragoza, Hispanica Helvetica-Pórtico, 1999-2000.
- _____, *Luis de Góngora. Obras Completas*, ed. de A. Carreira, Madrid, Fundación José A. de Castro, 2000, 2 vols.
- _____, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- Gracián, Baltasar, *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza* (Madrid, Juan Sánchez, 1642), ed. de E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1998.
- _____, *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, Juan Nogués, 1648), ed. facsímil de Aurora Egido, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2007.
- _____, *El Criticón*, ed. de S. Alonso, Madrid, Cátedra, 2007.
- Guevara, Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea y Arte de marear*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1984.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Pepe Inoria y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

- Horacio, *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, ed. bilingüe de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996.
- _____, *Odas y Epodos*, ed. bilingüe de Vicente Cristóbal y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Cátedra, 1990.
- Horozco, Sebastián de, *El libro de los proverbios glosados (1570-1580)*, ed. de Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994.
- _____, *Cancionero*, ed. de José J. Labrador Herraiz, Ralph. A. DiFranco y R. Morillo-Velarde, Toledo, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla la Mancha, 2010.
- Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía completa*, ed. de José I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
- _____, *Poesía erótica*, ed. de José I. Díez Fernández, Archidona, Aljibe, 1995.
- Jáuregui, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- Jiménez Patón, Bartolomé, *Elocuencia Española en arte (1604)*, Madrid, El Crotalón, 1988.
- _____, *Epítome de la Ortografía latina y castellana. Instituciones de la Gramática española (1614)*, ed. Antonio Quilis y Juan Manuel Rozas, Madrid, CSIC, 1965.
- Juvenal, *Sátiras*, ed. bilingüe de B. Segura Ramos, Madrid, CSIC, 1996.
- Laínez, Pedro, *Obras*, I, ed. de J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951.
- Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, RAE, 1957, 12 vols.
- León, Fray Luis de, *Poesías Completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 2000.
- López, Diego, *Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato...*, Juan de Mongastón, Nájera, 1615.
- López de Sedano, Juan J., *Parnaso español*, t. VII, Madrid, Antonio de Sancha, 1773.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- Lustonó, Eduardo de, (comp.) *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Madrid, V. Suárez, 1872.
- Luzán, Ignacio, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737.

- Magno, Alberto, *De praedicabilibus*, en *Beati Alberti Magni, Opera*, I, recogido por Petri Iammy, Lugduni, 1651.
- Mal Lara, Juan de, *Philosophía vulgar* (1568), en *Obras completas, I*, ed. de Manuel Bernal Rodríguez, Fundación José Antonio de Castro, Turner, Madrid 1996.
- Marcial, Marco Valerio, *Epigramas*, ed. de Francisco Socas, Madrid, Alianza, 2004.
- Medrano, Francisco de, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Mena, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Mey, Felipe *Orthographía libellus...*, *Accesit* del tomo IV del *Thesaurus verborum...*, de Bartolomé Bravo, Valencia, 1607.
- Millé y Jiménez, Juan e Isabel, «Bibliografía gongorina», *Revue Hispanique*, LXXXI, 1933, págs. 130-76.
- Nebrija, Antonio de, *Gramática castellana*, ed. facsímil, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Núñez, Hernán, *Refranes o proverbios en romance* (Salamanca, Juan de Canova, 1555), eds. Louis Combet, Julia Sevilla, German Conde y Josep Guia, Madrid, Guillermo Blázquez, 2001, 2 vols.
- Osuna, Fray Francisco de, *Tercer abecedario espiritual* (1544), *NBAE*, 16, 1911.
- Padilla, Pedro de, *Romancero* (Madrid, Francisco Sánchez, 1583); Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1880.
- _____, *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., México, 2007.
- _____, *Thesoro de varias poesías*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., México, 2008.
- Pellicer de Salas y Tovar, Joseph, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, Imprenta del Reino, 1630), ed. facsímil, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1971.
- Persio, *Sátiras*, ed. bilingüe de Rosario Cortés. Madrid: Cátedra, 1988.
- Petrarca, Francisco, *Cancionero*, ed. bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1984.
- Pineda, Juan de, *Primera parte de los treynta y cinco dialogos familiares de la Agricultura christiana*, Salamanca, Pedro de Adurça y Diego Lopez, 1589.
- Platón, *Cratilo*, en *Diálogos II*, trad. y notas de J. L. Calvo, Madrid, Gredos, 1987, págs. 341-461.
- _____, *Gorgias*, en *Diálogos, II*, trad. y notas de Julio Calonge, págs. 9-145.

- Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca pública Municipal de Oporto*, ed. facsímil de A. Rodríguez Moñino y M^a Cruz García de Enterría, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.
- Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del Siglo XVI, Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Lori A. Bernard, Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*, 34, 2001.
- Poetas líricos de los Siglos XVI y XVII*, ed. de Adolfo de Castro, Madrid, Rivadeneyra (BAE, t. XXXII, págs. 425-553 y t. XLII, págs. 595-600), 1854-1857, 2 vols., reimpresos en Madrid, Atlas, 1951 (t. XLII) y 1966 (t. XXXII).
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, edición, de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-81, 4 vols.
- Quintana, Manuel José, «Prólogo». *Poesías escogidas de nuestros Cancioneros y Romanceros antiguos*, Madrid, Imprenta Real, 1796, págs. i-xxv.
- Quintiliano de Calahorra, *Sobre la formación del orador (Institutio Oratoria)*, ed. de A. Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia, 1997-2000, 5 vols.
- Ramírez y las Casas-Deza, Luis M^a, *Poesías escogidas de D. Luis de Góngora y Argote dadas a luz, corregidas y aumentadas con varias inéditas por D. Luis María Ramírez y las Casas-Deza...*, Córdoba, Imprenta de Noguér y Manté, 1841.
- Refranes famosísimos y provechosos glosados* (Burgos, 1509), ed. facsímil de M. García Moreno, Madrid, 1923.
- Retórica a Herenio*, ed. de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- Rojas, Pedro de: *Cancionero...*, ed. de José J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y M. T. Cacho, Cleveland State University, 1988.
- Romancero*, ed. de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Taurus, 1993.
- Romancero General 1600, 1602, 1604*, ed. de Ángel González Palencia, Madrid, Clásicos Españoles IV, CSIC, 1947, 2 vols.
- Rosal, Francisco del: *La razón de algunos refranes*, ed. de B. Russell Thompson, Londres, Támesis, 1975.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de M. Criado del Val y Eric W. Naylor, Madrid, Aguilar, 1976.
- Saavedra Fajardo, Diego de, *República literaria* (1655), ed. de J. García López, Barcelona, Crítica, 2006
- Salazar Mardones, Cristóbal, *Ilustración y defensa de la Fábvla de Píramo y Tisbe...*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

- Salcedo Coronel, García de, *El Polifemo de Don Luis de Góngora comentado...*, Madrid, Juan Gonçalez, 1629.
- _____, *Soledades de don Luis de Góngora, comentadas...*, Imprenta Real, Madrid, 1636.
- _____, *Las obras de don Luis de Góngora comentadas*, I, Madrid, Imprenta Real, 1636; II, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644; II, 2ª parte, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- Salinas, Miguel de, *Retórica en Lengua castellana* (Alcalá, 1541), en Elena Casas (ed.), *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Salisbury, Juan de: *Ioannis Saresberiensis episcopi Carnotensis Policratici sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII*, ed. Clemens. C.I. Webb, 2 vols., Oxford, Typographeo Clarendoniano, 1909.
- Sánchez de las Brozas, Francisco, *Ars Dicendi* (Matías Gastio, Salamanca, 1556) en *Obras I. Escritos retóricos*, eds. Eustaquio Sánchez Salor y César Chaparro Gómez, Cáceres, Institución cultural «El Brocense»–Diputación Provincial, 1984, págs. 12-159.
- _____, *Organum Dialecticum et Rhetoricum* (Lyon, 1579), en *Obras I...*, págs. 163-371.
- _____, *Minerva o De la propiedad de la lengua latina*, ed. de F. Rivera Cárdenas, Madrid, Cátedra, 1976.
- Santa Cruz, Melchor de, *Floresta Española*, ed. de Maximiliano Cabañas, Cátedra, 1996.
- Santillana, Marqués de, *Poesías completas*, ed. de Manuel Durán, Castalia, 1980.
- _____, *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* (1508), ed. de Mª Josefa Canellada, Madrid, Magisterio español, 1980.
- Salazar Mardones, Cristóbal de, *Ilustración y defensa de la «Fábula de Píramo y Tisbe»*, compuesta por don Luis de Góngora y Argote, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- Segunda Parte del Romancero General y Flor de diversa poesía* compuesto por Miguel de Madrigal, 1605, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Instituto de Filología Hispánica «Miguel de Cervantes», CSIC, 1948, 2 vols.
- Séneca, Lucio Anneo, *Cartas a Lucilio*, Barcelona, Juventud, 2012.
- Silvestre, Gregorio, *Obras* (1582), Granada, Sebastián de Mena, Rhodes, 1599.
- Tarsis, Juan de, Conde de Villamediana, *Obras...*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1643.

- Terencio, *Comedias. El Heautontimorumenos. Formión*, vol II, ed. bilingüe de Lisardo Rubio, Barcelona, Alma Mater, CSIC, 1991.
- Timoneda, Juan de, *Sarao de Amor*, Valencia, Juan Navarro, 1561, ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Delstre' s, 1993.
- _____, *El Truhanesco* (1573), ed. de A. Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1951
- Valencia, Pedro de, «Carta a Góngora en censura de sus poesías», en Manuel M^a Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, págs. 59-82.
- Vallés, Pedro, *Libro de refranes y sentencias de mosén Pedro Vallés*, Zaragoza, Juana Milián, 1549, eds. Jesús Cantera Ortiz de Urbina y Julia Sevilla Muñoz, Madrid, Guillermo Blázquez, 2003.
- Vázquez Siruela, Martín, *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*, ed. de Saiko Yoshida, en F. Cerdan y M. Vitse (eds.), *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, págs. 89-106.
- Vega, Lope de, *Isidro*, ed. de A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010.
- Venegas, Alejo, *Tractado de ortographía y accentos en las tres lenguas principales* (1531), ed. facsímil de Lidio Nieto, Arco, Madrid, 1986.
- Villalón, Cristóbal de, *Gramática Castellana* (1558), ed. facsímil de Constantino García, CSIC, Madrid, 1971.
- Virgilio Marón, Publio, *Eneida*, trad. de J. de Echave-Sustaeta Arilla, Madrid, Gredos, 2014.

FUENTES SECUNDARIAS

- Alatorre, Antonio, «La popularidad de una letrilla de Góngora», *Anuario de Letras*, XXIX, 1991, págs. 17-40.
- _____, «Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del romancero nuevo», *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a M. Díaz Roig*, ed. de Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez, México, El Colegio de México, 1992, págs. 337-390.
- Alonso, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, parte primera, Madrid, Anejo XX de la *Revista de Filología Española*, 1935, reimpresa en *Obras completas V*.

- _____, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955; reimpresso en *Obras completas V*, págs. 241-780.
- _____, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1960; reimpresso en *Obras completas VII*.
- _____, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 494-580.
- _____, *Obras completas, Góngora y el Gongorismo*, V (1978), VI (1982), VII (1984), Madrid, Gredos.
- Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.
- Alonso Veloso, M^a José, *La poesía satírica de Quevedo: la Musa Quinta, Terpsíchore*, Tesis doctoral, Universidad de Vigo, 2003.
- _____, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- Arellano, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984.
- Artigas, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote. Bibliografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925.
- Asensio, J. M^a, *Controversia sobre sus "Anotaciones" a la obra de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1870.
- Astrana Marín, Luis, *Los orígenes del gongorismo*, en *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, enero-febrero 1927.
- Ball, Robert F., *Góngora's Parodies of Literary Convention*, Yale University Ph. D, Ann Harbor, Michigan, 1976.
- _____, «Imitación y parodia en la poesía de Góngora», en *VI Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. A. M. Gordon y E. Rugg, Universidad de Toronto, 1980, págs. 90-93.
- Bègue, Alain, «Los límites de la escritura epidíctica: la poesía jocosidad de Juan de Montoro», en A. Bègue y J. Ponce Cárdenas (eds.), *La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*, Criticón 100, 2007, págs. 143-166.
- Blanco Mercedes, «Góngora y el conceptismo», en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy I, II, III*, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, págs. 319-346.
- _____, «Góngora o la libertad del ingenio», en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006, págs. 59-84.

- _____, «Fragmentos de un discurso satírico en la obra de Góngora», Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.), *Estudios sobre la sátira en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2006, págs. 11-34.
- _____, «La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro. Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLII, 1, 2012, págs. 29-70.
- _____, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- Blecua, José Manuel, «De nuevo sobre el cancionero de Gabriel de Peralta», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, II, Gredos, Madrid, págs. 277-300.
- Bodini, Vittorio, «El redescubrimiento de Góngora», en *Los poetas surrealistas españoles*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1971, págs. 25-28.
- Cacho Casal, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad de Santiago de Compostela, 2003.
- _____, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007, págs. 9-26.
- Capllonch, Begoña y Micó, José María: «La invención poética en las rimas gongorinas», en J. Matas Caballero, José M^a Micó y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudio sobre las décimas*, Iberoamericana-Vervuert, 2013, págs. 243-260.
- Carreira, Antonio, *Luis de Góngora. Antología poética*, Castalia, Madrid, 1986.
- _____, «El manuscrito Chacón: a tal señor, tal honor». Introducción al tercer volumen de la ed. facsímil del manuscrito Chacón (1991), págs. vii-xxi; reimpresso en *Gongoremas*, págs. 75-94.
- _____, «Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados», *Criticón*, 56, 1992, págs. 7-20; reimpresso en *Gongoremas*, págs. 95-118.
- _____, «Los romances de Góngora: transmisión y recepción», *Edad de Oro*, 12, 1993, págs. 33-40. Reimpresso en *Gongoremas*, págs. 361-71.
- _____, «La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas» (1994), reimpresso en *Gongoremas*, págs. 239-266.
- _____, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1994.
- _____, «La recepción de Góngora en el Siglo XVII: un candidato a la autoría del *Escrutinio*», en VV. AA., *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Ayuntamiento y Academia, 1996, págs. 29-42; reimpresso en *Gongoremas*, págs. 399-414

- _____, «Defecto y exceso en la interpretación de Góngora», en *Comentario de textos literarios*, I, ed. de M. Crespillo y J. Lara Garrido (Anejo IX de *Analecta Malacitana*), 1997, págs. 127-145; reimpresso en *Gongoremas*, págs. 47-73.
- _____, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- _____, «Registros musicales en el romancero de Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora hoy, I-III*, Diputación de Córdoba, 2002, págs. 73-91; reimpresso en *Gongoremas*, págs. 373-414.
- _____, «La especificidad del lenguaje gongorino», *Bulletin hispanique*, 112-1, 2010, págs. 89-112.
- _____, «Manuscritos y ecdótica», en J. Matas Caballero, José M^a. Micó y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudio sobre las décimas*, Iberoamericana-Vervuert, 2013, págs. 79-100.
- Castaño Navarro, Ana, «¿Mienten los doctos poetas? Notas sobre ciertas actitudes de la crítica literaria española de los Siglos de Oro», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3 (1998), ed. de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia/ Fundación Duques de Soria, 2000, 613-22.
- Celdrán, Pancracio, *Inventario general de insultos*, Madrid, Ediciones del Prado, 1995.
- Chaffee-Sorace, Diane, *Góngora's Poetic Textual Tradition*, Londres, Tamesis, 1988.
- Close, Anthony, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- _____, «La comicidad burlesca como arma satírica en el Siglo de Oro español», *Satire politique et dérision. Textes réunis par M. Blanco*, Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2003, págs. 75-89.
- _____, «Las burlas y las veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro», en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 115-42.
- Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1976.
- Dehennin, Elsa, *La Résurgence de Góngora et la Génération Poétique de 1927*, Paris, Didier, 1962.
- Díaz Marroquín, Lucía «Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII. El artículo XII *De oris colloquutione* de Juan Caramuel», *Criticón*, 103-104, 2008, págs. 55-68.
- Diego, Gerardo, *La estela de Góngora*, estudio preliminar de Julio Neira, Santander, Universidad de Cantabria, 2003.

- _____, (ed.) *Antología poética en honor de Góngora. Desde Lope de Vega hasta Rubén Darío*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- _____, (ed.) *Lola: Amiga y suplemento de Carmen*, I, Gijón/Santander, diciembre 1927.
- Egido, Aurora, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*», en Víctor García de la Concha (ed.), *Actas de la II Academia Literaria Renacentista. Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, 1983, págs. 213-232.
- _____, «La hidra bocal: sobre la palabra poética en el barroco», *Edad de Oro*, VI, 1987, págs. 79-114.
- Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, eds. Carlos Vaíllo y Ramón Valdés, Madrid, Castalia, 2006.
- Fasquel, Samuel, *Quevedo et la poetique du burlesque dans l'Espagne du six-septieme siecle*. Tesis dirigida por M. Blanco, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2007; (disponible en <http://documents.univlille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/FASQUEL_Samuel.pdf> [consultado: 31-08-2015].
- _____, «La enunciación paradójica y las estrategias del discurso burlesco», en Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*, Criticón 100, 2007, págs. 41-57.
- Ford, Robert M., «La crítica del lenguaje en las letrillas satíricas y burlescas de Góngora», *MLN*, XCVI, 1981, págs. 426-434.
- Foster, David W., «Structure in two Letrillas by Góngora», *Essays in Literature*, 2.1, 1975, págs. 105-114.
- Foulché-Delbosc, Raymond. «Note sur trois manuscrits de oeuvres poétiques de Góngora», *Revue Hispanique*, VII, 1900, págs. 454-504.
- _____, «Poésies attribuées à Góngora», *Revue Hispanique*, XIV, 1906, págs. 71-114.
- _____, «Bibliographie de Góngora», *Revue Hispanique*, XVIII, 1908, págs. 73-161.
- _____, «Les romancerillos de la Bibliothèque Ambrosienne», *Revue Hispanique*, XLV, 1919, págs. 510-624.
- Frenk, Margit, «Entre el romance y la letrilla», *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Salamanca 1990*, Universidad de Salamanca, 1993, págs. 379-384.
- _____, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México, FCE-El Colegio de México, 2003.

- _____, «La canción popular femenina en el Siglo de Oro», en *Poesía popular hispánica*, México, FCE, 2006, págs. 353-372.
- Gaos, Vicente, «Góngora y la historia de la crítica», en *Claves de la literatura española*, I, Madrid, Guadarrama, 1959, págs. 143-53.
- García Berrio, Antonio, «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el “carpe diem”», *Dispositio*, III, 9, 1978, págs. 243-293.
- _____, «Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)», *Edad de oro*, II, 1983, págs. 89-97.
- García Galiano, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Universidad de Deusto-Reichenberger, 1992.
- García Lorca, Francisco, «“Hermana Marica” (Análisis de un romancillo de Góngora)», *La Torre*, 3 1955, págs. 115-157, reimpresso en Claudio Guillén, *De Garcilaso a Lorca*, Madrid, Istmo, 1984, págs. 141-180.
- _____, «“Ciego que apuntas” (Análisis de un poemilla de Góngora)», en Claudio Guillén (ed.), *De Garcilaso a Góngora*, págs. 199-206.
- Garrido Camacho, Patricia, «La anagnórisis en el drama español del primer tercio del XVII: Góngora y Quevedo», en *Siglo de Oro, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, págs. 661-668.
- Gates, Eunice J., *The Metaphors of Luis de Góngora*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1933.
- _____, «Góngora’s Use of Proverbs». *Hispania*, 18, 1, 1935, págs. 45-52.
- _____, *Documentos gongorinos. Los discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas. El antídoto de Juan de Jáuregui*, México, El Colegio de México, 1960.
- Glendinning, Nigel, «La Fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *RFE*, XLIV, 1961, págs. 323-349.
- Góngora Hoy* I-III, Actas del Foro de debate Góngora Hoy (abril de 1997, de 1998 y de 1999), Joaquín Roses (ed.), Córdoba, Diputación Provincial, 2002.
- Góngora Hoy* IV-V, Actas del Foro de debate Góngora Hoy (nov. 2000 y abril 2001), Joaquín Roses (ed.), Diputación de Córdoba, 2004.
- Góngora hoy, VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Actas del Foro de debate Góngora Hoy (14-16 nov. 2002), J. Roses (ed.), Diputación de Córdoba, 2004.

- Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Actas del Foro de debate Góngora Hoy (21-22 abril 2005), J. Roses (ed.) Córdoba, Diputación Provincial, 2006.
- Góngora. La estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, J. Roses Lozano (coord.), Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012.
- Góngora y el epigrama. Estudio sobre las décimas*, ed. de J. Matas Caballero, José M^a. Micó y J. Ponce Cárdenas, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2013.
- Green, Otis H., *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.
- Güell, Mónica, «La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora», en Anthony J. Close y Sandra M^a Fernández Vales (coords.), *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, págs. 331-337.
- _____, *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2008.
- Guillén, Jorge, *Notas para una edición comentada de Góngora*, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla la Mancha, 2002.
- Jammes, Robert, «Le Romance *Cloris el mas bello grano* de Góngora», *Les langues Néo-Latines*, 151, 1959, págs. 16-36.
- _____, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, 1967, traducción al español de Manuel Moya, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- _____, «La risa y su función social en el siglo de Oro», en R. Jammes, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, págs. 3-11.
- _____, «Cinco letrillas atribuidas a Góngora», *Criticón*, 13, 1981, págs. 87-106.
- _____, «La letrilla dialogada», en AA.VV., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, 1983, págs. 91-118.
- _____, «Un hallazgo olvidado de A. Rodríguez-Moñino: la primera redacción de las *Soledades*», *Criticón*, 27, 1984, págs. 9-35.
- _____, *Comprendre Góngora: Anthologie bilingue français-espagnol*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de *Criticón*, 18, 2009.
- La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*, A. Bègue y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Criticón* 100, 2007.

- Labrador Herráiz, José J., *Poesía dialogada medieval. La "pregunta" en el "Cancionero" de Baena, Estudio y antología*, Madrid, Maisal, 1974.
- Lambea, Mariano, «Música para Góngora», Granada, Centro de Documentación de Andalucía, 2002; en Digital CSIC: <<http://hdl.handle.net/10261/35720>>
- _____, y Josa, Lola, «¿A qué nos convidas, Bras?» (2011), disponible en <<http://hdl.handle.net/10261/35715>> [consultado: 28 de julio 2015].
- Lapesa, Rafael, «*Enfadados y contentos* en la poesía española del siglo XVI», en Homenaje a Raimundo Lida, *Filología*, XX, 2, 1985, págs. 75-109.
- Lara Garrido, José, «La predicación barroca, espectáculo denostado (textos y considerandos para su estudio)», *Analecta Malacitana*, VI, 1983, págs. 381-387.
- _____, *La poesía de Luis Barahona de Soto. (Lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1994.
- _____, *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES, 1997.
- _____, «Entre Pasquino, Góngora y Cervantes. Texto y contexto de un soneto anónimo citado en el *Persiles*», *Relieves poéticos del Siglo de Oro*, Anejo XXVII de *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 1999, págs. 173-217.
- _____, «La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, págs. 121-168.
- _____, «Con un soneto de Góngora (Sentido y forma de la meditación neostoica en el ciclo de *senectute*)», en AA.VV., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV.1, Madrid, CSIC, 2008, págs. 55-72.
- _____, «Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo», *Rilce* 26, 1, 2010, págs. 97-117.
- Lavaud-Fage, Eliane, «Notas sueltas para la lectura de unas letrillas de Góngora», *Homenaje a Alonso Zamora*, III, 2, Madrid, 1992, págs. 93-99.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial», *Anuario de estudios filológicos*, 2, 1979, págs. 89-119.
- Lidio Nieto, «La desconocida Suma de la Orthographia Castellana de Guillermo Foquel», *Revista de Filología Española*, LXXVI, 1996.
- Lihani, J., «The Meaning of Spanish *carillo*», *Modern Philology*, LIV, 1956, págs. 73-79.

- López Viñuela, Ana C., *El hipérbaton en Góngora*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 1996.
- Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, I. Arellano y V. Roncero (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2006.
- Luján Atienza, Ángel L., *Retóricas españolas del siglo XVI: el foco de Valencia*, Madrid, CSIC-ILE, 1999.
- _____, «¿Es un soneto de Góngora también una alabanza?», *R. Lit.*, LXV, 129, 2003, págs. 31-58.
- _____, «Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora», en J. Roses (ed.) *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006, págs. 39-57.
- Maestre, José M^a, «El tópico del “sobrepujamiento” en la literatura renacentista», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 5-6, 1988-1989, págs. 167-192.
- Martin, Adrienne L. «Góngora: poeta de bujarrones», *Caliope*, 8, 2002, págs. 141-160.
- Martínez Torner, Eduardo, «Elementos populares en la poesía de Góngora», *RFE*, 14, 1927, págs. 417-424.
- Martos, José-Manuel, «La difusión de la poesía gongorina: el texto de *Todas las obras de don Luis de Góngora de 1654*», *Iberoromania*, 47, 1998, págs. 97-106.
- Matas Caballero, Juan, «Epitafios a don Rodrigo Calderón del proceso sumarísimo al sumario tópico-literario del proceso», en *Silva: Studia Philologica in honorem Isaias Lerner*, eds. Isabel Lozano y Juan C. Mercado, Madrid, Castalia, 2001, págs. 433-456.
- Maurer, Christopher, «Hacia una tipología de las “definiciones” en la poesía de los siglos XVI y XVII», en *Busquemos otros montes y otros ríos: estudios de literatura española del Siglo de Oro, dedicados a Elías L. Rivers*, ed. de B. Dutton y V. Roncero, Madrid, Castalia, 1992.
- Micó, José María, «Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, 1985, págs. 401-72.
- _____, *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- _____, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- Molho, Maurice, «Soledades», *Bulletin Hispanique*, LXII, 1960, págs. 249-285, reimpresso en *Europe*, 57, 1977, págs. 91-139.
- _____, *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1977.

- Molina Huete, Belén, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Moll, Jaime, «Las ediciones de Góngora en el siglo XVII», *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 1, 1984, págs. 921-963.
- _____, «Notas sobre *Las obras en verso del Homero español*», *Voz y letra*, VIII, 1, 1997, págs. 29-35.
- Morel D'Arleaux, Antonia, «El lugar común y sus aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora», *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, 1, 2001, págs. 69-82.
- Nardoni, Valerio, «El elemento *agua* y la fisiología del “mundazo” en los sonetos satíricos y burlescos de Luis de Góngora» en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006, págs. 59-84.
- Núñez, Juan M^a, *El ciceronianismo en España*, Universidad de Valladolid, 1993.
- Núñez Cáceres, Javier, *Concordancias lexicográficas de la Obra Poética de don Luis de Góngora, recopiladas de la edición de R. Foulché-Delbosc*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, Wisconsin, 1994.
- O'Kane, Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, BRAE, Anejo II, 1959.
- Orozco, Emilio, *En torno a las “Soledades” de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 1969.
- _____, *Lope y Góngora, frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- _____, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- _____, *Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, ed. de José Lara Garrido, Diputación de Córdoba, 2002.
- Osuna Cabeza, M^a José, *Las “Soledades” caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008
- _____, *Góngora vindicado: Soledad primera ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2008.
- Pardo Lesta, Rubén, «Anotaciones a *¿Qué lleva el señor Esgueva?* de Góngora», en *Edición y anotación de textos, Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*. Universidade da Coruña, 1998, págs. 521-529.
- Pastor Comín, Juan J., «Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco», *Edad de Oro*, XXII, 2003, págs. 147- 204.

- Paz, Amelia de, *Góngora y el señor inquisidor: un autógrafo inédito de don Luis*, ed. facsímil, Madrid, MECD-Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012.
- Pérez, Carlos A., «Juegos de palabras y formas de engaño en la poesía de don Luis de Góngora», *Hispanófila* 20, 1964, págs. 5-47 y 21, 1964, págs. 41-72.
- Pérez Lasheras, Antonio, «De máscaras y amores. La superación del petrarquismo en las primeras composiciones gongorinas», *Tropelías*, 2, 1991, págs. 129-143; recogido en *Piedras preciosas...*, págs. 149-176.
- _____, *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anejos de Tropelías, 1, 1995.
- _____, «La crítica literaria en la polémica Gongorina», *Bulletin Hispanique*, 102, 2, 2000, págs. 429-452.
- _____, *Piedras preciosas. Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009.
- _____, «Acercamiento a las décimas satíricas y burlescas de Góngora», en *Góngora y el epigrama...*, págs. 207-26,
- Pérez Lasheras, A. y Micó, José M^a, *Luis de Góngora. Poesía selecta*, Taurus, Madrid, 1991.
- Pineda, Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación Provincial, 1995.
- Poesía erótica del Siglo de Oro*, Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (eds.), Madrid, Crítica, 2000.
- Ponce Cárdenas, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- _____, «“Cuántas letras contiene este volumen grave”: algunos textos que inspiraron a Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora. La estrella inextinguible...*, págs. 73-85.
- Prieto, Antonio, «El “cancionero petrarquista” de Garcilaso», *Dicenda*, 1984, págs. 97-115.
- Querol Gavaldá, Miguel, *Cancionero Musical de Góngora*, Barcelona, CSIC, 1975.
- _____, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Reyes, Alfonso, «Alegoría de Aranjuez (poema atribuible a Góngora)» (1915), en *Obras completas*, págs. 24-9.
- _____, «Góngora y “La gloria de Niquea”», *RFE*, II, 3, 1915; reimpresso en *Obras completas*, págs. 15-23.

- _____, «Los textos de Góngora (corrupciones y alteraciones)», *BRAE*, 1916, III, 13 y 14, en *Obras completas*, págs. 30-58.
- _____, «Contribuciones a la bibliografía de Góngora», *RFE*, 1916, III, 2 y 1917, IV, 1, reimpreso en *Obras completas*, págs. 59-83.
- _____, «De Góngora a Mallarmé» (1920-26), en *Obras completas*, págs. 158-62.
- _____, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Biblioteca de Índice, 3, 1923.
- _____, *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa Calpe, 1927, en *Obras completas*, págs. 9-167.
- _____, «Sabor de Góngora», *La Nación*, Buenos Aires, 1928, en *Obras completas*, págs. 171-198.
- _____, «Lo popular en Góngora», *Ruta*, México, 1938, en *Obras completas*, págs. 199-217.
- _____, *Obras completas*, VII, México, FCE, 1958.
- Rodríguez-Moñino, A. *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros* (Siglos XVI y XVII), Madrid, Castalia, 1973-1977, 4 vols.
- Rojas, Pablo: «Luis Astrana Marín contra las vanguardias y contra Góngora», *Rilce*, 27, 2, 2011, págs. 441-462.
- Rojo Alique, Pedro C. *Catálogo bibliográfico de manuscritos e impresos del siglo XVII con poesía de Góngora*, Tesis doctoral, UAM, 2010, disponible en <<http://hdl.handle.net/10486/10318>> [consultado el 27-07-2015]).
- Romanos, Melchora, «Góngora atacado, defendido y comentado: manuscritos e impresos de la polémica gongorina y comentarios a su obra», en J. Roses Lozano (coord.), *Góngora. La estrella inextinguible...*, págs. 159-69.
- Roses, Joaquín, *Una poética de la oscuridad: la recepción de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid-Londres, Tamesis, 1994.
- _____, *Góngora: «Soledades» habitadas*, Universidad de Málaga, 2007.
- _____, «La magnitud estética de Góngora», en J. Roses Lozano (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible...*, págs. 101-107.
- _____, (ed.) *Góngora Hoy (I-X)*.
- Ryan, Hewson A., «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», *BRAE*, XXXIII, 1953, págs. 427-468.
- Sánchez, Alberto, «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora», *RFE*, XLIV, 1/2, 1961, págs. 95-138.

- Sánchez Robayna, Andrés, «Un debate inconcluso (Notas sobre Góngora y Mallarmé)», en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 57-74.
- Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.
- Schwartz, Lía, «Formas de la poesía satírica en el Siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, VI, 1987, págs. 215-234.
- _____, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIX, 2000, págs. 265-85.
- _____, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en J. Roses (ed.), *Góngora hoy*, VI. *Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Diputación de Córdoba, 2004, págs. 89-132.
- Senabre, Ricardo, «La “escondida senda” de fray Luis», en Id., *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.
- Taylor, David N., *Góngora emblemático*, Diss. Ph. D., University of Massachusetts, Amherst, Ann Arbor, 1996.
- Thomas, Lucien-Paul, «Á propos de la bibliographie de Góngora», *Bulletin Hispanique*, XI, 1909, págs. 323-327.
- Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, eds. J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y J. Ponce Cárdenas, Madrid, Verbum, 2001.
- Trambailo, Marcella, «Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos gongorinos», *Criticón*, 77, 1999, págs. 53-70.
- Turner, John H., «Góngora y el mito clásico», *NRFH*, XXIII, 1974, págs. 88-100.
- Vega Ramos, M^a José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC/Universidad de Extremadura, 1992.
- Vicente García, Luis M., «Notas sobre la imaginería musical y el amor en la poesía de Góngora», *Edad de Oro*, XXII, 2003, págs. 205-219.
- _____, «Arde la juventud: Eros y sus antídotos en la poesía de Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VIII...*, págs. 105-33.
- Waltz, Angelus, «Augustini de Dacia O.P. Rotulus pugillaris», *Angelicum* 6, 1929, págs. 253-278 y 548-574.
- Woods, Michael, *Gracián meets Góngora. The Theory and Practice of Wit*, Aris & Phillips Ltd., Warminster, 1996.
- Zavala, Iris M., «Burlas al amor», *NRFH*, XXIX, 2, 1980, págs. 367-403.

BIBLIOGRAFÍA INSTRUMENTAL

- Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.
- Auerbach, Erich, «La cicatriz de Ulises», en *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1950, págs 9-30.
- _____, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.
- _____, *Dante, poeta del mundo terrenal*, trad. de Jorge Seca, Barcelona, Acantilado, 2008.
- Austin, John L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1971.
- Azaustre, Antonio y Casas, Juan, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Bach, Kent, «Conversational Implicature», *Mind and Language* 9, 1994, págs. 124-62.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982
- _____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973.
- _____, «De la obra al texto», en Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- Barwise, Jon y Etchemendy, John, *The Liar. An Essay on Truth and Natural Language*, Oxford University Press, New York, 1987.
- Barwise, Jon y Perry, John, *Situaciones y actitudes*, Visor, Madrid, 1992.
- Benveniste, «El aparato formal de la enunciación», en *Problemas de lingüística general*, II, México, Siglo XXI, 1977, págs. 82-91.
- Besa Camprubí, Josep, *El títol y el text. Una tipologia dels efects del títol en el text en poesia*, Tesis doctoral, UAB, 2002.
- Bochenski, Joseph M., «The Problem of Universals», en J. M. Bochenski, A. Church y N. Goodman, *The Problem of Universals (A symposium)*, University of Notre Dame Press, Indiana, 1956, págs. 33-57.
- Bouissac, Paul, «Iconicity or Iconization? Probing the Dynamic Interface between Language and Perception», en *Iconicity Inside-Out...*, págs. 15-37.
- Bühler, Karl, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- Carston, Robyn, «Implicature, Explicature, and Truth-Theoretic Semantics», en Ruth Kempson (ed.), *Mental Representations: The Interface between Language and Reality*, Cambridge University Press, 1988, págs. 155-81.

- Casas, Arturo, «*Evidentia*, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico (la modalidad EHN-T)», en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi, 1998, págs. 159-204.
- Casas Rigall, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- Church, Alonzo, «Proposiciones y oraciones», en Th. Moro Simpson (ed.), *Semántica filosófica, problemas y discusiones*, México, Siglo XXI, 1973, págs. 343-60.
- Corominas, Joan y Pascual, José A., *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1980.
- Cuesta Abad, José M., *Las formas del sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*, Madrid, UAM, 1997.
- _____, *La escritura del instante*, Madrid, Akal, 2001.
- Culler, Jonathan, «Presupposition and Intertextuality», en *The pursuit of Signs: Semiotics, Literatura, Deconstruction*, Routledge, Londres-New York, 1981, págs. 100-18.
- _____, «En defensa de la sobreinterpretación», en U. Eco (ed.), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, 1995, págs. 127-142.
- Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1976.
- Davidson, Donald, «On Saying *That*», *Synthese*, 19, 1968, págs. 130-46; versión castellana en *De la verdad y de la interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1990, págs. 108-22.
- _____, «La cita», en *De la verdad y de la interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1990, págs. 95-107.
- Deleuze, Gules, y Guattari, Félix, *¿Qué es la Filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 1997.
- Doležel, Lubomír, «Narrative Modalities», *Journal of Literary Semantics* 5, 1, 1976, págs. 5-14.
- _____, «Verdad y autenticidad en narrativa», en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, prólogo de T. Pavel y trad. de J. Martínez Lorente, Universidad de Murcia, 1999.
- _____, *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 1999.
- Donnellan, Keith, «Referencia y descripciones definidas», en Luis M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 2000, págs. 85-105.

- Duchet, Claude, «*La Fille abandonnée et La Bête humaine. Éléments de titrologie romanesque*», *Littérature*, 12, 1973, págs. 49-73.
- Ducrot, Oswald, «Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación», en *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986, págs. 187-241.
- Dyck, T/Ed., «Topos and Enthymeme», *Rhetorica*, 20, 2002, págs. 105-18.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- _____, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.
- _____, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Fillmore, Charles, «The Case for Case Reopened», en Peter Cole & Jerrold Sadock (eds.), *Syntax and Semantics: Grammatical Relations*, vol. 8, New York, Academic Press, 1977, págs. 59-81.
- Fischer, Andreas, «What, if Anything, is Phonological Iconicity?», *For Miming Meaning...*, págs. 123-34.
- Fischer, Olga y Müller, Wolfgang G., «From Signing back to Signs», en *From Sign to Signing...*, págs. 1-20.
- Fischer, Olga y Nänny, Max, «Introduction: Iconicity as a Creative Force in Language Use» *For Miming Meaning*, págs. xxv-xxxvi.
- Fludernik, Monika, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London/New York, Routledge, 1993.
- Fónagy, Ivan, «Why Iconicity?», en *For Miming Meaning...*, págs. 3-36.
- Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*, Max Nänny y Olga Fischer (eds.), Benjamins, Amsterdam, 1999.
- Frege, Glottob, «Función y concepto», en *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, 1971, págs 17-47.
- _____, «Sobre sentido y referencia», en G. Frege, *Estudios sobre semántica*, págs. 49-84.
- _____, «El pensamiento: una investigación lógica», en Margarita M. Valdés (comp.), *Pensamiento y lenguaje. Problemas en la atribución de actitudes proposicionales*, México, UNAM, 1996, págs. 23-48.
- From Sign to Signing. Iconicity in Language and Literature 3*, Wolfgang G. Müller y Olga Fischer (eds.), Benjamins, Amsterdam, 2003.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1998.

- García Murga, Fernando, *Las presuposiciones lingüísticas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998.
- García Negroni, María M. y Tordesillas Collado, Marta. *La enunciación en la lengua: de la deixis a la polifonía*, Madrid, Gredos, 2001.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- _____, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.
- Greimas, Algirdas J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- Grice, Herbert P., «Presuposición e implicatura conversacional» (1981), en M^a T. Julio y R. Muñoz (comps.) *Textos clásicos de pragmática*, Madrid, Arco/Libros, 1998, págs. 105-24.
- Haiman, John, «Actio, Speech, and Grammar: The Sublimation Trajectory», en *For Miming Meaning...*, págs 37-58.
- Hamburguer, Käte, *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986.
- Hare, Richard M., *The Language of Moral*, Oxford University, 1952; trad. de G. R. Carrió y E. A. Rabossi, *El lenguaje de la Moral*, México, UNAM, 1975.
- _____, «Some Sub-Atomic Particles of Logic», *Mind*, vol. 98, 389, 1989, págs. 23-37.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, trad. de Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trota, 2003.
- Herlofsky, William J., «Good Probes: Icons, Anaphors, and the Evolution of Language», en *The Motivated Sign...*, págs. 55-66.
- Hoek, Leo H., *La marque du titre*, La Haye-Paris, Mouton, 1981.
- Husserl, Edmund, *La idea de la fenomenología. Cinco Lecciones*, trad. de M. García-Baró, FCE, México, 1982.
- _____, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. de J. Gaos, Madrid, FCE, 1985.
- Iconicity Inside-Out. Iconicity in Language and Literature 4*, C. Maeder, O. Fischer y W. J. Herlofsky (eds.), Benjamins, Amsterdam 2005.
- Isser, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- Jackendoff, Ray, *Semantic and Cognition*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1983.
- Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Seuil, París, 1973.
- Jauss, Hans R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- Jiménez Juliá, Tomás, *Aproximación al estudio de las funciones informativas*, Malaga, Ágora, 1986.

- Kaplan, David, «Afterthoughts», en J. Almog, J. Perry y H. Wettstein (eds.), *Themes from Kaplan*, Oxford University Press, New York, 1989.
- Karttunen, Laurie, «Possible and Must», en J.P. Kimball (eds.), *Syntax and Semantics I*, Academic Press, New York, 1972, págs. 1-20.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Kortmann, Bernd, «Iconicity, Typology and Cognition», en *For Miming Meaning...*, págs. 375-392.
- Kripke, Saul A., *El nombrar y la necesidad*, trad. de Margarita M. Valdés, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1995.
- _____, «Identidad y necesidad», en Luis M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 2000, págs. 121-52.
- _____, *Wittgenstein: a propósito de Reglas y Lenguaje privado*, Madrid, Tecnos, 2006.
- Kristeva, Julia, «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité*, La Habana, UNEAC-Casa de las Américas, 1997, 1-24.
- _____, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- Lakoff, George, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- _____, y Johnson, Mark, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Langacker, Ronald. W. *Foundations of Cognitive Grammar. Vol I: Theoretical Prerequisites*, Standford, Standford University Press, 1987.
- Lara Rallo, Carmen, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-69.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 2008.
- Levinson, Stephen C., *Significados presumibles. La teoría de la implicatura conversacional generalizada*, Madrid, Gredos, 2004.
- Lewis, David, «Tensions», en *Philosophical Papers*, I, New York, Oxford University Press, 1983, págs. 250-260.
- _____, «Truth in Fiction», en *Philosophical Papers*, I, págs. 261-80.
- Llovet, Jordi, *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005.
- López Eire, Antonio, *Esencia y objeto de la retórica*, Salamanca, Universidad, 2000.
- Lotman, Yuri L., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. I. B. Tauris, London–New York, 2001.

- Luján, Marta, «Clitic Promotion and Mood in Spanish Verbal Complements», *Linguistics*, 18, 1980, págs. 381-484; versión abreviada en español en Olga Fernández Soriano (ed.), *Los pronombres átonos*, Madrid, Taurus, 1993, págs. 205-30.
- Luján Atienza, Ángel L., *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- Maestro, Jesús G., *La expresión dialógica en el discurso lírico*, Kassel, Reichenberger-Universidad de Oviedo, 1994.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Mayoral, José A., *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Müller, Wolfgang G., «Iconicity and Rhetoric. A Note on the Iconic Force of Rhetorical Figures», en *The Motivated Sign...*, págs. 305-22.
- Nänny, Max, «Alphabetic Letters as Icons in Literary Texts», en *For Miming Meaning...*, págs 173-198.
- _____, «Iconic Functions of Long and Short Lines», en *The Motivated Sign....*, 157-188.
- Nörth, Winfried, «Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature», en *The Motivated Sign...*, págs. 17-28.
- Ohmann, Richard, «Los actos de habla y la definición de literatura», en José A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, págs. 11-34.
- Palma, Silvia, «Los refranes y las locuciones de polaridad: algunos puntos en común», *Paremia*, 4, 1995, págs. 149-156.
- Peirce, Charles S., *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1931-58, 8 vols; trad. parcial al español en *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos aires, 1974.
- Perelman, Chaïm y Olbrechts-Tyteca, Lucie: *Tratado de la Argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
- Plénat, Marc, «Sur la grammaire du style indirect libre», *Cahiers de grammaire*, 1, 1979, págs. 95-137.
- Pound, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S Eliot (ed.), New York, New Directions, 1954.
- Prior, Arthur N., «Oratio Obliqua», en *Papers of Logic and Ethics*, London, Ducworth, 1976, págs. 147-58.

- Quine, William V. O., «Notas sobre existencia y necesidad», en Th. Moro Simpson (comp.), *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, Buenos Aires, 1973, págs.121-38.
- _____, *Word and Object*, Cambridge Mass., MIT Press, 1960.
- Reboul, Olivier, «La figure et l'argument», en M. Meyer (ed.), *De la Métaphysique a la Rhétorique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1986, págs. 175-87.
- Recanati, François, *La transparencia y la enunciación*, Hachette, Buenos aires, 1981.
- _____, «The Pragmatic of What is Said», *Mind and Language* 4, 1989, págs. 295-329.
- _____, «The Iconicity of Metarepresentations», Dan Sperber (ed.), *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*, New York, Oxford University Press, 2000, págs. 311-60.
- _____, *El significado literal*, Madrid, Antonio Machado, 2006.
- Reichenbach, Hans, «Las palabras reflexivas de ejemplar», en Helena López Palma (ed.), *La deixis. Lecturas sobre los demostrativos y los indiciales*, Lugo, Axac, 2004, págs. 47-50.
- Reyes, Graciela, *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.
- _____, *Metapragmática*, Universidad de Valladolid, 2002.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, 3 vols., México, Siglo XXI, 1995-96.
- _____, «Retórica, poética, hermenéutica» en Mario J. Valdés (ed.), *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas*, Caracas-Barcelona, Monte Ávila-Azul, 2000, págs. 123-38.
- Rifaterre, Michael, «Describing Poetic Structures», *Yale French Studies*, 36-37, 1966, págs. 232-82.
- Russell, Bertrand, «Descripciones», en Luis M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 2000, págs. 49-59.
- _____, «Los particulares egocéntricos», en Helena López Palma (ed.), *La deixis. Lecturas sobre los demostrativos y los indiciales*, Lugo, Axac, 2004, págs. 39-45.
- Ryan, Marie-Laure, «The Modal Structure of Narrative Universes», *Poetics Today* 6, 4, 1985, págs. 717-55,
- Sperber, Dan y Wilson, Deirdre, *La Relevancia*, Madrid, Visor, 1994.
- Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1981; trad. en inglés: *A Theory of Narrative*, New York, Cambridge University Press, 1986.

- Steiner, George, *Real Presences. Is there anything in what we say?*, Londres, Faber and Faber, 1989.
- Strawson, Peter F., «Singular Terms, Ontology and Identity», *Mind*, 65, 1956, págs. 433-54.
- _____, *Individuos*, Madrid, Taurus, 1989.
- Tarsky, Alfred, «La concepción semántica de la verdad y los fundamentos de la semántica», en Luis M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 2000, págs. 301-38.
- The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2*, Olga Fischer y Max Nänny (eds.), Benjamins, Amsterdam. 2001.
- Trabado Cabado, José Manuel, *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de "La Galatea"*, Madrid, CSIC, 2000.
- _____, *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, Universidad de León, 2002.
- Vattimo, Gianni, «Hermenéutica analógica o hermenéutica anagógica», en M. Beuchot, A. Gómez Velasco y G. Vattimo (eds.), *Hermenéutica analógica y hermenéutica débil*, México, UNAM, 2006, págs. 21-41.
- White, Hayden, «The Rhetoric of Interpretation», *Poetics Today*, 9, 2, 1988, págs. 253-74.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza, 2003.
- _____, *Investigaciones filosóficas*, trad., de A. García Suárez y C. Ulises Moulines, Barcelona, Crítica, 2008.
- Wolf, Werner, «Intermedial Iconicity in Fiction», en *From Sign to Signing...*, págs. 339-60.

ANEXO A *IOCA SERIAQUE...*

DEL EMBLEMA AL REFRÁN
la *actio* en los estribillos de Góngora

DEL EMBLEMA AL REFRÁN
la *actio* en los estribillos de Góngora

La parodia del *beatus ille*¹ fijada en el placentero enaltecimiento de la gula que muestra la letrilla «Andeme yo caliente»², una composición «citada a menudo como ejemplo de acierto formal pero pocas veces analizada por su contenido»³, se desarrolla con normalidad literaria desde la publicación, en 1539, de la obra de Antonio de Guevara⁴. El tratamiento que Góngora hace de tal flaqueza no es el que propone el Arcipreste en la refriega entre Carnal y Cuaresma, ni el de Baltasar de Alcázar en la *Cena jocosa*. El estribillo popular le permite acogerse al sentimiento común, donde puede cantar «con voz pregonera», pero la fortaleza es sólo aparente, lo mismo que la aparente ironía

¹ R. Jammes cree que «en lo que toca a la poesía de Góngora, no se puede razonar por colecciones de obras completas, sino por poesías sueltas, y a veces por estrofas o por fragmentos» (*Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980, pág. 22). Góngora nunca asistió a la disposición de sus obras, asegura Juan López de Vicuña en su dedicatoria *Al lector*, pues «apenas las conocía: tales llegaban después de aver corrido por muchas copias» (*Obras en verso del Homero español*, 1627, edición facsimil con prólogo de Dámaso Alonso, CSIC, Madrid, 1963). Este *desorden* textual indica una elevada entropía en el sistema vital del poeta, pero la sátira gongorina es sátira *nueva* (horaciana), y sobre lo vital del poeta se impone lo vivencial del racionero. En este artículo me propongo moderar dicha entropía recurriendo a una operativa que he ido anticipando en varios trabajos a los que remito al lector interesado: «La geografía burlesca de Góngora I. *Loci* vivenciales y no vivenciales en la letrilla VII», *AnMal*, XXXVII, 1-2, 2014, págs. 83-131 (en adelante *GB*) y, sobre todo, «*Ioca seriaque*: la faz del poeta y la cruz del racionero en los estribillos de Góngora (1581-1583)», de próxima publicación en *Analecta Malacitana*, XXXVIII, 1-2, 2015 (en adelante *IS*).

² Letrilla XXIV. Las letrillas se numeran según la edición de R. Jammes (*Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980). La distingo de su edición crítica en francés (Ediciones Hispanoamericanas, París, 1963). El resto de poemas siguen la edición de A. Carreira (*Luis de Góngora. Obras Completas*, Madrid, Fundación José A. de Castro, 2000; en adelante, *OC*).

³ R. Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pág. 152.

⁴ *Menosprecio de corte y alabanza de aldea y Arte de marear*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra, 1984 (especialmente el cap. VII).

Se aprecia un cierto desánimo⁵ en esta letrilla donde Góngora —como diría Correas— «haze a dos manos»: emplea la autoridad del refrán para parodiar los distintos linajes poéticos⁶ que «o burlescos sean o graves»⁷. Si la parte *alii* de la *recusatio* en la letrilla parece confeccionada con los patrones del centón⁸, sus miembros *ego* poseen una textura idéntica. El rasgo de iconicidad bipartita⁹ es tan evidente que el aparente conflicto temático de la parte *alii* queda velado.

El cordobés suele expresar sus desengaños bajo el ala del refrán ajeno o, cuando se siente más confiado, con voz poética atenuada¹⁰. En la letrilla «de la fatiga»¹¹, el

⁵ Tras sus estudios salmantinos, Góngora celebra con cierta amargura el retiro físico y espiritual que le espera en Córdoba. Esta *Vida retirada* con ecos de fray Luis sanciona su influjo horaciano en la tercera estrofa «Cuando cubra las montañas / de blanca nieve el enero...» (*Carmina*, I, 9), que pudo llegarle a través de la imitación de la *Oda V* («A Luys Ferri, entrando el hibierno») de Francisco de Medrano (cf. D. Alonso, *Obras completas VII. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1984, págs. 353-4).

⁶ Una contribución más para el desenredo se encuentra en *La carta a Don Luis de Ávila*, de Hurtado de Mendoza. Estos tercetos recogen gran parte de la temática horaciana, pero todo el poema se dispone en torno a la iconicidad de la *recusatio* «alii-ego». Lo más novedoso se encuentra en torno a los versos vv. 172-180, donde avisa de que «Vendrá un embajador de gran linaje, / el rostro colorado del camino, / que se pondrá a contaros el viaje. / Pintará las jornadas con el vino / en la mesa, diciendo sus hazañas, / y tendrá muy secreto a lo que vino. / No le podrá sacar con dos mil mañas / lo que el hombre querría que hablase; / tendréle una semana en las entrañas» (*Poesía completa*, ed. de José I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, núm. XII). Góngora, por su parte, invita a su castizo edén a «quien las dulces patrañas / del Rey que rabió me cuente» (letrilla XXIV, vv. 20-1) que, para R. Jammes, no pasa de ser un «rechazo del mundo contemporáneo y un retorno al pasado» (*La obra poética...*, pág. 153). Sin duda hay cierta tradición que se nos escapa.

⁷ Tercetos «¡Mal haya el que en señores idolatra...!» (*OC*, 202, v. 24).

⁸ Corresponde al antiguo *centúnculo* del que habla Apuleyo (*Metamorfosis* 1), un manto cosido con retazos que solía vestir el mimo. En el orbe poético, porfiando sobre la confusión de especies, Ugo responde a Fadrique: «Y digo primero de las rapsodias que en verdad no son especies, sino pedazos de otros poemas [...], sigue el centón, que no es otra cosa de una juntura de metros sacados de partes diferentes del poema que varíen el sentido del que en su lugar propio tenían, como si una persona de los versos de Virgilio tomara uno de una parte, otra de otras, y otros de otras y mezclando los de las *Églogas* a los de las *Geórgicas* y éstos a los de la *Eneida*, hiciera algún tratadillo, cuyos versos fueran aplicados a cosas diferentes de la que Virgilio los aplicó» (A. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de J. Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, pág. 160). Uso *centón* como metáfora en el sentido de Apuleyo, y Góngora lo emplea conceptualmente en la letrilla cuando mezcla las vivencias propias (estrofas 1-4) con las historias de Hero y Leandro o de Píramo y Tisbe. Por otra parte, «El diseño retórico está sometido a las mismas leyes de la imitación compuesta que las restantes partes de la obra. Quiero decir que el resultante puede estar constituido por tramos procedentes de modelos diversos. Un poeta grande suele serlo también como inventor o difusor de diseños; él mismo puede reiterar los que acuñó» (F. Lázaro Carreter, «Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan Grial», *Anuario de estudios filológicos*, 2, 1979, 89-119, pág. 101).

⁹ Y ya no sólo los iconos «mote (o letra)–glosa» que encauzan composiciones como el villancico o la letrilla. La *balada* del *Cancionero* de Petrarca «Amor, quando fioria / mia spene, e 'l guidardon di tanta fede, / toltà m'è quella ond'attendea mercede» (ed. bilingüe de J. Cortines, Madrid, Cátedra, 1984, II, CCCXXIV) se asemeja en su rima a ciertas coplas castellanas antiguas o, más cercanamente, a la letrilla gongorina «Si en todo lo cago», cuyo estribillo se sustenta en la rima burlesca «-: áa: áa».

¹⁰ Véanse *infra* (apdo. 1.1) los romances con estribillo «Ciego que apuntas y atinas» y «La más bella niña», de 1580.

«hemistiquio de autor»¹² permite franquear la barrera de la voz del poeta. Es un espacio emancipado de la sintaxis argumental del verso que el poeta no alcanza a deslindar hasta 1583. En las letrillas anteriores, el tono íntimo que denota un sentimiento más hondo (la «verdad poética») suele estar velado por la autoridad del estribillo¹³, hechura tradicional que carece de la plasticidad de las letrillas posteriores.

En el otro flanco, la letrilla «de Fortuna»¹⁴ es la prueba de que gritar la experiencia subjetiva con voz callada¹⁵ necesita un espacio propio y moldeable. Tanto es así que la cabeza de la glosa («Cuán diversas sendas [...]») es una *explicatio*¹⁶, una paráfrasis del estribillo, el cual sí tiene valor inventivo como «descubrimiento». En cambio, las dos estrofas que restan carecen de valor argumental; son retazos que sirven de excusa para el cierre de una letrilla excepcional en su estribillo y su cabeza. Al fin y al cabo, otro centón que otorga validez a la cronología vital del racionero.

En los testimonios más antiguos, la letrilla VII ha gozado de una lectura que, creo, no le corresponde¹⁷. La única manera de incluirla formalmente dentro del paradigma lógico de iconicidad que caracteriza estas cuatro valiosas letrillas es reclamar su cabeza¹⁸ (su

¹¹ En *IS* se estudia el período vivencial 1581-1583, que corresponde a los primeros años de la estancia de Góngora en el cabildo cordobés, después de sus estudios en Salamanca y antes del viaje a Castilla y a la corte madrileña. Allí denomino «de Fortuna» a la letrilla VIII («Da bienes Fortuna») y «de la fatiga» a la XXV («Manda Amor en su fatiga»), las dos letrillas que permiten incluir en sus estribillos un «predicado de verdad» en su primer miembro y otro de «verdad poética», parodia *formal* del anterior, en el segundo. Se visitan además las letrillas VII («Que pida a un galán Minguilla») y XXIV («Andeme yo caliente») a las que parece delicado darles un nombre *proprio* a causa de la presencia del refrán ajeno.

¹² Hemistiquio de carácter polifónico en el que poeta modula su voz impregnándolo de *modus* predicativo (irónico, paradójico, etc.). También puede destinarse a la *suscripción* de motivos textuales. Véase *IS*, apdo. 1.

¹³ «Que pida a un galán Minguilla» y la misma «Andeme yo caliente» (véase *IS*, apdo. 3 y 4).

¹⁴ Letrilla VIII, de 1581.

¹⁵ Una de las evidencias de que Chacón (*Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, ed. facsímil, Málaga, RAE- Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols.) interpreta la poesía del cordobés mediante lectura *de re* —con presuposición de existencia del hijo de don Francisco de Argote en la letrilla antes de cualquier adscripción de especie (véase *IS*, apdo. 2)— es que no incluye en su manuscrito las sátiras personales, como la letrilla «Arroyo, ¿en qué ha de parar?». Algo semejante ocurre con la letrilla «de Fortuna»: las ediciones de Vicuña (*op. cit.*) y Hoces (*Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por don Gonzalo de Hozes y Cordova*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1633) la agregan (lectura *de dicto*) a las burlescas, pero Chacón la incluye entre las *Varias* junto a «Vuela pensamiento y diles», de 1592, y «No son todos ruseñores», de 1609.

¹⁶ *Explicatio* es, literalmente, la acción de desplegar, de hacer una plica de algo ya expuesto. Cf. Á. Luis Lujan Atienza, *Retóricas españolas del siglo XVI: el foco de Valencia*, Madrid, CSIC-ILE, 1999, pág. 90.

¹⁷ Véase *IS*, apdo. 3.

¹⁸ «Que en las cosas que hacemos / se noten malos extremos». Esta estrofa, inédita hasta la edición crítica de R. Jammes, aparece en cabeza de la letrilla en el *Cancionero de Gabriel de Peralta* (ms. 4072,

letra), largo tiempo olvidada. Con o sin *letra*, instancia en la poesía festiva de finales del XVI un nuevo modo burlesco cuya originalidad —compartida con la letrilla XXIV— radica en el *modus* del estribillo, que acoge el «objeto provocante a burla» como contenido expresado en las estrofas.

Es un estribillo que no olvida. Aflora en 1585 y no aparecerá de nuevo, con todo su carácter, hasta 1610¹⁹. En el ínterin, una lucha constante por liberar al estribillo de su estrofa: cuatro años son necesarios para desengranar la voz poética de la «higa»²⁰ burlesca del racionero.

1. Emblemas. Del romance-prólogo a la *pasquinata*

La letrilla «de la fatiga» registra la revocación de la *ley vieja de Amor* con el sello burlesco de la voz poética. La voluntad del autor, no obstante, privilegia el rasgo de iconicidad paródica para no clausurar la acostumbrada «ley de Amor» a que se somete sin ganas, pero conscientemente, el racionero. El ajuste entre la revocación burlesca de Amor y la resignación irónica *al amor* en los romances y letrillas crea el adecuado contrapunto al monótono petrarquismo que se prolonga, especialmente en los sonetos, hasta 1594²¹.

Este ajuste se evidencia ya en el romance «Hermana Marica», de 1580, su primer poema significativo pero también el naipe con que pretende zanjar la frivolidad en que ha devenido la *militia amoris*: en tópico incontinente, en juego huero. El romance es algo nuevo²² ya desde el primer verso, donde la voz dulcemente burlesca enfrenta el

BNM, fol. 65). El maestro galo la distingue alfabéticamente con la «a» (1963, pág. 36). La función de la estrofa se estudia en *IS*, apdo. 3.

¹⁹ «Que pretenda el mercader, / sin que al grande ni al chico, / restituya un alfiler, / en nombre de Dios tener / lo que hurtó en Puerto Rico, / ¡Oh, qué lindico!» (letrilla XIX).

²⁰ Aparte del amuleto de cristal en forma de mano cerrada en que asoma el dedo pulgar entre el índice y el medio, tal como lo usa Góngora en la letrilla «Un buhonero ha empleado / en higas hoy su caudal», es un acto de menosprecio cuando se muestra a alguien el dedo corazón extendido con su correspondiente movimiento de subida y bajada (Marcial, *Epig.* II, 28). Góngora va madurando en las letrillas la *actio* elocutiva de la *higa* burlesca.

²¹ «Unos veintidós sonetos que van desde 1582 a 1594 no pasan de brillantes ejercicios de traducción o adaptación de los modelos italianos, y tampoco arguyen insinceridad, porque dejan siempre entre líneas visible el modelo» (A. Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pág. 123).

²² *Marica* es un personaje folclórico que denota una baja condición social, de ahí la expresión recogida en el DLE «¿De cuándo acá Marica con guantes?». Denotación que está en la base de la cita de

aparente dáctilo que configura el icono especular de nasalidad monótona a la rima inesperada²³. El *ethos* que configura el *tú* poético, se ayuda del brevísimo espacio métrico y de la recurrente rima burlesca en *-ia* velar²⁴ que mantiene, incluso, en el diálogo con un *tú* poético y referencial a la vez, como es el caso del romance «Hanme dicho, hermanas»²⁵, de 1587.

No obstante, el cordobés puede *volver* a lo moderno algunos recuerdos de su niñez, pues en cierta forma «son olvido y mudanza / las condiciones de ausencia» de las que hablaba Jorge Manrique en su canción. Pocos meses más tarde, el estribillo del poema

A. Carreira: «El octosílabo se ha aligerado perdiendo dos sílabas, y el lenguaje ha bajado al nivel de la calle: el niño alude a las reacciones familiares, las costumbres y los juegos con expresión viva y directa [...]. La revolución estaba hecha, el viejo romance, retirado de tintas y conflictos, se retira a las aldeas» (OC, pág. xiii). Cf. del mismo autor «Registros musicales en el romancero de Góngora», en *Gongoremas*, págs. 373-414, pág. 379.

²³ El dáctilo reconoce la pugna burlesca mejor que la pareja formada por un yambo y un troqueo. Esta es una lectura quizá más intuitiva, pero que no reconoce la especularidad y, por lo tanto, los iconos que se retan. Francisco García Lorca, en un delicioso artículo con algunos años a la espalda percibe que «Es un hecho que los dos trisílabos iniciales de los dos primeros versos, colocados, pues, en emplazamiento paralelo, *Hermana* y *mañana*, son consonantes entre sí. Estas circunstancias bastarían para afirmar de la estrofa una estructura de sonidos excepcional» («“Hermana Marica” (Análisis de un romancillo de Góngora)», *La Torre*, 3 1955, 115-157, reimpreso en Claudio Guillén, *De Garcilaso a Lorca*, Madrid, Istmo, 1984, 141-80, pág. 158). Inmediatamente después, señala las «reiteraciones de sonidos vocálicos sobre sílabas con valor rítmico» (pág. 159).

²⁴ «Hermana Marica, / mañana que es fiesta, / no irás tú a la amiga, / ni yo iré a la escuela». La rima en *-ia* es del gusto de Góngora. Aparece en el primer dístico de «Que pida a un galán Minguilla» y en el de «Manda Amor en su fatiga», las letrillas en que se consolida la futura «higa» burlesca.

²⁵ Góngora suele establecer un permanente diálogo entre sus composiciones, que enlaza mediante enlaces semánticos u operadores frasales. Un diálogo de esta clase afecta especialmente a los romances, las letrillas y las décimas. El primer cuartete del romance 65 («Hanme dicho, hermanas / que tenéis cosquillas / de ver al que hizo / a Hermana Marica»), de 1587, es la respuesta de Góngora al éxito de «Hermana Marica». Emplea una fórmula utilizada con cierta frecuencia en diálogos de tipo burlesco y sus cualidades como restrictor ficcional están a la vista: al tiempo que oculta —por prevención o respeto— al enunciador original, formaliza como diálogo lo que sería un sencillo (y monologado) *dezir*. Si este proceso de ocultación de referentes autoriza lecturas generales donde se prevén particulares, la de especie burlesca está disponible. Se advierte, por ejemplo, en la respuesta del Mariscal Íñigo Ortiz a una copla de Juan de Mena que le atribuía la paternidad de las *Coplas de la Panadera*: «Hanme dicho, Juan de Mena / que en coplas mal me tratastes» (*Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, ed. de B. Dutton, Universidad de Salamanca, 1990-91, 7 vols., VII, pág. 191), y también en el «Hanme dicho que se atreve / una dueña a dezir mal», de Jorge Manrique, suprimida, junto al resto de composiciones del apartado «Obras de burlas provocantes a risa», en las sucesivas ediciones del *Cancionero General de Hernando del Castillo* (ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, RAE., 1958, fol. 233v). Cuando no hay copla satírica de por medio, el dialogismo se torna en fórmula de persuasión. La voz satírica deja de serlo, y se unge del *ethos* lírico que se encuentra en primeros versos del tipo «Hanme dicho que reñistes», «Hanme dicho que os picáis / de trovador y poeta» o «Dicho me han, dama loçana» (*Cancionero de Sebastián de Horozco*, núms. 24, 32 y 47). Son paradigmas de esta nueva horma no sólo retórica el número 32 y «Anme dicho, señora, que os á dado» (Baltasar de Alcázar, *Obra poética*, núm. 20; también en el *Cancionero sevillano de Toledo*, ed. de José J. A. Labrador Herraiz, Ralph DiFranco, y Juan Montero, Universidad de Sevilla, 2006, núm. 65).

26 («Que se nos va la pascua, mozas / que se nos va la pascua»²⁶), «una mezcla de romance y letrilla»²⁷, constata la nostalgia de estos recuerdos juveniles que ya aparecían en «Hermana Marica» («Marica» y «mozas» denotan la juventud) pero volviendo a lo popular el *collige, virgo, rosas*. Ahora las *virgenes* son «Mozuelas las de mi barrio, / loquillas y confiadas: / mirad no os engañe el tiempo, / la edad y la confianza» (vv. 3-6). El icono especular (mozuélas-lás) forjado en el creciente sonoro del ritmo trocaico alcanza la cumbre en el demostrativo, cuya función —más allá de la obligada deixis anafórica— es la de ceñir el conjunto de «mozuelas» a «las de mi barrio», a quienes aconseja en el cierre circular del poema: «mirad, bobas, que detrás se pinta la ocasión calva» (vv. 59-60). Es una imagen icónica semejante a la del soneto «Mientras por competir con tu cabello», escrito unos meses antes, y ahora *vuelto* a lo mollar burlesco²⁸ en ese «mirad», que *vuelve* el *collige* («goza») en algo más avisado («mirad») y, sobre todo, en el *ethos* benévolo denotado en el descriptivo «bobas»²⁹, desprovisto de cualquier asomo de la «higa» burlesca³⁰ y propicio en su tono a la poética de la añoranza.

Es aún una condición, la del poeta, no estragada. Habrá que esperar al romance «Triste pisa y afligido», de 1586, y a la letrilla «Vuela pensamiento y diles», de 1592 (fechas significativas en la cronología poética de Góngora), para que el icono *asumido* de las «condiciones de ausencia» (que aparecen en los versos 52 y 18, respectivamente) se emplee reflexivamente. Entretanto, en 1580, a los diecinueve años, su afición se centra en desbaratar el tópico de pliego en pliego.

«Este Góngora riquísimo en ideas se nos presenta con más nitidez cuando leemos algunos de sus primeros romances»³¹. Sucede con el romance con estribillo «Ciego que

²⁶ Las ediciones modernas de Góngora autorizan este refrán en Correas, pero no hay testimonios anteriores a 1580: el sentido de la tradición textual es el inverso.

²⁷ Adolfo de Castro (ed.), *Poetas líricos de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 2 vols., 1854-1857 (BAE, t. XXXII, págs. 425-553, pág. 532).

²⁸ De nuevo, la lectura *de re* por parte de Chacón le obliga a incluirlo entre los amorosos. Vicuña y Hoces leen *de dicto* y la encuadran entre las burlescas.

²⁹ R. Jammes percibe una posible influencia del romance «Morenica, no sea boba» (*La obra poética...*, pág. 169).

³⁰ En estos romances parece extravagante instanciar un icono paródico mediante los predicados «de verdad» y de «vera» burlesca. Véase *IS*, apdo. 3 y 4.

³¹ J. M^a Micó, *De Góngora*, Biblioteca Nueva, 2001, pág. 47.

apuntas y atinas»³², del mismo año, donde el icono *visual* —por emblemático— de Amor se impone a cualquier descripción verbal (como es el caso de la *derivatio* de los versos de Manrique «Es amor fuerça tan fuerte / que fuerça toda razón»³³). El poema dedica los seis primeros cuartetos a glosar estos dos primeros versos y, por si fuera poco, en este su primer romance burlesco en octosílabos, «metro no practicado por Alcázar, ni empleado hasta entonces para hacer burla de nadie»³⁴, recurre al estribillo³⁵. Es el anuncio de su «vario stile»³⁶; el prólogo de un cancionero burlesco basado en el rasgo de iconicidad de la disposición bipartita de la tirada. Salvando el hecho de que es un romance, nos encontramos ante una glosa que no alcanza la perfección de la letrilla. Enlazando los dos primeros versos y el estribillo surge el icono:

Ciego que apuntas y atinas,
caduco dios, y rapaz,
vendado que me has vendido
y niño mayor de edad:
por el alma de tu madre,
que murió, siendo inmortal,

de invidia de mi señora,
que no me persigas más
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz.

³² OC, núm. 4. D. Alonso reconoce en este romance «cuánta complicación existía ya en la fase inicial de su poesía» (*Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1960; reimpresso en *Obras completas VII. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1984, pág. 285).

³³ J. Casas Rigall estudia estas *definitiones* —a las que se dedicaba un gran espacio— en la poesía del cancionero (*Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidad de Santiago de Compostela, Col. Monografías, 1995, pág. 65 y sigs.).

³⁴ A. Carreira, «Los romances de Góngora: transmisión y recepción», *Edad de Oro*, 12, 1993, 33-40, pág. 38.

³⁵ «Góngora, desde su primer romance, introduce en la forma otra variable esencial: el estribillo. Este, apenas usado antes en los romances, tiene efectos trascendentes: el primero es cancelar, de entrada, el tono narrativo. [...] al interrumpir todo conato de narración, lo aproxima al género estático por definición que es la glosa, y que Góngora practica desde sus primeras letrillas» (A. Carreira, «Registros musicales...», pág. 389).

³⁶ Petrarca lo promete en el soneto-prólogo de su *Cancionero*. A. Prieto explica el último término en «El “cancionero petrarquista” de Garcilaso», *Dicenda*, 1984, 97-115, págs. 97-8.

La disposición³⁷ es la del emblema, con la figura en primer término, teñida con la ruina denotada en el adjetivo «caduco» —que actúa como *inscriptio*, «lema de autor»—, y la *suscriptio*, que afianza verbalmente la *proclamatio*³⁸ («Datemi pax»³⁹). No es el primero que suscribe el icono, ya lo ha empleado Baltasar de Alcázar en la redondilla-emblema que es ese estribillo de su villancico *Al amor*:

Conténtate ya, rapaz,
de las travesuras hechas:
depón el arco y las flechas;
*tengamos la fiesta en paz.*⁴⁰

Cada una de las cuatro coplas del villancico expresa en el estribillo el creciente emocional moldeado en una pragmática que acomete el *ethos* manso («gocemos la fiesta en paz»), sigue con el *vis-à-vis* («desarma el arco y las flechas, pues has pregonado la paz») y culmina con el poeta suso de Amor: «Maldiga Dios tu arco y flechas, / turbadoras de la paz»⁴¹. Es la *peripezia* reducida a *oratio vincita*⁴², al estilo periódico que se inicia con la retórica de la *deprecatio* y acaba en la *imprecatio*⁴³. Pero el villancico obsequia, además, con un último estribillo que autoriza la *actio* burlesca que Góngora está tanteando:

³⁷ Michael Woods dedica unas líneas a la figuración contrastiva de los primeros versos (*Gracián meets Góngora. The Theory and Practice of Wit*, Aris & Phillips Ltd., Warminster, 1996, pág. 59).

³⁸ Una «apóstrofe con ruego», según el Brocense (*Ars Dicendi*, en E. Sánchez Salor y C. Chaparro Gómez (eds.), *Obras I. Escritos retóricos*, Institución Cultural “El Brocense”, Diputación Provincial de Cáceres, 1984, pág. 114).

³⁹ F. Petrarca, *Cancionero*, ed. cit., II, soneto CCLXXXIV, v. 1.

⁴⁰ *Obra poética*, ed. de V. Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001, núm. 202.

⁴¹ Juan Hidalgo refleja este compás originado en la circularidad del estribillo en los dos pliegos de su *Tonada humana. Ziego que apuntas y aziertas*, ms. 3880/41 de la BNE.

⁴² Propia del estilo periódico, que se caracteriza por encerrar un pensamiento completo sometido al ritmo que proporciona el *numerus*, esto es, el *metrus* en poesía. Véase Aristóteles, *Rét.* III, 1409a36, b5-8, 13-18, 25-31 y 1410b2. También Demetrio, *Sobre el estilo*, I, 12 y Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IX, IV, 125-9.

⁴³ La «deprecaación» es una súplica y la «imprecaación» una especie de *maldición* poética. Ambas son figuras del diálogo y la evidencia. A. Azaustre y J. Casas piensan que «inciden afectivamente en el destinatario» (*Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, págs. 131-2). Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca llegan un poco más lejos al afirmar que hay «comunidad» con el auditorio (*Tratado de la Argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989, pág. 282).

Seis higas al arco y flechas
y a tu escandalosa paz.

A la par que la «higa» burlesca va encarnándose poéticamente, escribe el precioso romance en hexasílabos «La más bella niña / de nuestro lugar»⁴⁴, donde el registro modal de la voz poética se escucha bajo las ropas de *magodo*⁴⁵. Es un proceder juvenil que el racionero emplea con alguna frecuencia en letrillas escritas justo después de una experiencia subjetiva⁴⁶, pero la *suscriptio* de la figura en el estribillo autoriza los matices femeninos de tono y timbre mediante la sanción del icono⁴⁷: «Dejadme llorar / orillas del mar»⁴⁸. Y da fruto: todas las compilaciones antiguas incluyen ambos romances entre los amorosos.

Estas *deprecationes* iniciales aclaran en cierta medida las relaciones entre lo lírico y lo burlesco en el romance y la letrilla⁴⁹, pero no son creación gongorina, ni siquiera el *pathos* impreso en ellas. El emblema lleva ya tiempo degradándose, y la *suscriptio*, antes gloria de la figura, se torna condena en el romance, cuya tercera copla varía la aparente *deprecación* inicial al Cupido mórbido y débil de los poetas neolatinos italianos en *imprecación* al «forajido capitán» (v. 14) de la «milicia» (v. 22), cuyas «banderas» (v. 13) persiguen los «Amadores desdichados» (v. 21).

⁴⁴ OC, 2.

⁴⁵ O *magodia*, una variedad del mimo era que representaba personajes de ambos sexos con atuendos de mujer. Véase IS, apdo. 3.

⁴⁶ «Que pida a un galán Minguilla» o «Si en todo lo qu'hago / soy desgraciada, / ¿qué quiere qu'haga?» (letrilla XXVI, de 1585).

⁴⁷ Sintáctico, métrico (un troqueo y un yambo) y semántico-pragmático, con el exhortativo deóntico «dejar».

⁴⁸ «Delicioso romancillo al que el estribillo convierte en algo intermedio entre romance y letrilla» (D. Alonso, *op. cit.*, pág. 289).

⁴⁹ R. Jammes piensa que son fáciles de distinguir. Los romances «no tienen, por definición, nada que se parezca a las rimas de vuelta o de enlace» (*Letrillas*, pág. 13). Cf. Margit Frenk, «Entre el romance y la letrilla», *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Salamanca 1990*, Universidad de Salamanca, 1993, págs. 379-384). D. Alonso (*op. cit.*, pág. 285) aprecia que «tienen una estructura muy próxima». La distinción formal no es definitiva: hay casi una docena de letrillas que no se ajustan a este modelo y, en cambio, hay varios romances con estribillo escritos en momentos destacados (v.g. el romance con estribillo «Si sus mercedes me escuchan», de 1590) que emancipan el contenido de cada una de sus estrofas, como sucede con las letrillas satíricas de estados y oficios.

«Además, la obsesión por apurar poéticamente la iconografía de Cupido»⁵⁰ motiva el efecto de *impresividad*⁵¹, algo que no es nuevo. Como tampoco es nuevo —sí inesperado— que para la promoción del icono Góngora emplee la clásica «pregunta»⁵² medieval con verbo introductor (vv. 21-28):

Amadores desdichados,
que seguís milicia tal,
decidme, ¿qué buena guía
podéis de un ciego sacar?
De un pájaro, ¿qué firmeza?
¿Qué esperanza, de un rapaz?
¿Qué galardón, de un desnudo?
De un tirano, ¿qué piedad?

Hurtado de Mendoza consolida la tradición de pelar al pájaro como a un pollo («Rapaz tiñoso, ten queda la mano, / que te daré de azotes con la venda / y pelarte he las alas pluma a pluma»⁵³) y de adjetivar burlescamente la ceguera de Amor, éxito que se reconoce en el trato que Baltasar de Alcázar concede a este diablillo («Ciego rapaz, ¿dónde estás?»⁵⁴; «Suelta la venda, sucio y asqueroso; / lava los ojos llenos de legañas»⁵⁵) y que asciende en el tono («Di, rapaz mentiroso»⁵⁶) incluso cuando *vuelve* el tópico a lo burlesco: «Dejó la venda, el arco y la aljaba / el lascivo rapaz, ¡donosa cosa!»⁵⁷. Góngora espera a 1588 para teñir el icono con este tono. En este momento de reflexión vital escribe: «De gallina son tus alas, / vete para hideputa»⁵⁸.

⁵⁰ José M^a Micó, *op. cit.*, pág. 49. Véase A. Alatorre, «Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del romancero nuevo», *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a M. Díaz Roig*, ed. de Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez, México, El Colegio de México, 1992, 337-90, pág. 347 y sigs.

⁵¹ Término tradicional de la lingüística de la modalidad que estudia los actos de habla que intentan influir en el receptor.

⁵² Cf. José J. Labrador Herráiz, *Poesía dialogada medieval. La “pregunta” en el “Cancionero” de Baena, Estudio y antología*, Madrid, Maisal, 1974, pág. 26 y sigs.

⁵³ Soneto XL, vv. 12-14.

⁵⁴ Redondilla (núm. 125, v. 1).

⁵⁵ Soneto (núm. 81, vv. 1-2).

⁵⁶ Soneto (núm. 31, vv. 1-2).

⁵⁷ Madrigal (núm. 88, vv. 1-2).

⁵⁸ «Ahora que estoy despacio», Romance 73 (vv. 119-20). Unos años más tarde, en el romance «¿No me bastaba el peligro», de 1593, vuelve por sus fueros: «crudo amor».

Curiosamente, la *dispositio* del romance no bebe de fuentes populares (no es una sorpresa en el caso de Góngora) sino en el modelo petrarquista de la «presentación» de amor que más tarde parodian los poetas del cancionero⁵⁹. Ciertas simetrías de la microestructura son esencialmente iconos diagramáticos, y pueden propalarse hasta convertirse en tópico, lo que parece que ocurre en este romance, que se asienta, más que en la parodia del soneto-prólogo, en algún otro soneto que incluye la voz burlesca. El siguiente, anónimo, es un buen candidato:

Amor, ¡cuerpo de dios con quien os hizo!
¿En qué lei en hora mala, aueis hallado
que ande yo contino aporreado
Tras vos, rrapaz medrosso, antojadizo!

¿Es porque dais, em pago, rromadizo,
y andar contino flaco y desmayado,
de noche siempre enrrodelado,
sufriendo el viento, el agua y el granizo?

¡O hideputa quien andubiesse
toda la vida en este desatino,
muriendo por sufrir vuestros extremos!

Si de vos no se saca otro ynterese,
cagaos en vuestra flecha de oro fino.
que muy mejor sin vos biuir podremos.⁶⁰

⁵⁹ A. Pérez Lasheras cree que «este romance consiste en una parodia de los sonetos-prólogo de los cancioneros petrarquistas» («De máscaras y amores. La superación del petrarquismo en las primeras composiciones gongorinas», *Tropelías*, 2, 1991, 129-143, recogido en *Piedras preciosas. Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Universidad de Granada, 2009, 149-176, pág. 167 y sigs.). Por su parte, J. M^a Micó considera que «El romance de Góngora le saca los colores a una ristra innumerable de sonetos prologales y palinódicos propios de los cancioneros petrarquista» (*loc. cit.*). Como apunte, los sonetos II y III del *Canzoniere* de Petrarca (*ed. cit.*) podrían servirle de proemio poético.

⁶⁰ Véase Jacqueline Steunou y Lothar Knapp, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, 2 vols, París, C.N.R.S, 1975-1978, II, pág. 23. También en el *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. de J. Labrador, C. A. Zorita y R. S. Di Franco, Madrid, Visor, 1994, núm. 399. A Diego Hurtado de Mendoza se le atribuye uno muy parecido (*op. cit.*, CLXXX).

De hecho, incluye hasta el «hideputa» con que Góngora se refiere a Amor en el romance «Ahora que estoy despacio»⁶¹, y que no debía ser un apelativo extraño. Otra canción recoge el diseño retórico del noveno verso y lo hace estribillo: «¡O hydeputa, Amor, quién te creyese!»⁶². No obstante, la progresiva elevación del tono en el soneto está alejada del *ethos* gongorino, especialmente en el terceto final que, curiosamente, *suscribe* en ese «cagaos en vuestra flecha de oro fino» la *figura* del emblema con las maneras primarias de la *higa* burlesca.

Ninguna edición antigua duda en considerar *amoroso* el romance, ni siquiera la de Vicuña, muy dada a incluir entre los burlescos poemas estimados *líricos* por Chacón. Se hace difícil suscribir un soneto con nervio patético tan elevado, aunadas *imprecatio* y *deprecatio*. Algún otro poema que habite el *codice excerptorii* del racionero debe actuar como postigo entre el soneto anónimo y el romance. Y no es una sorpresa que Hurtado de Mendoza acuda con un soneto que merece citarse en toda su extensión:

Amor, cuerpo de Dios con el merdoso,
cochino, porquezuelo, malmirado,
¿en qué ley halláis vos que un hombre honrado
esté sujeto a vos? Decid, lendroso.

¿Qué fuerza tenéis vos, rapaz, mocososo,
hijo de una gran puta, malmirado,
de muy bajo solar, malinclinado,
chiquito, merdosillo, cegajoso.
¿Por qué os llaman Amor, siendo tan crudo?
¿Por qué sois tan cruel, siendo tan tierno?
¿Por qué desaboráis, siendo Cupido?

¿Por qué sois tan parlero, siendo mudo?
¿Por qué os hacéis vos dios, siendo un infierno?
Amor, Cupido sois; sois escupido.⁶³

⁶¹ OC, 73, de 1588.

⁶² *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del Siglo XVI, Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Lori A. Bernard, Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*, 34, 2001, núm. 259.

⁶³ Núm. CXLV.

El soneto no posee un *logos* determinado, más bien *muestra* la figura del emblema mediante la suscripción del icono significada en la *dispositio*. Los dos primeros versos de ambos poemas se dedican a la figura y su lema, y el último (el estribillo, en el caso del romance) a la *suscriptio*. En el entretanto, idéntico exhortativo («decidme», «decid») y la misma clase de *questiones* poéticas.

Pero lo poéticamente memorable se encuentra en el último verso, donde el tratamiento de Amor trasciende el plano verbal del «rapaz»⁶⁴ o la «gallina», entre otras perlas, para denotar (luego *describir*) el salivazo en el mundo *del poeta* o, mucho mejor, indexar *directamente* (no hay otra forma) las palabras del poeta a la acción física de «escupir» *del autor* (o del lector) *vía* el realizativo primario⁶⁵. Y todo ello en las hechuras de un icono especular emblemáticamente perfecto⁶⁶. A ritmo creciente⁶⁷ (notorio en el espacio-tiempo de las pausas) se instaura la figura junto a la *inscriptio* («Amor, Cupido sois»), aunque lo mejor se localiza al final del relato métrico, donde, con ritmo opuesto dactílico —y como anticipo del hemistiquio de autor—, se desarrolla el trasunto dramático en la *peripecia* provocada por la *agnición*⁶⁸, evidencia del

⁶⁴ La cita del *Quijote* (II, LVIII) es conocida. Allí Sancho plática con su amo: «aquel que llaman “Amor”, que dicen que es un rapaz ceguezuelo que, con estar lagañoso o, por mejor decir, sin vista [sin juicio], si toma por blanco un corazón, por pequeño que sea, le acierta y traspasa de parte a parte con sus flechas».

⁶⁵ Este verso justifica que hay enunciados en poesía que pueden ser verificados, no son «sin sentido» como proponen los verificacionistas del Círculo de Viena para todo aquel enunciado que no es ni verdadero ni falso. Hay en el verso de Hurtado de Mendoza la pretensión de «logos apofántico», de que haya algún tipo de verdad *explícita* en el enunciado poético. F. Martínez Bonati no comparte este punto de vista (*La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983, págs. 53-58) y R. Ohmann, resume el asunto desde la perspectiva mimética: «una obra literaria *imita intencionadamente* (o relata) una serie de actos de habla que carecen de otro tipo de existencia» («Los actos de habla y la definición de literatura», en *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. de José A. Mayoral, Madrid, Arco/Libros, 1987, 11-34, pág. 28). Por otra parte, el acto de habla de un enunciado realizativo exige la primera persona del presente de indicativo, que aquí se confirma en el agente de la pasiva.

⁶⁶ Nótese lo inadecuado del título del artículo de Francisco García Lorca: «“Ciego que apuntas” (Análisis de un poemilla de Góngora)» (en Claudio Guillén (ed.), *De Garcilaso a Góngora*, Madrid, Istmo, 1984, págs. 199-206).

⁶⁷ Un diyambo en dos semipiés.

⁶⁸ Para Aristóteles, la *peripecia* (περιπέτεια) «es el cambio de acción en el sentido contrario» (*Poética*, 1452a 22-39) y la *agnición* (ἀναγνώρισις), «un cambio desde la ignorancia al conocimiento» (*loc. cit.*, 30-1). Las peripecias y las agniciones «son los medios principales con los que la tragedia seduce al alma» (*loc. cit.*, 1450a33-4). P. Garrido Camacho proporciona algunos ejemplos en la *Comedia de las firmezas de Isabela* («La anagnórisis en el drama español del primer tercio del XVII: Góngora y Quevedo», en *Siglo de Oro, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, págs. 661-668)

encuentro entre el mundo del poeta y el del autor, quien *suscribe* burlescamente la figura y el lema: «sois escupido».

1.1. Un emblema de Góngora: el cautivo y la nave de Amor

La retórica del *neuma*⁶⁹ no es nueva en el caso de Hurtado de Mendoza. Aparece en las *Redondillas de pie quebrado*⁷⁰ que Góngora *vuelve* a lo burlesco en un primer momento de arraigo de la *higa* y que descuella en la letrilla «de la fatiga», de 1583, donde se tratan con jovialidad los recuerdos de los pasados años de estudio en el seminario y en Salamanca⁷¹.

El cordobés no escribe ninguna letrilla más hasta 1585, pero en 1583 se encuentra aún en la década de la milicia —sobrepuesta a la del romance «del rapaz»— que expresa icónicamente en el romance «Amarrado al duro banco»⁷²: «Pues he vivido diez años / sin libertad y sin ella». Los recuerdos siguen siendo agrios (como grita con medrosa ironía en «Da bienes Fortuna», de 1581), pero el fatigado *miles* que sigue al «forajido capitán» necesita nuevos atavíos: Amor lo deja siempre en cueros. El nuevo comandante es ahora el pirata Dragut, emblema de los romances de cautivos que tanto éxito tuvieron desde entonces. En los dos romances que escribe en este año (el segundo de ellos, incluso con estribillo) se rememoran con acritud estos recuerdos.

En el primero («Amarrado al duro banco»), expresa su castigo: «siempre al remo condenado, / a nadie matarán penas» (vv. 34-36), pero se desespera en «La desgracia del forzado»: «Ya no esperen ver, mis ojos, / pues ahora no lo vieron, / sin este remo las manos, / y los pies sin estos hierros» (vv. 23-26), llegando a mortificarse en su estribillo: «¿De quién me quejo con tan grande extremo, / si ayudo yo a mi daño con mi

⁶⁹ En *IS* (apdo. 4,) citaba a B. Jiménez Patón: «es quando por una voz casi inarticulada y no perfecta declaramos algún extremo de grande alegría o pesar [...]. En el Latino se verán otros exemplos a quien corresponden los silvos y relinchos que se suelen dar» (*Elocuencia Española en arte* (1604), Madrid, El Crotalón, 1988, cap. XII). La definición de *Autoridades* es menos precisa: «Figura Rhetórica, con que mas por señas exteriores que por voces, se expresa la interior voluntad».

⁷⁰ Núm. CXXXV

⁷¹ Véase *IS*, apdo. 3.

⁷² *OC*, 37.

*remo?»*⁷³. El consolidado tópico petrarquista de la «nave de amor» es el nuevo icono que alterna con la emblemática de Amor del romance «del rapaz» y de la letrilla «de la fatiga».

La reflexión sobre estos años de juventud se recrea «Aquí entre la verde juncia»⁷⁴, icono metafórico donde el poeta quiere «despedir mi vida amarga / envuelta en endechas tristes, / y querellarme de aquella / tan hermosa como libre. / Descanse entretanto el arco, / de la cuerda que le aflige» (vv. 5-10).

Algo tiene que haber de verdad subjetiva en esta afición de amor —o despropósito— porque en el romance «Noble desengaño»⁷⁵ revela: «¡Qué de necedades / escribí en mil pliegos, / que las ríes tú ahora / y yo las confieso, / aunque las tuvimos / ambos en un tiempo, / yo por discreciones, / y tú por requiebros» (vv. 89-96)⁷⁶. Hay en él un vigoroso «efecto de realidad» que reposa en la mirada *hic* y *nunc* de ambos sujetos, y que recuerda las vivencias infantiles con «Bárbola, la hija / de la panadera, / la que suele darme / tortas con manteca, / porque algunas veces / *hacemos yo y ella* / las bellaquerías / detrás de la puerta»⁷⁷. A pesar de ello, en el romance de 1584 da gracias al cielo, «que rompiste el lazo / que me tenía preso» (vv. 1-4), y confiesa que le bastan «seis años de necio» (v. 112).

1.2 La «*magna vox*»

1588 es el año del despertar del soneto satírico⁷⁸. Hasta la serie dedicada a la *llorada* Valladolid⁷⁹, Góngora no escribe ninguno mejor que «Grandes, más que elefantes y que

⁷³ «Góngora fue el iniciador de ciertas modalidades del romancero nuevo, entre ellos los romances de cautiverio, que habían de tener inmediata y copiosa descendencia» (A. Carreira, *Luis de Góngora. Romances*, I, pág. 269).

⁷⁴ Romance lírico (OC, 47).

⁷⁵ OC, 48, de 1584.

⁷⁶ En su edición de los *Romances* de Góngora, A. Carreño avala a R. Jammes: «los sonetos amorosos cubren en su mayoría un período de tres años (1582-85), y corresponden a los mil días enteros (v. 86) a que alude el romance» (Cátedra, 2000, pág. 214).

⁷⁷ Romance «Hermana Marica» (OC, 5, de 1580, vv. 74-80). La cursiva es mía.

⁷⁸ Los estudios sobre la emblemática de Góngora no suelen fijarse en los romances o las letrillas, sino en los poemas mayores y en los sonetos. Véase David N. Taylor, *Góngora emblemático*, Diss. Ph. D., University of Massachusetts, Amherst, Ann Arbor, 1996.

⁷⁹ Véanse los sonetos 139-143 y la letrilla XXXIII («¿Qué lleva el señor Esgueva?»), todos de 1603.

abadas»⁸⁰, donde ofrece un icono argumentativo impecable «como silogismo, capaz de ofrecer a la vez en el *conchetto* (el equivalente de la *fábula* en sentido aristotélico según Tasso) tanto la imagen de un argumento analítico como la de uno sintético»⁸¹:

Grandes, más que elefantes y que abadas,
títulos liberales como rocas,
gentileshombres, solo de sus bocas,
illustri cavaglier, llaves doradas;

hábitos, capas, digo, remendadas,
damas de haz y envés, viudas sin tocas,
carrozas de ocho bestias, y aun son pocas
con las que tiran y que son tiradas;

catarriberas, ánimas en pena,
con Bártulos y Abades la milicia,
y los derechos, con espada y daga;

casas y pechos, todo a la malicia,
lodos con perejil y hierbabuena:
esto es la corte; buena pro les haga.

Dicha imagen icónica fluye en la tradición en los sonetos *giocosi* de Berni, quien construye «definiciones descriptivas (lo que Gracián denominará *calificación*) que responden al principio ciceroniano de las definiciones *per traslationem verbi ex similitudine* con una suma equilibrada de términos [...] y un último verso copelado por el *definiendum*»⁸².

⁸⁰ OC, 69.

⁸¹ Sigo el imprescindible trabajo de J. Lara Garrido «Entre Pasquino, Góngora y Cervantes. Texto y contexto de un soneto anónimo citado en el *Persiles*», *Relieves poéticos del Siglo de Oro*, Anejo XXVII de *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 1999, 173-217, págs. 185-6.

⁸² *Loc. cit.* Para el catálogo de imitaciones, más allá de los obligados sonetos de Lope de Vega o Quevedo, véanse las págs. 188-217.

Góngora *asume* la imagen icónica del soneto bernesco, desde el «encomio paradójico»⁸³ (al que tan aficionado es el toscano) de ligar a nobles y presbíteros con «elefantes» y rinocerontes blancos⁸⁴ y la *descriptio* satírica de tipos que se apiñan ordenadamente en los primeros trece versos de la corte burlesca hasta el *definiendum* del penúltimo hemistiquio. El empaque del endecasílabo final, que supera con creces el último verso de soneto bernesco⁸⁵ (dedicado únicamente al concepto), es radicalmente no burlesco: ostenta la grandeza del poeta que se reconoce en el desengaño. Si esto es así, hay que reconocerle al cordobés su habilidad para expresar con verosimilitud las vivencias en «la Corte», que dejan de ser la premisa poética del entimema retórico⁸⁶, de carácter deductivo, y se acogen, por *inductio*, al estribillo.

Esta *vuelta* en la figura visual de la argumentación fragua un icono que va más allá del *concepto* sobre los personajes mostrados en el poema. En esta poética de las *pasquinate*⁸⁷, el endecasílabo final se quiebra en dos hemistiquios con distinta funciones. El primero cierra el poema *á la Berni*, es decir, va más allá del modelo petrarquista, que suele dejar los últimos versos para algunos evidenciales (*costi*⁸⁸). Pero la cesura métrica es, además, un índice que testimonia la ruptura del espacio *físico* en dos; a un lado, la miseria espiritual de la Corte madrileña que el racionero *ve* y que el poeta *muestra* por medio del anafórico «esto», que no sólo recoge el catálogo de tipos, sino que denota en el dáctilo el rechazo del poeta. El ajuste funcional entre designación rígida y denotación es una prueba más de la retórica de la *evidentia* que recorre la poética de Góngora.

⁸³ Para el análisis de los *paradoxa enkomia*, véase R. Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, págs. 103-228.

⁸⁴ El embajador de Java regaló a Felipe II un elefante y un rinoceronte en 1581.

⁸⁵ Como ejemplo, el *Sonetto alla sua donna* («Chiome d'argento fino, irte e attorte») tiene como cabo «son le bellezze de le donna mia» (F. Berni, *Rime*, ed. de D. Romei, Milán, Mursia, 1985, núm. XXXI).

⁸⁶ El entimema (ἐνθύμημα) es una operación argumentativa donde no se expresa alguna de sus proposiciones (véase Aristóteles, *Retórica*, 1355a, 1356a). Ya reparó en ello Lara Garrido, para quien el orden de los elementos enumerados en los sonetos de Berni «viene en el plano argumentativo a reducir la operación silogística a una única *ratio*, un entimema concluyente que identifica la proposición y la resolución» (*loc. cit.*).

⁸⁷ Los versos que adornaban el torso de la estatua conocida como Pasquino en las fiestas de San Marcos (cf. J. Lara Garrido, *op. cit.*, págs. 180-5).

⁸⁸ Valga el broche al soneto 245 de Petrarca: «Così partia le rose et le parole» (v. 12).

¿Y en el *otro* lado? Aquí está Góngora *despidiéndose a su manera*⁸⁹ en su espacio elaborado a ritmo trocaico, el mismo que acaba de abandonar. Es un lugar más libre, un rincón «de autor» donde se recoge para —mi tradición soy yo⁹⁰— *suscribir*⁹¹ satíricamente sus propias «veras en forma de burla»⁹². Más allá de lo estrictamente verbal, el hemistiquio es deudor (como tantos otros en Góngora) de notación neumática⁹³, un paso más en la constitución de la *higa* burlesca.

En 1588 el poeta se siente lo suficientemente experimentado como para emplear su maestría en el soneto amoroso en la otra especie de su favor: la composición burlesca. Pienso que el soneto como género, típicamente petrarquista, encuentra en esta composición un argumento de paso válido para su vuelco en especie. Y nada mejor para consumir el proceso que sellarlo con el carácter de la letrilla (y de algún romance): el estribillo. De hecho, la elección del modelo bernesco se produce mediante la «asunción» de la figura bipartita que consta de glosa y estribillo, es decir, de letrillas y romances con estribillo. Y es este⁹⁴ el sustento, el pie de la composición; de la misma naturaleza que este hemistiquio en que se aúnan dos voces distintas: la del poeta elevado⁹⁵ y la del

⁸⁹ Según Covarrubias, «Palabra antigua que vale provecho, y así dice el pregonero, cuando o remata en almoneda alguna cosa: “*Que buena pro le haga*”» (s.v. «pro»). D. Chaffee-Sorace también percibe el «impact of Chacón’s final lines. After lambasting the flaws of society, “Chacón” leaves Madrid to the courtiers: “Esto es la corte. Buena prò les haga”» (*Góngora’s Poetic Textual Tradition*, Londres, Tamesis, 1988, pág. 36).

⁹⁰ Debo la feliz expresión a J. Lara.

⁹¹ Me refiero a la «suscripción de segundo grado» con que el autor y poeta confiere *modus* predicativo a la expresión-predicado del motivo en la *reducida* parte del verso (el *estico* o hemistiquio «de autor») que le concede el modo proposicional. Véase *IS*, apdo. 1.

⁹² Fray Juan de Pineda. *Primera parte de los treynta y cinco diálogos familiares de la Agricultura christiana*, Salamanca, Pedro de Adurça y Diego Lopez, 1589, III, §4, pág. 60.

⁹³ Los *neumas* de la escritura musical silábica indicaban el sentido de la línea melódica (hacia el grave o el agudo). Entre ellos estaba el *porrectus*, cuya duración era la de un *punctus* entre dos *virgas* (·/·), es decir, un descenso especialmente marcado entre dos ascensos. La cuestión es que el término *porrectus* es el empleado en latín para expresar el dedo extendido de la *higa* más su correspondiente movimiento de subida y bajada, como testimonia Marcial: «*Et digitum porrigito médium*» (*Epig.* II, 28, 2).

⁹⁴ Quintiliano, citando libremente las técnicas ciceronianas para despertar las emociones, afirma que «excitar envidia, odio, ira, se consigue con mucho mayor margen en esta última parte del discurso, conducta que, por lo general, se ofrece *no sólo a través de una determinada acción o palabra, sino por el gesto, por la actitud, por la mirada*» (*IO*, VI, I, 14; la cursiva es mía). El concepto de la *vox magna* se encuentra en el libro XI (III, 40).

⁹⁵ Aludiendo al artículo XII (sec. III, «De vocis quantitate») del tratado espiritualista *Trismegistus Theologicus* de Juan Caramuel, L. Díaz Marroquín asevera que existen «tres estilos de la elocución según la teoría poética latina: el alto (*magna vox*), el bajo o humilde (*parva vox*) y el medio (*media vox*). El primero de ellos corresponde a la expresión imperativa, increpante, soberbia y audaz supuestamente propia del discurso *viril*» («Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII. El artículo XII *De oris colloquutione* de Juan Caramuel», *Criticón*, 103-104, 2008, 55-68,

racionero indignado⁹⁶ que ya no alude a los dioses (como en la letrilla de 1581). Aún no ha limado la retórica de sus propias emociones hasta el punto de poder despojarse de ambas.

Además de como *definición*, «los epígrafes de los manuscritos catalogan el soneto de 1588 como *descripción* (con variantes de *pintura* y *retrato*)»⁹⁷. Sin duda es una noción más adecuada, pues la *definición* tiende al cierre categorial⁹⁸ del concepto *corte* que, obviamente, no puede ser definido mediante yuxtaposición de objetos (los tipos y estados escarnecidos) con función irrisoria. La descripción burlesca, en cambio, presenta el tipo en la primera parte del endecasílabo («títulos», «gentileshombres», «*illustri cavaglier*», «damas», «viudas») para, inmediatamente, vivificarlo mediante la voz paródica en la segunda parte («liberales como rocas», «solo de sus bocas», «llaves doradas», «de haz y envés», «sin tocas»). La bisagra del adversativo implicado hace posible que los tipos sin caracterizar a babor de la nave burlesca modifiquen su ontología cuando acaban en estribor. Son *ahora* arquetipos verbalmente labrados en la temporalidad horizontal⁹⁹ de los pasos del verso, y su *retrato* final se rinde a la *ecfrástica* de la yuxtaposición, reducida al detalle singular, como en un cuadro de costumbres (de la Corte, en este caso).

pág. 63). Véase el capítulo VI («“Poner ante los ojos”: descripción sonora y evidencia por fantasía») del interesante estudio de María J. Vega Ramos, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC/Universidad de Extremadura, 1992.

⁹⁶ El arte de mover los afectos es que «estemos conmovidos nosotros [...]. Por lo cual en todas estas situaciones que deseamos sean *verosímiles*, seamos en nuestros sentimiento y pasiones personalmente *similares* a quienes realmente lo están padeciendo» (Quintiliano, VI, II, 26-79). Esto se aprecia, por ejemplo, en la puntuación del poema. Biruté Cipliauskaitė, en la nota previa a su edición de los sonetos, reconoce que se atiene «a la ortografía modernizada por Millé y hemos modernizado la puntuación» (*Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1985, pág. 49). Este último verso queda así: «esto es la corte; ¡Buena pro les haga!». Aunque parece más acorde con el propósito del *neuma* que vengo sugiriendo, Góngora no emplea en estos momentos el deseo vehemente más allá del romance «Ciego que apuntas y atinas» o en los sonetos de 1582 «¡Oh claro honor del líquido elemento...» y «¡Oh niebla del estado más sereno...». El caso más interesante es el de la letrilla «¡Ya no más, ceguezuelo hermano» que sólo Jammes, sin poder abstraerse del tono del poeta, coloca entre signos de exclamación (*Letrillas*, pág. 41).

⁹⁷ J. Lara Garrido, *op. cit.*, pág. 187.

⁹⁸ La discusión puramente retórica se reduce a considerar el poema como un modelo de definición o de *congeries* (véase Christopher Maurer, «Hacia una tipología de las “definiciones” en la poesía de los siglos XVI y XVII», en *Busquemos otros montes y otros ríos: estudios de literatura española del Siglo de Oro, dedicados a Elías L. Rivers*, ed. de B. Dutton y V. Roncero, Madrid, Castalia, 1992, págs. 167-84). Para la *enumeración*, véase H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, §§669-674.

⁹⁹ Hay incluso un cierto *logos* icónico en dicha horizontalidad, entendido como modelo de reducción de la predicación, que cuadra con una posible teoría de la «descripción conceptual» en el barroco, a imitación de la teoría de las descripciones de Russell.

Ahí aquí un primer icono: el soneto como díptico, una especie de *Jardín de las delicias* —el cuadro, en su panel central— que también degrada la calidad de sus figuras (arriba y *antes* los «grandes», abajo y *después* los «catarriberas») en la misma verticalidad que denota el icono, pero todo ello bajo las formas poéticas de la *cohabitatio*¹⁰⁰ —logos del cuadrado de oposiciones— cuyo *cierre* es «poéticamente» *físico* (los *pernios* del adversativo) y no sólo verosímil¹⁰¹.

Ut pictura poesis —el sujeto al final— es lo intencional del poeta. De hecho, la figuración icónica no acaba en la verticalidad del díptico. *Asume*, además, los rasgos emblemáticos que ya aparecían en el romance con estribillo «Ciego que apuntas y atinas», con su figura y su *suscriptio*. Pero va más allá. Góngora emplea «el hemistiquio de autor» para dar título al cuadro (la insignia del emblema, «la corte») *con él presente* mediante el deíctico «esto», que lo incluye (dedo en ristre) *en el drama que incorpora el propio cuadro* (cerca de la letrilla «de Fortuna») hasta lograr crear la escena vivencial completa.

No siempre esta vivencialidad es tan clara cuando el poeta emplea el icono emblemático. En los cuartetos del soneto «No más moralidades de corrientes»¹⁰², escrito unos años más tarde, hacia 1612, Góngora se «propone escarmentado retirarse de todos»¹⁰³. Lo emblemático se reduce aquí a los tercetos:

Ministros de mi rey: mis desengaños
los pies os besan desde acá, sea miedo
o reverencia a sátrapas tamaños.

Adiós, mundazo. En mi quietud me quedo,
por esconder mis postrimeros años
al señor Nuncio, digo, al de Toledo.

¹⁰⁰ B. Jiménez Patón, en el capítulo «Figuras que se hacen por trastueque y ornato», recoge esta figura, que sucede cuando «dos contrarios se dan en un sujeto» (*Elocuencia...*, cap. X).

¹⁰¹ Esta hechura comparte gran parte de la metafísica del título, pero aquí está cancelado el *signo de inscripción* del que habla R. Hare (véase mi artículo «Acercas de los títulos icónicos en la transmisión textual de las letrillas de Góngora», *Dicenda* (publicación prevista en 2017), apdo. 2.4).

¹⁰² *OC*, 448. David N. Taylor no tanea ninguno de los dos sonetos (*op. cit.*).

¹⁰³ «Por haber compuesto una letra que comienza “Arroyo en qué ha de parar”, y habiendo salido de la cárcel, escribió este soneto» (*Segundo tomo de las obras de Don Luis de Gongora comentadas por D. García de Salcedo Coronel. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644, pág. 697).

Alejado de la Corte, también se aleja de la escena («os besan *desde acá*») en que es la figura «Ministros de mi rey». Los aparentes «hemistiquios de autor» («*mis desengaños*», «*mis postrimeros años*») son la contraparte con voz irónica de una figura que confirma los distintos espacios que anulan el drama y, con ello, la imposible escena vivencial. Las condiciones ontológicas le impiden *actuar* sobre el más lejano de los dos mundos *directamente* pero sí satirizarlo (carácter del racionero¹⁰⁴) *desde fuera* (desde *este* mundo) en la encarnadura del —ahora sí— «hemistiquio de autor». Carente de *designación*, la burla dirigida *al otro lado* sólo puede ser denotada —imposible la *actio* del «Adiós»— mediante su representación verbal más sintética: el sufijo retórico de «mundazo»¹⁰⁵.

Pero en el soneto del encomio paradójico (1588) la *actio* sí es *deícticamente* vivencial. En el momento de reflexión que supone la cesura, procede a *cerrar* el díptico. Ya fuera del drama, el «hemistiquio de autor» es epifonema¹⁰⁶: «tras esta desoladora y maloliente pintura, el poeta en su verso final constata en síntesis y exclama rotundo: *¡Esto es la corte. ¡Buena pro les haga!*»¹⁰⁷. Aunque prefiero imaginarme a Góngora no sólo fuera de la escena, sino también *más arriba*, como el séptimo Ángel del *Apocalipsis* (16, 17) derramando la última copa de la ira: «Et exivit vox magna de templo a throno, dicens: Factum est».

¹⁰⁴ En su deseo de conseguir la capellanía de Palacio, Góngora se ordena sacerdote en 1617, pero su conciencia sigue siendo de racionero. En la carta a don Francisco del Corral de marzo de 1619 se lamenta de que «capillas tan ordinarias me tienen cansado y no oso faltar a ellas por no merecer alguna gracia» (*Epistolario completo*, ed. de A. Carreira, Lausana-Zaragoza, Hispanica Helvetica-Pórtico, 1999-2000, núm. 14).

¹⁰⁵ Valerio Nardoni se pregunta «qué es este mundazo» expresado en los sonetos satíricos, donde «se vuelcan todos los *malhumores* del poeta, quien exaspera hasta la ironía, la caricatura y lo grotesco (*sic*), las cualidades *reales* de la *realidad* [...]. Un mundo que forma una enorme corriente de voces y formas en libertad» («El elemento *agua* y la fisiología del “mundazo” en los sonetos satíricos y burlescos de Luis de Góngora», en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006, 59-84, pág. 60).

¹⁰⁶ Según Correas, «es una sumaria exclamación con admiración sobre lo dicho a lo largo, sacada y colegida dello como conclusión» (*Arte de la lengua española castellana* (1626), Madrid, Selecciones Gráficas, 1954, pág. 420).

¹⁰⁷ Son palabras de E. Orozco (*Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, ed. de J. Lara Garrido, Diputación de Córdoba, 2002, pág. 134).

1.3 «E 'l pensier si veloce». La «media vox»

Góngora hace a dos manos con Amor; arruina la «ley vieja» pero realza el contenido más profundo con la expresión casi alegórica del forzado cautivo¹⁰⁸, imagen apropiada para el racionero involucrado en «Da bienes, Fortuna», en la letrilla «de la fatiga» o en los romances previos al *cautiverio*. El tópico de la *militia amoris*, no obstante, insiste en el modo lírico con Amor a la cabeza. Lo confiesa el poeta con voz pausada en el romance «Dejad los libros ahora», de 1590: «Yo soy aquel gentilhombre, / aquel hombre gentil / que por su Dios adoró / a un ceguezuelo rüín» (vv. 5-8). Este tono es más apropiado para las transparencias de una voz poética a la que ahora ya no anima la *peripeccia* que germina en la *deprecatio* y culmina en la *imprecatio*. A los treinta años, la vivencialidad ya no es la expresada en el romance «del rapaz», de 1580, pero sigue siendo valiosa la iconicidad impresa en su estribillo, si bien con *ethos* propio porque «tan asaeteado estoy, / que no me puedo defender»¹⁰⁹:

*¡Ya no más, ceguezuelo hermano,
ya no más!*¹¹⁰

Solo queda el ruego sincero —la *precatio*— secundado por la *autosuscripción* del rasgo de iconicidad del romance «Ciego que apuntas y atinas»: «Déjame en paz, Amor tirano, déjame en paz». Lo nuevo es el empleo de ese horaciano «ohe, iam satis est!»¹¹¹ que le llega de algunos de sus poetas preferidos. La usual indignación se acredita en el citado madrigal de Baltasar de Alcázar («Ya, de hoy más, no da Amor gloria ni pena»¹¹²) o en la epístola (en el sentido horaciano de *sátira*) en tercetos a Gregorio Silvestre de Luis Barahona de Soto: «Ya la paciencia se me acaba, y crece / la cólera

¹⁰⁸ Hay parodia del tópico petrarquista de la nave de Amor.

¹⁰⁹ Letrilla I, de 1592 (vv. 33-4).

¹¹⁰ Estribillo de la misma letrilla. La intensidad patética afecta de tal manera a su auditorio que R. Jammes, como parte de él, *responde* en su edición (1980, pág. 41) con los signos de exclamación.

¹¹¹ *Sátiras...*, ed. de Horacio Silvestre, Cátedra, 1996, I, 5, 12-3.

¹¹² Núm. 88, v. 11.

terrible, ya el enojo»¹¹³. En cambio, el tono de Góngora en estos momentos carece de inflexiones relevantes.

Más cercano se muestra el *Verso ageno* «Ya no más, por no ver más», que glosa Pedro de Padilla¹¹⁴ pero que aparece en el *Cancionero General*¹¹⁵. En el mismo *Thesoro*, el *Soneto del Duque de Sesá*¹¹⁶ tiene tono de endecha: «Ya no más, vida, que es cansada cosa». Otro tono, el de las redondillas burlescas de la *Sátira contra las damas de palacio* (probablemente de Hurtado de Mendoza), es muy *gongorino*: «Ya no más, señoras mías»¹¹⁷.

Algunas de las antologías de poetas petrarquistas que se publican en Italia a mediados del XVI y que llegan pronto a España abundan en el tema «Veloce... pensier». Desde finales del XV algún villancico había incorporado este tema tan recurrente en las rimas de Petrarca¹¹⁸, donde el poeta expresa la turbación que le produce el pensar constantemente en Laura («Si breve é 'l tempo, e 'l pensier si veloce»¹¹⁹). Pedro de Padilla comienza su cancionero con la *Canción en alabança de una dama*¹²⁰, soneto-prólogo cuyo primer verso («Si alguna vez, ligero pensamiento») testimonia que el asunto estaba en boga, como se aprecia en la siguiente letra que Hurtado de Mendoza glosa en redondillas:

Va y viene mi pensamiento
como el mar seguro y manso;
¿cuándo tendrá algún descanso
tan continuo movimiento?¹²¹

¹¹³ Para las condiciones formales de esta epístola, véase J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto. (Lírica y épica del manierismo)*, Diputación Provincial de Málaga, 1994, págs. 213-4.

¹¹⁴ *Thesoro de Varias Poesías*, ed. de José J. Labrador Herráiz y Ralph A. Di Franco, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2008, núm. 326.

¹¹⁵ 145v. También en el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, de 1585 (ed. de Ralph A. Di Franco, José J. Labrador Herráiz y C. Ángel Zorita, Edit. Patrimonio Nacional, 1989, núm. 580).

¹¹⁶ Núm. 340, v. 1.

¹¹⁷ *Poesía erótica*, ed. de José I. Díez Fernández, Archidona, Aljibe, 1995, pág. 218. Como respuesta imaginada al romance «Hanme dicho, Hermanas».

¹¹⁸ José M^a Micó alude a Francesco Coccio, Antonio Terminio o Marino para la consolidación del tópico (*La Fragua de las Soledades*, Barcelona, Sirmio, 1990, págs. 72-5).

¹¹⁹ Soneto CCLXXXIV.

¹²⁰ *Thesoro*, 1, v.1.

¹²¹ Canción XCII. La letra tuvo bastante éxito. Aparece en el ms. 570 de la Biblioteca Real, que parece ser de principios del XVI, y en el *Cancionero de Garcí Sánchez* (letra 110). Lo recoge el *Cancionero de*

La confusión es tanta que su pensamiento (*res cogitans*) está cortado, como diría Garcilaso, a la medida de ella (*res extensa*): «Pien de un vago penser, che me desvia / da tutti gli altri, et fammi al mondo ir solo»¹²². En Petrarca, el símil liga el pensamiento y el alma:

Ché, come i miei pensier' dietro a lei vanno,
cosí leve, expedita et lieta l'alma
la segua, et io sia fuor di tanto affanno.¹²³

No es de extrañar que Góngora trate «el tema con un mohín de sorna»¹²⁴ en la letrilla XI, una especie de *soneto*-prólogo donde *asume* burlescamente las siete moras toscanas de «lieta l'alma / la segua» («alegre el alma / la siga») en las ocho castellanas (vv. 4-5):

*Celosa el alma te envía*¹²⁵
por diligente ministro,

jugando a la contra del icono renacentista que propone la analogía entre la belleza divina y la alegría del alma. Ahora es barroquismo consolidado lo que promete el cordobés mediante la expresión del sentimiento contrario (el *mal extremo*¹²⁶ de los celos) *encarnando* —luego mezclando ambas *res*— el alma en personaje, ese «diligente ministro» al que unge (vv. 6-7)

con poderes de registro
y con malicias de espía,

López Maldonado (Madrid, Guillermo Droy, 1586), ed. facsímil, Libros Antiguos Españoles, 1932, 54v-55.

¹²² Petrarca, Soneto CLXIX.

¹²³ Primer terceto del soneto CCLXXVIII.

¹²⁴ José M^a Micó, *De Góngora*, pág. 75.

¹²⁵ La cursiva es mía.

¹²⁶ Como proponía el poeta en la estrofa *a* de la letrilla VII: «Que en las cosas que hazemos, / se noten malos extremos».

Es decir, con la *gala* de un simple mandadero, oficio al que, a su pesar, le tiene afición el racionero, quien escribe pocos meses después la letrilla burlesca «Mandadero era el arquero»¹²⁷. Quizá porque aquí la involucrada es doña Luisa de Cardona, monja de Toledo de quien es devoto, sucede que el convento de dicha dama, donde llegan *recados, billetes, demandas, preguntas, quejas, desdenes, pésames y parabienes de galanes, capillas, bonetes, letrados, soldados, pelones, majaderos y viudos* no es aún tan visitado a ojos de Góngora como para recibir del poeta tonante el «Allá darás, rayo, / en cas de Tamayo»¹²⁸.

Hasta ahora, en lo que parece ya afición en Góngora, hemos asistido a la vuelta a lo burlesco de lo cancioneril de Petrarca. En cambio, la ternura con que trata los desaires de la monja en la letrilla XXIX no sólo exige modos líricos, sino también un rasgo de iconicidad que pueda acreditar su autenticidad. Algo parecido debe ocurrir en esta letrilla XI donde, observando la afición poética de Góngora, la parte lírica del icono aspira a su contraparte burlesca. El estribillo de esta letrilla:

*Vuela, pensamiento, y diles
a los ojos que te envió,
que eres mío.*¹²⁹

asoma ya en el *Cancionero Musical de Palacio*¹³⁰:

Pensamiento, ve do vas,
pues sabes dónde t'envió,
dirás cómo eres mío.

¹²⁷ Letrilla XXIX, de 1593.

¹²⁸ En el soneto «Ya besando unas manos cristalinas», de 1582, los rayos lucen con función justiciera: «rayos, como a tu hijo, te den muerte».

¹²⁹ «Como se sabe, los refranes no suelen ser una creación original del escritor del XVII. Éste recoge una larga tradición literaria, completamente integrada ya en el acervo popular, y reproducida tal cual, o si cabe, con ligeras modificaciones. Así no resulta extraño que autores de la misma época recurran a idéntico refrán aunque con resultados diversos [...]. Quevedo lo transforma con propósito burlesco en el “Vuela, pensamiento, y diles a los ojos que más quiero que hay dinero” de la letrilla 659» (M^a José Alonso Veloso, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Universidad de Sevilla, 2007, pág. 106, nota). Pero la parodia quevedesca aparece ya en el *Romancero y monstruo imaginado* (1616) de Fernando de Ledesma (*apud* R. Jammes, *Letrillas*, pág. 67).

¹³⁰ Ed. de J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1996, núm. 145.

«Don Yñigo Manrique dixo a Garsisanchez que hiziessen entre los dos una copla a medias, y al cabo de un rato sobre quien la avia de empear dixo Don Yñigo assi»¹³¹:

Ve do vas mi pensamiento
que embidia tengo de ti,
que verás el bien que vi
sin sentir el mal que siento¹³²

De esta copla a porfía entre ambos poetas, Góngora prefiere asumir el motivo de los celos¹³³ expresado en el segundo verso de la versión recogida por Garci Sánchez de Badajoz y *volverla* a lo burlesco. Hurtado de Mendoza ya ha elaborado la *peripezia* del motivo de los celos asumido en el icono emblemático de Ícaro, que comienza en el octosílabo lírico de las *Redondillas a su pensamiento desfavorecido*¹³⁴: «Decid alto, pensamiento, / ¿cuál fue el infelice hado / que de tan dichoso estado / os derribó en un momento?», y acaba en el hexasílabo burlesco de las *Endechas a su pensamiento*¹³⁵, donde advierte al «Pensamiento mío» que «Con alas desechas / vais dando ocasiones / que vuestras canciones / se vuelvan endechas»¹³⁶. Este «descenso a los infiernos» de Ícaro causado por la fatiga de Amor, y quizá inspirado en sendos sonetos de Sannazaro («Icaro cadde qui, queste onde il sanno») y Tansillo («Poi che spiegate ho l' ale al bel desio»)¹³⁷, es valioso en cuanto que aparece la osadía amorosa, el paso previo para su *vuelta* a lo burlesco.

¹³¹ Julia Castillo indica que «Según la rúbrica del Ms. 3777, los dos primeros versos se deben al poeta Yñigo Manrique, a quien Garci respondió con cinco versos. Esta noticia es inédita» (*Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, ed. de J. Castillo, Madrid, Editora Nacional, 1980, pág. 124).

¹³² *Cancionero...*, núm. 39. También aparece en el *Sarao de Amor*, de Juan de Timoneda, Valencia, Juan Navarro, 1561, ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Delstre' s, 1993, Canción LXVII.

¹³³ Que llevó a Chacón a considerar a la letrilla *lírica*.

¹³⁴ Núm. CXXXIV, vv. 1-4.

¹³⁵ Núm. CXIII, vv. 1 y 9-12. La octava redondilla («Mirad si se encarga...») y la tercera copla de Góngora («Mira que su casa escombres») comparten la misma fórmula preventiva, pero también la misma posición central en el poema.

¹³⁶ John H. Turner registra la relación entre ambos poemas en su artículo sobre Ícaro: «Góngora y el mito clásico», *NRFH*, XXIII, 1974, 88-100, págs. 92-3.

¹³⁷ Cf. Marcella Trambailo, «Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos gongorinos», *Criticón*, 77, 1999, págs. 53-70. La autora sólo alude a las letrillas con motivo del soneto «Poi che spiegate ho l' ale al bel desio».

2. El díptico y la parodia.

2.1 Panel anterior (con «*magna vox*»)

Recién llegado a Madrid *vía* Toledo¹³⁸ —viaje posiblemente autobiográfico, como indica la presencia del Tajo y el imperativo en posición inicial absoluta en el romance «Ensíllenme el asno rucio»¹³⁹, de 1585— sufre por primera vez el desdén en carne propia. Habitado a la contemplación ajena de la experiencia *objetivada* (la poética de la letrilla «de la fatiga», por ejemplo), el lance con la dama concreta, un ejemplar de una «casta» ajena hasta el momento, lo desconcierta.

El relato de esta experiencia subjetiva toma forma en el romance «Escuchadme un rato atentos»¹⁴⁰ donde, tras el repaso satírico a «zorras, en ayunas», «gamos abades», «casados ciervos», «picos de bonetes», «fieros leones», «hermosas grullas», «cigüeñas / que anidan en monasterios», «bellas picazas», «gatas» y «tigres», en fin, todos ellos «vides que abrazan / unos ricos olmos viejos»¹⁴¹, acaba el bestiario alegórico avisando de «que hay en aquellas dehesas / un toro... Mas luego vuelvo, / y quédese mi palabra / empeñada en el silencio». Obviamente, no cumple su promesa. La «palabra» poética es palabra fingida y permanece sólo hasta la última sílaba del poema. Más allá, todo mundo es nuevo.

Y tan nuevo. El autoengaño es una técnica más de «asunción» de los motivos extensionales, en este caso, el desdén de la Corte, y no tarda en expresarlo con la letrilla burlesca, un género apropiado para el argumento *a facie*:

Si las damas de la Corte
quieren por dar una mano,
dos piezas del toledano,

¹³⁸ Góngora puede haber estado en abril y mayo o en septiembre de 1585 (véase R. Jammes, *La obra poética...*, pág. 124).

¹³⁹ OC, 58, de 1585.

¹⁴⁰ OC, 59, del mismo año.

¹⁴¹ *La vid y el olmo* como símbolo de amistad perdurable después de la muerte aparece en el emblema CLIX de Alciato. Góngora lo vuelve a lo burlesco: «que hay unas vides que abrazan / unos ricos olmos viejos / por que sustenten sus ramas / sus cudiciosos sarmientos» (vv. 57-60). Para un vivo estudio del asunto, con algunas referencias en el *Polifemo* y las *Soledades*, véase A. Egido, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*», en *Actas de la II Academia Literaria Renacentista. Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, 213-32, pág. 220, nota.

y del milanés un corte,
mientras no dan otro corte,
busquen otro,
*que yo soy nacido en el Potro.*¹⁴²

Aunque el mundo de 1585 expresado en la letrilla sí es nuevo, comparte cierta tradición icónica. En una canción de Montoro que aparece en el *Cancionero de Palacio*¹⁴³ aflora la ironía en la apódosis: «Si por yo servir, senyora, / vuestra muy gentil figura / mi vida es en ventura: / vuestro soy más toda ora». El progreso del icono acaba en la insolencia con que el poeta se dirige a las damas rodeadas de servidores, y que debía expresar un sentimiento habitual en la corte:

Si de todos los que os miran
os mostráis tan servidora,
*tomá una higa, señora.*¹⁴⁴

Hasta el momento, ninguna letrilla del cordobés había cobijado en su estribillo algo más que la risa *expresada* para ser compartida (el estribillo de «Andeme yo caliente») o los comienzos de una posible «higa» burlesca. Ahora «Góngora se complace en afirmar que se puede ser provinciano sin ser por lo mismo ingenuos: “Busquen otro, dirá a las damas de la Corte, que yo soy de Córdoba”. ¡Y basta con eso!»¹⁴⁵. Si esto es así, el villancico citado (con la prótasis condicional y el estribillo con la «higa» expresada con *actio*) acredita la letrilla de Góngora. Si bien es cierto que el villancico autoriza la proposición básica de la letrilla gongorina, pienso que es el dispositivo de la letrilla VII

¹⁴² Letrilla IX. El enfado del poeta no es extraño: «Si con tantos servidores / no ponéis tela, señora, / no sois buena texedora» (ensalada *La justa*, de Mateo Flecha, Ms. 588/1, Biblioteca de Catalunya, fol. 7). A. Morel D'Arleux ilustra con esta letrilla sus estribillos «formados por un refrán original del poeta o innovado que encabeza la letrilla y se repite al final de la estrofa que lo glosa (...). Góngora crea un enunciado parémico incorporando dictados tópicos procedentes de la cultura popular, como pueden ser los epónimos o arquetipos y nominaciones marginantes del dominio del picarismo y el folklore» («El lugar común y sus aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora», *Pandora: revue d'études hispaniques*, 1, 2001, 69-82, pág. 77).

¹⁴³ Núm. 134.

¹⁴⁴ *Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. de Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Universidad de Sevilla, 1996, núm. 70.

¹⁴⁵ R. Jammes, *La obra poética...*, págs. 102-3. Hay que advertir que el maestro siente la *actio* tan cercana que entrecomilla las palabras de Góngora junto con las suyas propias: el descriptivo *decir* y su propio gentilicio.

(«Que pida a un galán Minguilla») el que estructura los períodos de este icono dual mediante un operador de extensionalidad, el *predicado de vera* «bien puede ser», única forma en que la letrilla adquiera la verosimilitud de que carece el villancico. En dicha letrilla se propone:

Que pida a un galán Minguilla
cinco puntos de jervilla,
bien puede ser;

es decir, la expresión poética de un *dado* del entimema *práctico*¹⁴⁶ que, inmediatamente después, el poeta predica como *doxa* en el estribillo. Es una técnica básica para crear la *ilusión* o el *efecto de realidad*¹⁴⁷ (mímesis actualizadora de la experiencia subjetiva) que ya logra el estribillo de Padilla¹⁴⁸, por ello Góngora insiste en mantenerlo hasta el final:

mas que calzando diez Menga
quiera que al justo le venga,
no puede ser.

Ahora es la expresión de la *paradoxa* la cuestión¹⁴⁹, y el poeta no puede sino predicar el absurdo del entimema en el estribillo mediante su simple aseveración: («*no puede ser*»). Si no hay «higa» para nadie, lo único que salva al icono de doble predicación de la ineficacia *burlesca* consiste en su uniformidad como argumento ético.

De todos modos, este estribillo inicia una continuada tradición porque Góngora forja la *vera* burlesca en la fragua del período, y no del estribillo, lo que permite crear con un estribillo exclusivamente *de vera* un mundo de «veras y burlas» *en el período*. Mundo

¹⁴⁶ El silogismo que incluye una premisa de deseo (silogismo práctico) demanda una *práctica*, una conducta deóntica. Aquí, los dos silogismos simples (las dos escenas) comparten la proposición rimada en *-ano*, que es «media» del primero y premisa del segundo, y esto hace de ella vertebral de un entimema que cuestiona dicha *práctica*. El resultado se malogra y sólo resta la expresión del estado emocional consiguiente.

¹⁴⁷ Perspectiva *á la Greimas* o *á la Barthes*.

¹⁴⁸ «¡Que no puede ser, señor liçenciado! / ¡Que sí puede ser, señor bachiller!» (véase *IS, loc. cit.*).

¹⁴⁹ M. Blanco prefiere abordar la cuestión con otros términos: «Serie de coplas jocosas sometidas a un esquema lógico y sintáctico invariable en que se insertan dos variables semánticas: “que suceda X bien puede ser, mas que suceda Y no puede ser”. Cada copla introduce un nuevo tópico satírico, dibuja una viñeta en torno a un títere o figurilla [...] que van desfilando al compás marcado por la vuelta regular del doble estribillo» («Góngora o la libertad del ingenio», en Joaquín Roses (ed.), *op. cit.*, 17-38, pág. 36.

que el poeta rubrica en la monorrima de cada dístico (*illa: illa, enga: enga*) y que es flexión probada del «caso burlesco»¹⁵⁰, un signo de *suscripción* al estilo gongorino y también un primer paso en la retórica del *neuma*¹⁵¹ para la solvencia de la *higa* burlesca.

Góngora arrincona durante algún tiempo este icono de doble predicación por su ineficacia para albergar una voz propia en el estribillo, pero en estos momentos en que el «yo parlero» sojuzga la reflexión poética y exige premura —«si natura negat, facit indignatio versum»¹⁵²—, la figura está disponible en su fuente: la *carta* a una dama vieja —que glosa la letra «Ser vieja y arrebolarse / *no puede tragarse*»¹⁵³ de Hurtado de Mendoza.

Los dos períodos de este villancico (redondilla de dos miembros más enlace con vuelta) están ligados por una conectiva de «alcance corto» que evidencia el *ordo naturalis*: «El “decir que... & atestiguar que...” *no puede tragarse*». Los dísticos de la letrilla VII, en cambio, adquieren *caso* propio cuando dan alcance *largo* a la conectiva: «& “Que pida... *bien puede ser*», «que calzando... *no puede ser*”», esquema que permite al poeta iniciar el género *formal* de «veras y burlas»¹⁵⁴.

La vuelta a la fuente sólo reclama de nuevo el «alcance corto» (ni siquiera el cambio de conectiva, que proporciona información conjuntiva en ambos casos) para encarnar el

¹⁵⁰ En *IS* (apdo. 3) proponía: «El fuelle rímico es algo más que rima en la letrilla, es auténtica flexión de “caso burlesco”. En cada una de las estrofas, el poeta *flexiona* cada dístico —la escena completa— para ajustarse a las distintas formas del género de veras y burlas: la “vera”, la “burla en forma de vera” o la “vera en forma de burla”. El caso burlesco en *éa* es anterior a Góngora, como sugiere su presencia en el *Cancionero sevillano de Lisboa* (ed. de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y A. López Buda, Universidad de Sevilla, 2003), que recoge poemas anteriores a la letrilla gongorina. El villancico «Si mal me quisiere Menga / ése le venga» (núm. 134, glosado en el 135: «Si Menga me quiere mal / por sólo querella bien, / crezca el enojo y desdén / que se me muestra mortal; / pero si me quiere mal / por querer a otro más Menga, / ése le venga») se vuelve a lo burlesco en la letrilla de Góngora. Es posible que sea el carácter burlesco de la letra 294 del *Cancionero de poesías varias. Ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid* (ed. de J. Labrador, C. A. Zorita y R. S. Di Franco, Madrid, Visor, 1994) haya influido en Góngora de manera definitiva: «Si a Carillo bieres, / hermana mía Menga, / dile que se venga, / dile que se venga». El caso burlesco completo aflora en las *Quintillas al desengaño de amor* de Hurtado de Mendoza: «Veo tener a mi enemiga / muy gran placer de mi pena; / ni quiere que se la diga, / ni huelga que yo la siga, / ni me afloja la cadena» (núm. CXLI, vv. 1-4).

¹⁵¹ *Loc. cit.*, nota sig.

¹⁵² Juvenal, *Sátiras* I, 79.

¹⁵³ «El decir que le salieron / las canas en la niñez / y que de un golpe otra vez / los dientes se le cayeron / y atestiguar que lo vieron / quien en tal no pudo hallarse, / *no puede tragarse*» (núm. CXXXIX, vv. 24-30). Para el género satírico de *enfados*, de origen provenzal, véase el artículo de Rafael Lapesa «*Enfadados y contentos* en la poesía española del siglo XVI», en Homenaje a Raimundo Lida, *Filología*, XX, 2, 1985, págs. 75-109.

¹⁵⁴ El proceso de suscripción del villancico y la glosa de Mendoza se expone en *IS*, apdo. 3.

predicado «de vera», pero *sin* mostrarlo en la textura. Este predicado es parte del *logos* proposicional y es *explícito* en la letrilla VII. Ahora se oculta en las tareas *a facie* a que está dedicado el poeta para aprobar que toda la escena-*paradoxa* (inferencia de la *ratio* de un período *doxa* y otro *paradoxa*) sea de nuevo *necesariamente* aseverada con un predicado extensional («es verdadero»), connatural al acto de habla y que polariza con el último predicado no expresado («no puede ser») cuya textura burlesca *hereda* la escena-*paradoxa*. Un esquema podría ser el siguiente:

«“las damas de la Corte [...] corte”_v (predicado «de vera»: *bien puede ser*)¹⁵⁵
mientras no dan otro corte”_v (predicado «de vera en forma de burla»: *no puede ser*)^v (≈*no puede ser*)

De la verdad de los dos miembros (predicados «de vera» y «de vera en forma de burla») se infiere lógicamente —decía antes— la verdad de la escena completa en la textura heredada¹⁵⁶ «de vera» burlesca («no puede ser») que es, en último término, el juicio valorativo final de la escena vivencial.

El esquema propuesto hasta ahora no admite la respuesta; su naturaleza paratáctica obliga a la expulsión de cualquier *ratio* conclusiva, motivo por el que fue abandonado el icono de la letrilla VII. La única forma de disponer un «cierre de autor» es desprenderse del modo de irrealidad del subjuntivo e introducir un operador que permita originar *desde* la escena paratáctica una *peroratio* de extensión semejante. Hasta ahora, el paso a la hipotaxis era ese «Que» de la letrilla VII, pero su ámbito se reducía a la sentencia cobijada en el período. Ahora necesita un operador de largo alcance que le permita el acceso a la *peroratio* observando las condiciones de «Que»: duración mínima (una mora) y tradición textual. El único operador lógico de largo alcance que cumple ambos requisitos y que *implica* necesariamente (es decir, un «operador de mundos posibles» que aprueba las formas retóricas de la *conclusio*) es el «si»¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Para abreviar la expresión, se simbolizan mediante subíndice los *predicados de verdad* lógicos, y se expresan, como herederos de aquellos, en la misma fuente los *de vera*, burlescos o no.

¹⁵⁶ El símbolo ≈ aproxima el «predicado lógico-v» de la fórmula a la textura del estribillo «*no puede ser*».

¹⁵⁷ El Ms. 17557 de *Poesías varias* de la BNM, transcrito y estudiado por Louis Barbe en su tesis doctoral (Besançon, 1973), presenta la variante «Que las damas de la Corte / quieran», síntoma de lo cercanas que se percibían ambas letrillas. Por otro lado, en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, de M. Frenk (México, FCE/El Colegio de México, 2003, págs. 2180-3) hay casi trescientos

La respuesta *retórica* a las damas puede vestirse con el tono quedo del romance «Escuchadme un rato atentos» («pagadme de estas verdades / los portes en el silencio») o la burla despreocupada de la letrilla XXIV («y ríase la gente»), pero prefiere la modulación que aparece ya en la cercana letrilla «de la fatiga» (1583). Es más, sanciona la flexión de «caso burlesco» en el período que ya aparece en la letrilla VII y que confirma en la rima de cada uno de los miembros del estribillo de la letrilla «de la fatiga» (*iga: iga*). Y emplea la misma técnica: un «caso» autorizado por la rima de la primera redondilla (*orte: orte*) y otro «caso», ahora burlesco, acreditado en la rima paródica de «vuelta al caso» (*orte: orte*). En definitiva, el icono metafórico de un *único* «caso-rima» (*orte: orte:: orte*)¹⁵⁸ que cuadra bien con el esquema completo de predicación expuesto más arriba.

Por último, la respuesta exige que el poeta se enfrente *de otra manera* al «caso burlesco» paródico de la redondilla y su vuelta. El estribillo es el lugar en que acostumbra a protestar con voz propia, y ahora el tono debe ser aún más *duro* que la ya dura rima en *-orte*. En este proceso de afirmación del *yo*, la táctica retórica proporciona a la *indignatio* la encarnadura burlesca en un cuerpo no sólo *grave*. Las cualidades del rimema¹⁵⁹ *-otro* en la *causa* retórica con *-orte* son innegables. La rotación consonántica (especie de *vuelta*) y la especularidad vocálica que denota firmeza fabrica el icono apropiado para la respuesta demostrativa (como *causa*) a los *casos* de la redondilla y la vuelta.

Es posible que, si las damas dan «higas al que agradece», otro se hubiera complacido con la respuesta reducida en el quebrado (y por lo tanto *ejemplar*) de «busquen otro»,

primeros versos con este tipo de *si* que adquiere modo en el estribillo. Un ejemplo interesante asoma en unas redondillas de Baltasar de Alcázar: «Si el cargo que me hacéis, / que tan apurado viene, / contador justo, contiene / cuanto entregado me habéis, // y en el gasto desigual / no me deja descargado / el pesar de haber gastado/ vuestra hacienda tan mal. / ¡Venga la pena que iguala / las cuentas! ¡Venga el rigor!» (núm. 229).

¹⁵⁸ Tres ocurrencias con tres significados diferentes. Según el orden de aparición en la letrilla (sigo a *Cov.*): 1º «lugar do vive el rey», 2º «Cortar a uno de vestir, murmurar de él» (o bien un corte de tela, su significado literal) y 3º «el medio que se da en un negocio en el cual las partes no están conformes» (o bien hay antanaclasis). Es la única vez en la obra de Góngora que la rima homónima remata el verso de enlace (que llamo de «vuelta al caso»). Este rimema *-orte* aparece en cuatro ocasiones, en *porte*, *importe*, *norte* y *consorte* (véase Mónica Güell, *La rima en Garcilaso y Góngora*, Diputación de Córdoba, 2009, págs. 347 y 349).

¹⁵⁹ Según M. Güell, quien cita a Valérie Beaudouin, es una «secuencia fonético gráfica-mínima que autoriza la rima» (*op. cit.*, pág. 45).

pero Góngora responde «ojo por ojo» y modifica el icono ofrecido por la tradición¹⁶⁰ con otro «caso burlesco» flexionado en la rima del dístico, y que es caja de resonancia de las voces del poeta y del racionero, quien se instancia en la situación poética con los dos designadores rígidamente cordobeses: «yo» y «en el potro»¹⁶¹:

busquen otro,
que yo soy nacido *en el Potro*.¹⁶²

En términos taurinos —a lo que tan aficionado es Góngora¹⁶³— «carga la suerte» y acaba con el «desplante» en cada una de las seis *embestidas* de las damas, lectura alegórica autorizada en los lances propios con el bestiario del romance «Escuchadme un rato atentos», del mismo año, donde —decía al principio— advierte de

que hay en aquellas dehesas
un toro... Mas luego vuelvo,
y quédese mi palabra
empeñada en el silencio.

¹⁶⁰ R. Jammes muestra su extrañeza por el esquema métrico de esta letrilla. Es la única que «tiene el verso de vuelta más corto y siempre igual» (*Letrillas*, pág. 14), pero la diferencia con las otras treinta letrillas de seis versos con el esquema *abbaac* reside en que la voz *del racionero* necesita un espacio propio que no le concede la *peroratio* del esquema anterior, dedicado a la respuesta en voz del poeta. Aunque esta estrofa con siete versos «se encuentra con bastante frecuencia fuera de la obra de Góngora» (R. Jammes, *loc. cit.*, nota), el hecho es que se trata de un *hápx* relevante para la intuición de la *actio* elocutiva.

¹⁶¹ Sobre la «explicatura de vivencialidad *en l*», afirmaba en *GB* (pág. 89, nota 20) que «Un enunciado de ficción, al no pretender hablar del mundo real, no puede ser evaluado [...], seguramente porque la ausencia de circunstancia de evaluación lo impide, pero como el mundo factual debe relacionarse *expresamente* con el ficcional es necesario implantar en el tejido asertivo del primero un segmento que permita, más que denotar, *designar* la circunstancia (a veces la situación ficcional) que apruebe el relato del autor ficcional con el ficcionalizado. Estos segmentos «en *l*» aspiran a ser la expresión de dicho relato». En este estribillo, la vivencia ya está designada (dicha) en el argumento locativo: no es posible una explicatura.

¹⁶² La cursiva señala ahora los referenciales de persona y lugar.

¹⁶³ Góngora es «muy aficionado a la música y a los toros» (M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, RAE, 1925, pág. 64). Aunque la nobleza suele presenciar toreo ecuestre, el pueblo baja a la arena y coge el capote. El cargo IV del Obispo Pacheco declara que «Ha concurrido a las fiestas de los toros en la Plaza de la Corredera, contra lo terminantemente ordenado a los clérigos por *motu proprio* de Su Santidad». En su descargo, Góngora responde con cierta sorna «Que si vi los toros que hubo en la Corredera las fiestas del año pasado, fue por saber iban a ellas personas de más años y más órdenes que yo, y que tendrían más obligación de temer y de entender mejor los *motus propios* de Su Santidad» (Apéndice II de la ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez, *Luis de Góngora y Argote, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1932, págs. 1207-8; también en M. Artigas, *loc. cit.*). Cf. R. Jammes, *La obra poética...*, pág. 213.

Pero en la letrilla «de la Corte» la *actio* es la contraria. La emoción del lector y espectador, cuando llega el momento del «desplante», concluye de manera idéntica a las antiguas tragedias y comedias. Sin olvidar que las letrillas de Góngora son fundamentalmente *dramáticas*, ese apuntador en que ha devenido el poeta, *al tiempo que* expresa el estribillo con *magna vox*, se dirige a la claque y le *indica*: «Aplaudid ahora»¹⁶⁴.

2.2 Panel posterior. Escatologías

Sometida la escena al *pathos* codiciado de la ovación, la afrenta parece estar liquidada. Pero no es suficiente. Para una simple defensa (alegórica) hubiera elegido el romance, pero aquí parece que las damas van a quedar sin un justo castigo, y Góngora no ahorra a nadie la pulla final. En la última estrofa de la letrilla, las damas ambiciosas con él durante el día son modernas cortesanas de otros por la noche: «Si se precian por lo menos / de que duques las recuestan, / y a marqueses sueño cuestan / y a condes muchos serenos», y él no se encuentra en el momento vivencial adecuado (otros lo fueron) para la *recusatio* por la vía del «menosprecio de corte», sobre todo porque esos «otros» son de la misma pasta que *esas* damas. Ahora la *propositio* finita extiende los tentáculos de la categorización y acoge *a todos* en la nueva «sátira de corte». Y procura que el auditorio no lo olvide:

a servidores tan llenos
huélalos otro,
que yo soy nacido en el Potro.

El racionero ofendido es ahora —investido en las agudezas de *homo facetus*— poeta ofensor. El chiste está servido y, *degradando* con literalidad factual la *lexis* (es decir, bajando la nariz)¹⁶⁵, la «sátira de corte» se abaja en «burla de corte». Es un ejemplo de

¹⁶⁴ Quintiliano, *IO*, VI, 1, 52.

¹⁶⁵ La misma invitación nos ofrecerá en la *actio* yusiva de la escena-estribillo «Clavellina se llama la perra; / quien no lo creyere, bájese a olella» (letrilla XXVIII).

cómo «Góngora evita casi siempre el término grosero»¹⁶⁶: lo elude con el icono metafórico o, como es el caso, con el término que invita a la *actio* burlesca.

Post ovationem poeta tristis est. Tras el *laurel burlesco* (remedado el *dictum* latino) la pasión tan vehemente mostrada en el estribillo de la letrilla «de la Corte» busca el alivio lejos de la escena. Como sucede en algunas letrillas previas, la reflexión no busca el aplauso, sino la comprensión del sentimiento padecido, sin olvidar que él es —o ha sido— uno más del grupo de la Corte y se ha salvado de la invectiva. Unos años más tarde le pedirá al buhonero «cuando verdades no diga / *una higa*»¹⁶⁷. Ahora que la *verdad* expresada es parcial, ¿dónde está su *higa*? La respuesta es inmediata:

*Si en todo lo qu'hago
soy desgraciada,
¿qué quiere qu'haga?*¹⁶⁸

Este estribillo machihembrado, heredero de las *Artes de trovar* de los cancioneros quinientistas¹⁶⁹, corona la operativa de mundos posibles iniciada en la letrilla «de la Corte»¹⁷⁰. Como contraparte de esta, apura el relato de la experiencia subjetiva del racionero mediante una iconicidad vivencial quebrada a lo largo de la tradición textual: hasta la edición de R. Foulché-Delbosc¹⁷¹, en ningún testimonio antiguo¹⁷² aparecen las letrillas juntas.

La interpretación anillada de las letrillas no está disponible cuando andan en pliego suelto, pero su juntura espacial recupera una parte de la poética del desengaño de la que ambos poemas son muestra. No es la única vez que Góngora se reconoce en esta clase de figuración dimensional. Ocurre con las fechas marginales en Chacón (19 y 29 de

¹⁶⁶ R. Jammes, *loc. cit.*, pág.137.

¹⁶⁷ Letrilla XII, de 1593.

¹⁶⁸ Letrilla XXVI.

¹⁶⁹ Aparece frecuentemente con el nombre de *doble* o de *manzobre*. Valga esta glosa de Quirós sita en el *Cancionero General*: «La fe de amor encendida / me tiene tan encendido» (fol. CXLVv).

¹⁷⁰ En la letrilla se asumen voces que ya aparecen en el romance con estribillo «Ciego que apuntas o atinas»: *labrador*, «ciego» y el cultismo «inquieta» (vv. 4, 49 y 56).

¹⁷¹ *Obras poéticas de Luis de Góngora*, New York, The Hispanic Society of America, 1921, núms. 55 y 56.

¹⁷² Quien no busca voluntariamente esta coincidencia *espacial*, que es resultado de la voluntad del francés de ordenar cronológicamente los poemas del manuscrito Chacón, donde las fechas son sólo un dato más. La edición de A. Carreira (que sigue en este asunto a Foulché-Delbosc) también preserva esta espacialidad icónica (*OC*, págs. 62-6).

agosto de 1623) de los sonetos «En este occidental, en este, ¡oh, Licio!» y «Menos solicitó veloz saeta» (389), que parecen bendecidas por el racionero¹⁷³. Si estas fechas seguidas pueden considerarse un sello de suscripción *objetivo* de la vivencia *subjetiva* iconizada en la juntura espacial de la edición de ambos sonetos, el estribillo final de la letrilla «de la Corte» es el eslabón que cierra la cadena interpretativa, la bisagra que permite que la voz *heroicamente* satírica se *copie* en maneras *líricamente* burlescas.

Este nuevo *díptico* vivencial (con bisagra incluida), que se asemeja al icono emblemático del soneto «Grandes, más que elefantes y que abadas», debe poseer *carácter*. Ambos paneles (ambas letrillas) acogen el operador de mundos posibles, pero el estribillo de la letrilla escrológica se acoge al entimema burlesco¹⁷⁴ para expresar en dos versos («en todo lo qu'hago¹⁷⁵ / soy desgraciada») la parte *práctica* (y paradójica) que en la letrilla «de la Corte» habían ocupado los primeros períodos de cada una de las coplas. El silogismo templado es ahora entimema sentencial o, en otras palabras, el *relato* poético de la desventura «de la Corte» se ha reducido a mote.

Unos versos de Baltasar de Alcázar esbozan la operativa detallada de la contrafactualidad paradójica reducida a cláusula: «Si te casas con Juan Pérez, / ¿qué más quieres?»¹⁷⁶, pero es en el *codice excerptorii* de Góngora donde se encuentra un villancico de Hurtado de Mendoza apropiado para la *suscripción*:

¹⁷³ Cf. J. Lara Garrido, «Con un soneto de Góngora (Sentido y forma de la meditación neoestoica en el ciclo de *senectute*)», en AA.VV. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV. 1, Madrid, CSIC, 2008, 55-72, pág. 64.

¹⁷⁴ El entimema es un silogismo *actualizado*, es decir, no expresa algunas de las proposiciones básicas para poder modalizar las elegidas en el discurso. Una útil tipología de los entimemas se encuentra en T/Ed. Dyck, «Topos and Enthymeme», *Rhetorica*, 20, 2002, págs. 105-118.

¹⁷⁵ R. Jammes reconoce en su edición crítica de las letrillas que «Presque tous les manuscrits écrivent “si en todo lo cago”; cette orthographe me semble manquer de subtilité. D’autres donnet “lo que hago”. J’ai choisi un moyen terme» (1963, pág. 189). El razonamiento es impecable, pero la decisión de interponer apóstrofo *explica* la completud del entimema (*hago*→*cago*) que los originales evitan. A. Luján Atienza opina que «la mujer que habla parece no alcanzar la verdadera significación de lo que dice pues sus metáforas son coherentes y la risa se produce precisamente porque se supone que sólo el público aprecia el cacofonía que la hablante comete por torpeza, torpeza lingüística que es a la vez reflejo de la torpeza factual que presenta toda la letrilla» («Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora», en J. Roses (ed.), (ed.) *Góngora Hoy VIII...*, 39-57, pág. 47).

¹⁷⁶ Núm. 207. El estribillo, dedicado a los *maridazos* Juan Pérez, y que parece responder a una forma dialogada más antigua, se encuentra en Correas: «Si te casas con Juan Pérez, / ¿qué más quieres? / Que repiquen los cascabeles». Cf. M. Frenk, *Nuevo corpus...*, pág. 1244.

Pues no me vale servir,
amar ni bien querer,
¿qué me ha de valer?¹⁷⁷

Sus semejanzas van más allá de la disposición de la rima y el número de versos, sugiere cierta escalar cuantitativa (8-, 7a, 6a) que Góngora respeta en parte (6-, 5a, 5a), y que está al servicio de su *preceptiva* regularidad métrica: el dístico pentasílabo que flexiona el «caso burlesco» (5a, 5a). Por otro lado, el fingido diálogo final del soneto «Duélete de esa puente, manzanares», de 1588 («¿cómo ayer te vi en pena y hoy en gloria? / —Bebíome un asno ayer, y hoy me ha meado»), ampara la lectura escrológica¹⁷⁸ (*mear*) en el villancico del granadino, pero también imprime *carácter* a la letrilla.

En efecto, hay un encuadre dramático propio de la canción lírica tradicional popular en este diálogo entre dos personas *prima facie*, aunque la voz única (la *tensó*¹⁷⁹ de las *cantigas de amigo*) es «parlamento de una sola de ellas dirigiéndose a la otra, preguntándola»¹⁸⁰. Aún más, el proceder tradicional de este estribillo *dialogado*¹⁸¹ se entiende como la *finida* sentencial a toda la letrilla «de la Corte», que es la *pregunta*¹⁸² en este juego retóricamente monofónico.

Siendo cierto todo esto, el asunto es que, en ambos estribillos, la *erotema* (la interrogación retórica) se expresa con timbre distinto (y no sólo por su distinto género).

¹⁷⁷ En la edición de José I. Díez Fernández aparece «morir» en el primer verso (Canción LXXXI). La variante «servir» aflora en la edición princeps de 1610 (*Obras de Insigne cavallero Don Diego de Mendoza...*, Madrid, Juan de la Cuesta).

¹⁷⁸ En el *Parecer*, el Abad de Rute afirma que la *aeschrología* es «figura viciosa que es uso de verbos o oración de sucio significado en el sonido» (en E. Orozco, *En torno a las "Soledades" de Góngora*, Universidad de Granada, 1969, pág. 40). Hay un extenso comentario sobre el *cacofatón* (o *escrología*) en *GB*, pág. 100, notas 55 y 56.

¹⁷⁹ «La "pregunta", que deriva de la "tensón", posee una finalidad diferente [a la recuesta]. Su intención es preguntar y su propósito arrancar una respuesta al interlocutor» (José J. Labrador, *Poesía dialogada...*, pág. 30).

¹⁸⁰ A. Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 263.

¹⁸¹ En el *Cancionero de Upsala* (1556) —aunque ya presente en unos pliegos de principios del XVI (*apud* M. Frenk, *op. cit.*, pág. 1212)— nos encontramos con la clásica apódosis en estilo indirecto: «Si te uas a bañar, Juanilla, / dime á quales baños uas» (ed. de L. Querol Rosso, Madrid, Instituto de España, 1980, núm. XXXI).

¹⁸² La siguiente *finida* del *Cancionero de Baena* también usa el contrafactual dialogado monofónico: «E sy me dezides que syenpre ayuntado / fue tryno el señor en simple vnidad; / ¿como vistio la umanidad / dexando los dos al uno apartado?» (ed. de B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1993, núm. 281).

Es más bien la mirada del locutor satírico la que está implicada. Hurtado de Mendoza, con la mirada perdida del poeta, emplea la *interrogatio* reflexiva pero Góngora recurre a la *communicatio*¹⁸³, es decir, pregunta *mirando* al oyente. Este es el rasgo de la *actio* que Góngora brinda a sus seguidores en esta letrilla tan vivencial. Algo semejante le sucede a Horacio cuando se queja amargamente:

ripuere jocos, Venerem, convivia, ludum;
Tendunt extorquere poemata: quid faciam vis?¹⁸⁴

El creciente emocional del aperi retórico es afín a la expresión de un estado sentimental que parece endémico¹⁸⁵ pero que no llega a provocar temblor en la canción de Hurtado de Mendoza, escasa de vivencialidad. Por otra parte, todavía depara sorpresas en sus tres redondillas, que bien merecen citarse¹⁸⁶:

Servicios bien empleados
aunque mal agradecidos,
tal soy, que vais perdidos
por donde otros van ganados;

que mi ventura menguada
y enemiga de mi bien
os ha traído ante quien
poco es mucho, y mucho nada.

¹⁸³ La consolidación de la apódosis se elabora en torno al estilo directo, tanto en la *interrogatio* reflexiva: «Si muero en tierras ajenas, / lexos de donde nascí / ¿quién abrá dolor de mí?» (*Cancionero General*, núm. 1557; véase M. Frenk, *op. cit.*, núm. 921), como en la *communicatio* proyectiva: «Si los delfines mueren de amores, / triste de mí, ¡qué harán los hombres!» (anterior a 1554, según M. Frenk, *Nuevo Corpus...*, núm. 810B), pero ambas comparten un mismo venero poético: la *erotema* burlesca.

¹⁸⁴ «Ya me han quitado las diversiones, sexo, juergas y juego, pretenden sacarme mis poemas. ¿Qué quieres que haga?» (*Epist.*, II, 2, 56-57) La cursiva es mía.

¹⁸⁵ La mala suerte le llega de todos lados: «el aire me trajo un papel con porte» (vv. 46-7), donde vuelve a lo burlesco la *Carta a una dama* de Pedro de Padilla: «Papel bien afortunado, / en tan buena suerte hecho / que te dio acogida el pecho / donde Amor jamás ha entrado» (*Thesoro*, núm. 97)

¹⁸⁶ Suele atribuirse el villancico a Don Juan de Tarsis, Conde de Villamediana (*Obras...*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1643, pág. 274), pero sólo es glosa del de Hurtado de Mendoza.

Pues al fin de la jornada
y tiempo del merecer
el servir no vale nada,
el amar ¿qué ha de valer?

Sospecho que este villancico¹⁸⁷, con su *cacofatón* y su dilogía escatológica («servicios»), inspira la letrilla de Góngora, pero también recorre los versos de «Clavellina se llama la perra»¹⁸⁸. Más allá del esquema dialogal asumido en la *erotema*, el instrumental incluye una práctica conocida: la *conclusio* deícticamente emblemática («tal soy») que Góngora emplea en el soneto «Grandes, más que elefantes y que abadas».

Lo especial del estribillo gongorino, fuera ya de sus fuentes y de su ligazón con la letrilla «de la Corte», reside en su *expresada* polifonía. Heredero de la canción lírica tradicional, el encuadre degradado de esta experiencia subjetiva sin el porte de la resolución varonil (el epifonema de la letrilla anterior) suele adquirir timbre femenino¹⁸⁹. Es una de las primeras *suscripciones* del poeta, quien (más bien) *autosuscribe* con las artes de la *magodia*¹⁹⁰ el género femenino de la «parlera lengua» de la letrilla «Que pida a un galán Minguilla», lo que le permite alejarse del discurso grave y acercarse al espectador.

Aquí, el timbre, más que denotado, es designado por la flexión de «desgraciada», ligada a la del último verbo («caga»). Si la polifonía es cuestión de flexión, el asunto no acaba aquí: el dístico es también flexión de «caso burlesco» *femenino*, opuesto a la rima flexivamente *masculina*¹⁹¹ de «cago». Machihembrando las distintas flexiones de

¹⁸⁷ El motivo es el de siempre, las penas de amor, como en esta quintilla de Gregorio Silvestre que incluye el condicional y el designador poético en primera persona: «Si en todo lo que he penado / el bien de mi mal se cuenta, / yo me doy por alcanzado / en el todo de la cuenta / porque aun el mal no he pagado» (*Obras* (1582), Granada, Rhodes, 1599, glosa 10, vv. 21-25). El núm. 71 en el *Cancionero de Garcí Sánchez*.

¹⁸⁸ XXVIII, de 1591.

¹⁸⁹ M Frenk considera canción «femenina» aquella «en que el yo poético, la voz que habla, es claramente de *mujer*, mientras que en las canciones que llamo *femeninas* a esa característica viene a sumarse, y a veces a contraponerse, otra que considero más importante: la expresión de puntos de vista que se nos revelan como específicamente femeninos» («La canción popular femenina en el Siglo de Oro», en *Poesía popular hispánica*, México, FCE, 353-72, 2006, pág. 354).

¹⁹⁰ Según Ateneo, el *magodo* representaba personajes masculinos y femeninos con atuendos de mujer (*Dipnosophistas*, 620E).

¹⁹¹ No hay relación con la rima aguda o grave.

género y de «caso burlesco» (esto es, cancelando la polaridad analógica del género y el sexo) surge el icono que *relata* la «historia de la caída» (burlesca). La técnica no es completamente nueva. La figura ya aparece en las letrillas «de Fortuna» y «de la fatiga». Si en la primera hay descitación de palabras *escritas* mediante desentrecomillado directo y, en la segunda, de palabras *dichas*¹⁹², ahora da un paso hacia adelante: desentrecomilla ese «cago» (de aquí la ortografía de R. Jammes: «qu'hago») al tiempo que lo *descita* con voz deícticamente *femenina* («caga»).

El proceso de renovación de la parodia en que el poeta está inmerso entraña la depuración del rasgo de iconicidad de estas primeras letrillas. Es la causa de que el icono «cago–caga» abrigue, además, un cierto protocolo en sus técnicas auxiliares, como el «n-eco» implicado que ya emplea Góngora en la letrilla VII¹⁹³ y que va más allá de la retórica de la *traductio* (el *equivoco* «“qu'hago” > cago») o de la *derivatio* «cago–caga». La coda a todo el asunto del estribillo debe incluir también una respuesta interna *antes* de la glosa. El estribillo es un mote *completo*, un villancico concebido en el icono de «pregunta y respuesta *implicada*» que le ha visado su entrada en el *Vocabulario de refranes* de Correas. En unas *Endechas a su pensamiento*, Hurtado de Mendoza, sin acudir a la alternancia escrológica, pide disculpas con la misma *derivatio* en la rima que el cordobés:

La disculpa hago
porque amor la haga,
y lleva la paga
pero yo lo pago¹⁹⁴

En la letrilla «de Fortuna», Góngora exclama su desgraciada ventura («Cuán diversas sendas / se suelen seguir / en el repartir / honras y haciendas») pero alude a los culpables con la onomatopeya de sibilantes, un conveniente icono metafórico para una respuesta arriesgada. En esta letrilla escatológica la respuesta llega en el último verso y

¹⁹² Al fin y al cabo, un caso *verbal* de polifonía interna. Para un acercamiento previo, véase Graciela Reyes, *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, págs. 33-86. La técnica de la descitación paródica en ambas letrillas viene desarrollada en *IS*, apdos. 1 y 2.

¹⁹³ Un tipo de eco con estatuto burlesco cimentado en la polifonía escrológica. Véase *GB*, págs. 103-7.

¹⁹⁴ Núm. CXIII, vv. 21-24.

también posee un rasgo de iconicidad: la repetición de la velar (/k'k'k'/), onomatopeya que denota el animal doméstico (en esto ha parado el racionero) que se *abaja* —motivo constante en la glosa— a picotear en sus propios excrementos.

2.3 «*Laus et vituperatio*». *La proyección escatológica*

En estas letrillas tan vivenciales parece alcanzar la cumbre del desengaño. Unos años después, en 1591, todavía recuerda este *abajarse*, ese *descenso* al orinal donde acaba «regada de quien mis servicios niega» (vv. 62-3) por no hacer caso a la advertencia de Hurtado de Mendoza: «Quien quiebra el orinal donde se mea»¹⁹⁵. Aunque todavía la *higa* burlesca está en ciernes, en este mismo soneto el granadino se mortifica con ellas: «Encima de mis ojos lluevan higas» (v. 4), y el cordobés *vuelve* el «ojo» (más bien lo *abaja*) a lo burlesco, pero sin olvidar que la *higa* no sólo es el *digitus impudicus*, sino el *infamis digitus*, metáfora de la *fica* que aparece en la sátira nueva y que alude al *fruto* físico de la homosexualidad pasiva¹⁹⁶.

Fuera de la expresión poética de la experiencia subjetiva, la siguiente letrilla, dedicada a la perrilla de una monja y que «estaríamos tentados a poner al lado de las múltiples ñoñeces que le inspiran sus frecuentaciones madrileñas»¹⁹⁷ y cordobesas, posee, en cambio, cierta singularidad en su estribillo:

*Clavellina se llama la perra;
quien no lo creyere, bájese a olella.*¹⁹⁸

El insólito decasílabo es el tributo del poeta al nombre real¹⁹⁹ y a su consecuente proceso de denominación²⁰⁰. El espacio métrico es sumiso a ambas condiciones e

¹⁹⁵ Soneto XLV, v. 12.

¹⁹⁶ Véanse Persio, *Sátiras* 2, 33 y Marcial, *Epigramas* II, 28, 2.

¹⁹⁷ R. Jammes, *La obra poética...*, pág. 150.

¹⁹⁸ Letrilla XXVIII.

¹⁹⁹ «Décimas a una Perrilla que se llamaba Clavellina, que inbió Don Luis a una monja» (ms. 4124 de la BNE, fol. 79v).

²⁰⁰ En la letrilla *atribuible* «Por el nombre me da pena» (en realidad, un poema en quintillas) lo que aparece es una mona (Millé, XLIII). El poema introduce la alusión a la nominación que se desarrolla más ampliamente en las décimas «Esa palma es, niña bella» y «Yace aquí Flor, un perrillo». La tradición

incluye siempre el carácter burlesco originado en la polaridad consonántica de los dos cabos del verso («Clavellina» y «la perra»), pero la interpretación *designativa* del nombre propio (y *real*) de la perra contiene el animalillo en cuestión y su apelación metafórica, en este orden. En cambio, una interpretación no designativa exige hablar de las propiedades de las clavellinas (aspecto y olor) *antes de que* se enfrenten a las propiedades de la perra (aspecto y olor ligados), lo que parece confirmarse en las sinestesias descriptivas de las coplas.

La técnica usual para que las palabras denoten propiedades es no hablar de sus referentes, sino mencionarlas como palabras. Aquí hay una situación intermedia, pues hay *uso* de la palabra pero también *mención* de su cromatismo y musicalidad *como* palabra (los nombres *parlantes* de la retórica o el *signo motivado* de Barthes²⁰¹). Estos son los *qualias*²⁰² —sonoros— que hay que distinguir con el entrecomillado. El segundo paso consiste en dar textura a la explicatura causal que lleva de un lado a otro del verso:

««Clavellina, se llama [se denomina o se apoda] la perra» (a causa de *su*, aspecto/olor)»²⁰³

Cualquiera de las interpretaciones percibe el «encomio paradójico» de ligar animales con flores, de la misma manera que poco antes el poeta liga a nobles y presbíteros con «elefantes» y rinocerontes blancos²⁰⁴ asumiendo la imagen icónica del soneto bernesco. En la letrilla da un paso más y *autosuscribe* sus propias técnicas descitadoras en el proceso de la denominación. La reducción del esqueleto argumental de dos lugares al espacio métrico mínimo —esas diez sílabas imposibles de adelgazar— someten el resto del estribillo a su particular táctica periódica: el segundo período («quien no lo creyere,

textual le reconoce cierta singularidad: en el ms. 3906 de la BNM (fol. 45v) alguien escribió: «Son los primeros versos que escribió don Luis de Góngora» (véase Millé, pág. 1136).

²⁰¹ «hay una propiedad de los nombres que conduce, por largos, variados y desviados caminos, a la esencia de las cosas [...]. Este realismo (en el sentido escolástico del término) que quiere que los nombres sean el *reflejo* de las ideas» considera a la función poética como «una conciencia cratiana de los signos y el escritor sería el recitante de ese gran mito secular que quiere que el lenguaje imite a las ideas, y que, contrariamente a las precisiones de la ciencia lingüística, los signos sean motivados» (R. Barthes, *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973, págs. 189-90).

²⁰² Las cualidades subjetivas de la experiencia sensorial.

²⁰³ Véase *GB*, apdo. 3.

²⁰⁴ Véase aquí el soneto «Grandes, más que elefantes y que abadas». Góngora es singular en el tratamiento de tales encomios de moda en el renacimiento, y muy distintos, por ejemplo, a los tercetos de Hurtado de Mendoza dirigidos a la pulga, a la zanahoria, a la cola o al cuerno (*Poesía erótica*, ed. cit., núms. 5, 6, 8 y 22).

/ bájese a olella») se reduce, a su vez, a un sólo verso (un espacio métrico semejante) para flexionar un «caso burlesco» (en *-éa*) en un único período.

El razonamiento burlesco más cercano en el tiempo, aquel en que se *abaja* en privado (y que ahora quiere *volver* a lo público), se encuentra en «Si en todo lo cago»²⁰⁵. De ella recoge el «operador de mundos posibles» (heredado, a su vez, de «Si las damas de la Corte») que otorga la *conclusio*, pero vuelto hacia el público²⁰⁶, al que ahora induce a la *situación* «del poeta y la perra» mediante el demostrativo de referencia directa *esta* «perra» (*esta* que usted, mi invitado a la *situación*, y yo estamos viendo *ahora*) y al que inmediatamente agravia (cuestión de polifonía) con una nueva *invitación*: «bájese a olella». *Laus* y *vituperatio*²⁰⁷ aunadas en torno a la iconicidad paródica de un mismo «caso burlesco».

En cierta forma, el estribillo recuerda el «huélalos otro» de la letrilla «de la Corte». En ambas el ofensor es el racionero «nacido en el Potro» y en ambas degrada la literalidad de la *lexis* invitando al oyente a que baje la nariz, pero sólo en «Clavellina...» aparece la persuasión retórica (vv. 1-4):

No tiene el soto ni el valle
tan dulce olorosa flor,
que todo es aire su olor,
comparado con su talle;

Hay en esta primera redondilla una lectura literal²⁰⁸ que cuadra bien con el estribillo, pero que no puede incluir en la escena a la dama o monja de quien es dicha perra y con la que —«el ojo del amo engorda el caballo»— comparte cierta condición. Por otra parte, debe ser frecuente que la enamorada poco agraciada haga mil niñerías por parecer una dama, quizá una melancolía fingida o la falsa humildad que apenas esconde la presunción. Afectación, en fin, que desazona a Pedro de Padilla:

²⁰⁵ Así lo cito a partir de ahora, como aparece en el manuscrito Chacón.

²⁰⁶ Mediante «quien» (*si más un x*).

²⁰⁷ Formas dialécticas opuestas, según Lausberg, *op cit.*, §240.

²⁰⁸ Preferida por R. Jammes (*loc. cit.*).

Muger fea y confiada,
*¡válame Dios, y cómo me enfada!*²⁰⁹

hasta el punto de que la glosa es un auténtico repaso de estas frivolidades. La tercera estrofa merece atención (vv. 17-23):

Despreciar su talle y gesto
para que la alaben más,
y enfadar a Satanás²¹⁰
todas las horas con esto,
y tener su gusto puesto
en andar muy perfumada,
¡válame Dios y cómo me enfada!

No parece haber duda de que Góngora *asume* el icono métrico de Padilla, con su redondilla²¹¹ y su verso de vuelta, para vehicular la sátira *personal* provocada por el enfado —«*¡válame Dios!*»— que le produce el parloteo inane de la monja, a quien dirige la invectiva cuidando —es hombre de iglesia— de que un tercero, la perra, reciba la pulla. Esta *filiación* de costumbres por analogía exige el «ojo» de la perra, pero la «lengua» de la concurrencia, unidas en el común *alabar*.

En la alabanza *A la zanahoria*, Hurtado de Mendoza reconoce que «todo el mundo la alaba y yo lo alabo / y meteré tras ella todo el resto»²¹². De la lengua —suponemos los ingenuos—, y quizá así lo lee el racionero (vv. 5-6):

²⁰⁹ *Thesoro de varias poesías* (1580), núm. 332. En las *Poesías de Fray Melchor de la Serna...*, sólo se atribuye la glosa a Padilla (núm. 179). Que el estribillo fuera conocido (y empleado) por Góngora viene favorecido por el estudio de R. Jammes de la letrilla «Que se burle el interés», atribuida a Góngora en el *Tratado de las obras de don Luis de Góngora, año del S^{or} de 1622 en Sevilla* (código B2465 de la Hispanic Society of America). La letrilla contiene el estribillo modificado en su coda: «*¡válame Dios, qué desgracia!*» («Cinco letrillas atribuidas a Góngora», *Criticón*, 13, 1981, 87-106, págs. 89-91). La conjetura también se beneficia del hecho de que Vicuña y Hocés incluyen la letrilla apócrifa «De aquel buen siglo dorado», que posee un estribillo más irónico: «*¡válame Dios, qué ventura!*». En su contra, el rechazo de Chacón e, incluso, del propio Góngora en nota autógrafa en el manuscrito Pérez de Ribas (*Obras en verso de Luis de Góngora*, ms. 2056 de la Biblioteca de Catalunya).

²¹⁰ Es posible que Padilla reduzca a dos versos la letra 149 que asoma en el *Cancionero de poesías varias*. Ms. 1587 y que parece más antigua («Muger fea y enamorada, / bálame Dios, bálgame Dios, / bálgame el diablo, y cómo m' enfada»), y lleve a Pedro Botero desde el estribillo a esta parte de la glosa.

²¹¹ 18 letrillas siguen este esquema métrico.

²¹² En tercetos, núm. V, vv. 34-5.

alábenla y, cuando calle,
pongan todos lengua en ella.

El granadino no abandona el valioso *alabar*²¹³ henchido de erotismo, pero Góngora no puede suscribirlo porque lleva de suyo el sentido escatológico. Prefiere, como siempre, algún verso que pueda *volver*. La redondilla 17 («Alabe la causa de ella / y maldiga su locura», vv. 67-68) de la *Carta* «Triste y áspera fortuna» (núm. LXVI) de Hurtado de Mendoza, rematada en la 23 («Abra la boca el que osa», v. 89) es, curiosamente, más adecuada que los versos *A la zanahoria*, que carecen de los exhortativos iniciales. La segunda estrofa de la letrilla gongorina comienza aceptando que «Por el nombre me da pena»²¹⁴:

Dios se lo perdone a quien
Clavellina la llamó;

invocación al Creador que aparece en la redondilla 24 del granadino: «Dios guarde a quien se halaga» (v. 93). La tercera (y última) estrofa del cordobés eleva a prodigio lo que hubiera sido sólo retórica hábil:

No hay cosa que así consuele,
porque, si no se me antoja,
otras huelen por la hoja,
y esta por el ojo huele,²¹⁵

²¹³ De *alapari*, «mover», «agitar». Este movimiento, semejante al del pronominal *jactarse*, es la *actio* de la lengua que se abaja. No parece que *alabar* aluda al Turco, aunque Góngora trata a la morería sin recelo, como se advierte en el romance «Triste pisa y afligido» (1586) donde califica a Zulema, entre otras lindezas, de «idiota» (v. 13).

²¹⁴ Letrilla atribuible (Millé, núm. XLIII, v. 1).

²¹⁵ Góngora reconoce la agudeza de su metáfora, y recurre de nuevo a ella nada menos que en las *Soledades* («Bien que su menor hoja un ojo fuera», v. 1063), empleo que Jáuregui tacha de *ratero* (vil, plebeyo) porque «No sé qué ignorancia basta a entretejer éstas y otras civilidades tan soeces en poesía ilustre y noble como V. m. quiso que lo fuese la suya, haciendo una ensalada y mezcla tan disonante de estilos, de voces y sentencias» (*Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. de José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, 2002, pág. 53). Es muy probable que Jáuregui haya escuchado la letrilla escatológica y este verso se la recuerde (cf. R. Jammes, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pág. 416).

Son relevantes el cacofatón (*se mēa (a)ntoja*) y la parodia del sobrepujamiento²¹⁶ que aparece en el romance de Sansueña²¹⁷, cuando Gaiferos logra «que ciertas hierbas / huelan más que los jazmines / aunque nunca tan bien huelan»²¹⁸, y que explica el aparente desligamiento del verso de entrada, cuyo asiento se encuentra, sorprendentemente, en la siguiente redondilla de la serie de Mendoza, la 25: «Nadie hay que no me persiga».

El *relato* de la letrilla gongorina suscribe los mimbres tanto del icono descriptivo y secuencial, por un lado, y el pragmático (incluidos los actos de habla), por otro, de esta *Carta* en redondillas de Hurtado de Mendoza, y permite interpretar la letrilla a la luz de su asunto poético: la presunción de la joven, que es jactancia insufrible en la monja.

3. Hacia el refrán vivencial

3.1 Letrillas «de re» (con «media vox»)

Entre ambas letrillas escatológicas («Si en todo lo cago», de 1585, y «Clavellina se llama la perra», de 1591), Góngora escribe diez romances burlescos, pero sólo una letrilla. La experiencia en la corte lo desanima y el lamento busca su cauce en la *diégesis* reflexiva: «Escuchadme un rato atentos, / *cudiciosos noveleros*²¹⁹ / pagadme de estas verdades / los portes en el silencio»²²⁰, que progresa en los romances «Ahora que estoy despacio» (1588), «Dejad los libros ahora» y «Qué necio era yo antaño» (1590). Poco a poco, la voz poética *pide* expresamente *licentia* a la grada, «que llevo muchas cosas que contaros»²²¹. Y no parece el mismo público que el racionero expulsa de la escena en el estribillo:

²¹⁶ *Sobrepujamiento* es la traducción para el tópico del *Überbietung* (Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, FCE, 1976, I, págs. 235 y sigs.). José M^a Maestre clasifica los distintos tipos atendiendo a la emulación o a la imitación de referentes clásicos que, obviamente, en el romance de Sansueña no aparecen («El tópico del “sobrepujamiento” en la literatura renacentista», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 5-6, 1988-1989, 167-192, pág. 169). Junto al *encomio paradójico*, el tópico es esencial para unir *laus* y *vituperatio*. Para la comparación con animales, cf. H. Lausberg, *op. cit.*, §§240-8.

²¹⁷ OC, 26, de 1588.

²¹⁸ OC, 74, vv. 42-4.

²¹⁹ Cursiva mía.

²²⁰ OC, 59, de 1585.

²²¹ «¡Mal haya en que en señores idolatra...!», de 1609 (OC, 202, v. 10).

Si sus mercedes me escuchan,
les contaré a sus mercedes,
[...] más de cuatro cosas
que se yo que se comenten
o se dejen de hacer
*por el decir de las gentes*²²²

El estilo más *suelto*²²³ de los romances anteriores aquí adquiere la forma argumental del estilo periódico heredada de las letrillas escatológicas, incluso aparece el operador de mundos posibles en la misma posición inicial absoluta. Es el canto de cisne de una operativa en torno al entimema que inhibe las cualidades emocionales del poeta en el estribillo (como *conclusio*).

En este nuevo período en que ansía volver a la *magna vox*, el cordobés vuelve la vista al público, pero empieza a distinguir entre el auditorio más cercano (a quien se ha dirigido directamente en los últimos romances) y la caterva de los imposibles. La textura poética de la «singularidad» del individuo (que bloquea la parodia del motivo o de la cita) condiciona aún más que la *conclusio* de las letrillas escatológicas, con su «si» en la peana del verso. Es necesaria alguna expresión reducida a una mora para esta *distinctio* en el nivel de los particulares ficcionalmente existentes.

Si los operadores son rechazados porque generan una proposición *desde* otra proposición²²⁴ sólo quedan los funtores para asociar un individuo con un concepto (o un predicado). A mano está el estribillo del romance anterior («*por el decir de las gentes*»), que presenta debidamente la generalidad de individuos, pero también un régimen verbal («decir de») que no ha empleado hasta el momento pero que tiene cierta tradición.

La *distinctio* de individuos exige que el tamiz de la creencia se interponga entre el individuo y el poeta *en este orden*²²⁵. En la ya citada redondilla 24 de Hurtado de Mendoza aparecía ese «Dios guarde a quien se halaga», con el individuo en su lugar

²²² Romance con estribillo (*OC*, 84, de 1590, vv. 1-8).

²²³ La *oratio soluta* (o *perpetua*), el estilo *seguido* (o *suelto*) son nombres para el discurso carente de ritmo (de *numerus*) y, por lo tanto, libre en la extensión del pensamiento expresado (cf. Quintiliano, *IO*, IX, IV, 125-9). Se opone al estilo periódico (*oratio vincta*). Véase la nota 42.

²²⁴ Si p *entonces* q. La operativa de las letrillas escatológicas.

²²⁵ Algo así como «de *esta gente*, el poeta cree p (o *su* F)».

usual, y que pronto imita Góngora: «Dios perdone a quien». Sólo es necesario conmutar los miembros para ofrecer un esquema con posibilidades: «a x, Dios guarde», pero no puede incluir la creencia porque el predicado no posee estructura de dos lugares. En su auxilio, el recuerdo de algún sincero villancico en que Baltasar de Alcázar *describe* en cláusulas de relativo a la mujer casquivana:

De la dama que da, luego
sin decir: «volvé a la tarde»,
Dios os guarde.

De la que a nadie despide
y al que le pide a las nueve
nada de lo que le pide;
de la que así se comide
como si no hubiese tarde,
*Dios os guarde.*²²⁶

La letra de este villancico recuerda, además, el motivo principal que Góngora desarrolla como catálogo de damas en la letrilla «de la Corte», incluida la inflexión vocal en el estribillo: «Si las damas de la Corte / quieren por dar una mano [...] / *busquen otro*». Lo curioso es que también recuerda la *dispositio* de «Ciego que apuntas y atinas», y es que la semejanza de familia reside en su iconicidad emblemática. Por otro lado, si Góngora presenta a Clavellina e incluye al público en la escena mediante el actualizador ostensivo (*esta* «perra»), este villancico de Alcázar produce un efecto de realidad semejante mediante la expresión de todos los miembros del auditorio («sin decir(nos)», «os») y «la dama», presentada mediante el actualizador *demonstrativo* y descrita *al tiempo* con la cláusula de relativo (*esta* «que»). De esta forma, las

²²⁶ Núm. 206. M. Frenk recoge más de cien estribillos y glosas que comienzan con el régimen del verbo (*Nuevo corpus...*, págs. 2124-6), pero sólo una cancioncilla que parece bastante anterior es estimable: «De una vieja melindrosa / dezir quiero un poco / guarda el coco, niña, / niña, no te coma el coco». El estribillo aparece en su forma original («Dios me lo guarde, mi Diego Moreno, / que nunca me dixo ni malo ni bueno») tanto en *El Truhanesco* de Juan de Timoneda, de 1573 (ed. de A. Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1951, fol. 4), como en el *Cancionero sevillano de Nueva York* (núm. 379), e incluso en el mismo *Cancionero de Pedro de Rojas* (fol. 30v, núm. 33). Véase M. Frenk, *op. cit.*, núm. 1829b.

propiedades *esenciales* de cualquier clase de individuos que aparezcan en *el mundo del cartapacio* tras el funtor «de» poseen un *modo de presentación* (la «cláusula divisa») que atribuye dichas propiedades mediante verdades *a priori*²²⁷. En términos ficcionales, una interpretación *uniforme*.

El poema posee tanto brío icónico (y quizá tanta popularidad) que Góngora no se atreve a suscribirlo en su integridad. En este año iluminador de 1590 escribe:

Ya que rompí las cadenas
de mis grillos y mis penas,
de extender con mucho error
la jurisdicción de Amor,
que ahora me da por libre,
Dios me libre.

Y de andar más por escrito
publicando mi delito,
sabiendo de ajenas vidas
tantas culpas cometidas
de que puedo hacer alarde,
*Dios me guarde*²²⁸

²²⁷ Salvo William V. O. Quine, la tradición filosófica sobre la creencia acepta que las propiedades esenciales sólo pueden ser atribuidas *de re* mediante verdades (epistemológicamente) *a priori*, con independencia de su *modo de presentación* (véase Saul Kripke, *El nombrar y la necesidad*, trad. de Margarita M. Valdés, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1995, pág. 42 y sigs.). Creo que el villancico de Alcázar y la letrilla de Góngora poseen cierto *modo de presentación* icónico que permite adscribir propiedades *de re* a cualquier objeto (individuo ficcional, u otro) situado en la parte izquierda de su *icónica* «cláusula divisa». Por otro lado, Quine cree que las referencias divididas se *definen* mediante *nombres-masa* (*Word and Object*, MIT Press, Cambridge Mass., 1960, pág. 19).

²²⁸ En Chacón figura sin fecha entre las «Obras que comunmente se han tenido por D. Luis de Góngora y hasta despues de su muerte no auian llegado à manos de D. Antonio Chacón» (págs. 330-2). R. Jammes, atendiendo a diversas alusiones que aparecen en las estrofas primera y cuarta, la sitúa «en la fecha aproximada de 1590» (*Letrillas*, 1980, pág. 64). La importancia de esta letrilla X y su descendencia en el imaginario poético de los seguidores de Apolo se demuestra en el hecho de que, por inferencia simple, una gran parte de las letrillas que presentan estos estribillos se han atribuido directamente a Góngora. Entre las atribuidas están las letrillas LX, LXII, LXVI, LXVIII, LXIX, LXXVII, LXXX (que es un *enigma*, composición nunca usada por Góngora y que nos indica hasta qué punto tuvo éxito el nuevo molde) y LXXXVII. Entre las apócrifas, las siguientes: XCII, XCVI, XCVII, XCVIII, XCIX, CI y CV. Entre las nuevas atribuciones que anuncia A. Carreira (*Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1994), las que se ajustan a este grupo son: XXVI, XLIII y XLVI.

Algo semejante le sucede unos años antes al cordobés con la suscripción del celebrado *enigma* de Padilla «¡Que no puede ser, señor liçençiado! / ¡Que sí puede ser, señor bachiller!». Allí retrasa el estribillo²²⁹ para que el *mote* del linarense, virando a la función sentencial como cierre del período²³⁰, *desvíe* también la interpretación *á la Padilla*. En este momento no es necesario retrasar el ya aplazado estribillo, pero sí es esencial respetar la posición del funtor «de», la retórica «llave de paso» que permite el flujo entre lo popular del auditorio y la lectura *ya dividida* («De dama..., *Dios os guarde*») de lo cancioneril de Alcázar. El icono está disponible para su asunción:

De dama que se atribula
de comer huevos sin bula,
sabiendo que de su fama
un escrúpulo ni dragma
no podrá lavar el Tibre,
Dios me libre.

Las texturas *de re* (divididas) son frecuentes en proverbios y refranes, y el villancico de Alcázar es heredero de esta literatura sentencial. De hecho, no hay diferencias relevantes (salvo el trato del individuo como concepto o como clase) entre la letra de este villancico y cualquiera de los proverbios que inundan los refraneros quinientistas²³¹, y es esta *impresión icónica de villanía* lo que necesita algún aderezo

²²⁹ Reducido a predicado «de verdad» («Bien puede ser / no puede ser»). Ahora también emplea el caso rímico en cada dístico (en *-énas, -ór, -ibre, -íto, -ída, -árde*).

²³⁰ Véase *IS*, apdo. 3.

²³¹ La alternancia conjunta «Dios me libre / Dios me guarde» con el régimen preposicional no la encuentro atestiguada antes de 1590, pero casi todos los refraneros antiguos incluyen el esquema bipartito en tono al tema del «agua mansa» En los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* (1508), del Marqués de Santillana (ed. de M.^a Josefa Canellada, Madrid, Magisterio español, 1980, núm. 188), aparece como «Del río manso me guarde Dios, que del fuerte yo me guardaré». También asoma, con ligeros cambios, en Pedro Vallés (*Libro de refranes...*, Zaragoza, Juana Milián, 1549, núm. 991), Hernán Núñez (*Refranes o proverbios en romance...*, de Hernán Núñez, Salamanca, Juan de Canova, 1555, fol. 31r), Sebastián de Horozco (*El libro de los proverbios glosados* (1570-1580), ed. de Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994) y Juan de Mal Lara (*Philosophía vulgar* [1568], en *Obras completas, I*, ed. de Manuel Bernal Rodríguez, Fundación José Antonio de Castro, Turner, Madrid 1996, núms. 209 y 211). En Correas se estiliza: «Dios me guarde del agua mansa, que yo me libraré de la brava». H. Núñez ofrece un par que Góngora no tendría problema en suscribir, el primero por extenso («Dios te guarde de párrafo de legista y de *infra* de canonista y de *caetera* de escrivano y de *recipe* de médico», fol. 35r) y el segundo por su respeto al diseño *de re*: «De fraile halagüeño y médico andariego guarda tu alma y cuerpo por entero». Algunos refranes que recoge Correas son fruto de la tradición oral de que pudo hacerse eco Góngora:

con *sabor de Góngora*²³², y qué mejor avío que encabezar la letrilla ensamblando el *relato* vital en el bastidor *de re* que es el proverbio. Tal como sucede con la estrofa «Que en las cosas que hacemos»²³³ de la letrilla VII, las dos primeras coplas de la letrilla son, ahora, *glosa* de una experiencia subjetiva, y es *a posteriori* cuando el catálogo de individuos actúa de *exempla* (demostrativamente). Así, ambas letrillas pactan su *reductio* bipartita de veras y burlas de la manera que propone Hernán Núñez: «las burlas assí ve a ellas, que no te salgan de veras»²³⁴.

3.2 Letrillas «*de re*» (con «*magna vox*»)

En estos diez años, el *relato* vital del racionero ha pasado de ese medroso «Que en las cosas que hacemos / se noten malos extremos» (perdido en la transmisión textual por su falta de empatía en la *retractatio* de asuntos graves, los «malos extremos») al liberador «Ya que rompí las cadenas / de mis grillos y mis penas» que expresa, sobre el icono completo del proverbio (las dos primeras estrofas), la parte de la *vera* para ser glosada, estribillo a estribillo, inmediatamente en burlas. El juego ya ha sido abordado en la letrilla «de la fatiga», donde el estribillo presenta dos casos que flexionan la «vera burlesca» (en *-iga*) y la burla (en *-éa*) con las técnicas del desentrecomillado, y en «Si las damas de la corte», que reduce a un único «caso-rima» el «caso» acreditado en primera redondilla y el «caso» burlesco sancionado en la rima de «vuelta al caso». Parece que el cordobés está ofreciendo «al lector un nuevo texto, el de las rimas»²³⁵.

«Dios te guarde de antenado: es malo de criar y peor criado», «Dios te guarde de la delantera de viuda y de la trasera de mula, y del lado de un carro, y del fraile de todos cuatro», «Dios te guarde de ladrón de casa, y de loco fuera de casa», «Dios nos libre de hora menguada», «Dios te guarde de alcalde nuevo y de escribano viejo». Otros sí presentan la alternancia pero parecen posteriores: «Dios nos libre y guarde de lo que no nos sabemos librar ni guardar». Más interesante es el doblote «Dios te libre del mozo cuando le apunta el bozo» y «Guárdate del mozo cuando le apunta el bozo».

²³² Recordando al maestro Alfonso Reyes («Sabor de Góngora», en *Obras completas VII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, págs. 171-198. Apareció por primera vez en *La Nación* de Buenos Aires el 15 de junio de 1928).

²³³ Encabeza la letrilla en el *Cancionero de Gabriel de Peralta* (ms. 4072 de la BNM, fol. 65). Véase la nota 18.

²³⁴ *Op. cit.*, fol. 5r.

²³⁵ M. Güell, *La rima...*, pág. 337.

Ahora, el empleo del *iam* horaciano, distinto *sólo* en su valor pragmático al de la letrilla I²³⁶ (resultado del sentimiento hecho verso: «Ya mi corazón cansado»²³⁷), le sirve a Góngora para expresar con voz contenida (no es momento de la *magna vox*) un «Ya somos del todo libres»²³⁸ en las formas icónicas de unas interesantes *Coplas* de Burguillos:

Ya que dexé el libre estado
determinado é sufrir
lo que me pueda venir
de mano de amor ayrado,
ni ay que hir rrecatado
ni queda en qué confiar,
bien lo sé,
*mas tengo que porfiar.*²³⁹

«Habeisme echado grillos²⁴⁰ y cadenas»²⁴¹, se lamenta Góngora en la letrilla X, prisiones en forma de dos anillos que sujetan al esclavo, como al atormentado *Legión* (*Mateo*, 5, 4) al que «muchas veces le habían puesto grillos y cadenas y los había roto»²⁴². Y ahora, «Ya que dexé el libre estado / [Dios me libre de... / Dios me guarde de...], *bien lo sé, / mas tengo que porfiar*». El anafórico «lo» es a la copla de Burguillos lo que el funtor *de re* a la de Alcázar y Góngora, y la *porfía*, lo que liga el contenido de la letrilla de Góngora con estas coplas (u otras con un estribillo semejante).

²³⁶ Véase el apartado 1.3.

²³⁷ Como expresa Gonzalo de Torquemada en un *dezir* del *Cancionero de Palacio* (núm. 118).

²³⁸ *Cancionero Musical de Palacio*, núm. 276. Cf. Dutton, *op. cit.*, núm. 4085.

²³⁹ *Cancionero de poesías varias, ms. 617...*, núm. 463, vv. 1-8.

²⁴⁰ «Andar a grillos» aparece en la séptima estancia aldeana de las *Coplas de Mingo Revulgo*: «¿Sabes, sabes? El modorro / allá donde anda a grillos / búrlanle los moçalvillos / que andan con él en el corro». Sebastián de Horozco, en la última copla de la *Cofradía del Grillimón*, recoge este sentido de «ocuparse de cosas livianas» o «ir de farra»: «porque algunos moçalvillos, / como personas incautas / andando de noche a grillos, / suelen quedar sin capillos, / y aún a veces como flautas» (*Cancionero*, pág. 298). La lectura de *grillo* puede ser dilógica, e incluye la metáfora de la sífilis que hermana a los cofrades del *grillimón*. Hay también un guiño burlesco como contraparte de la *militia amoris* (*loc. cit.*, nota).

²⁴¹ En palabras de Covarrubias (s.v. «grillos»).

²⁴² Así pasó a la terminología eclesiástica el compuesto *compendibus et catenis* de la *Vulgata*, versión que se mantiene desde la *Biblia del Oso*, de 1569 (primera traducción completa), hasta las modernas ediciones de la Biblioteca de Autores Cristianos.

El *iam* horaciano sirve de cierre a la poética de iconicidad temporal que comienza en los «diez años» en la *milicia de amor* del romance «Ciego que apuntas y atinas», de 1580 (sobrepuestos parcialmente a los «diez años / sin libertad y sin ella» del romance «Amarrado al duro banco», de 1583), que sigue con los «seis años de necio» de requiebros (seguramente autobiográficos) a la «ingrata señora» del romance «Noble desengaño», de 1584, y que acaba en los «cuatro años de necio» expresados tautológicamente en el primer verso del romance «Qué necio era yo antaño», de 1590, precisamente el año que dice por primera vez «*iam*»²⁴³.

Sin contar con el *iam* suplicante del romance «¡Ya no más, ceguezuelo hermano», de 1592, el heredero del icono temporal sin *precatio* de la letrilla X evidencia ahora el comienzo de un nuevo período *iam*. Después de algunos sonetos sobre una enfermedad que ha pasado en Salamanca²⁴⁴, Góngora llega a finales de 1593 a Córdoba, donde finaliza la convalecencia. 1594 es un año de pocos quehaceres²⁴⁵ en una ciudad donde siempre pasa lo mismo. No es extraño que la voz burlesca abandone la «higa» de «Un buhonero ha empleado» (1593) y recurra a otros signos de evidencialidad acordes con un talante más conciliador (por transitorio) con el auditorio:

Ya de mi dulce instrumento
cada cuerda es un cordel,
y, en vez de vihuela, él
es potro de dar tormento,
quizá con celoso intento
de hacerme decir verdades,
contra estados, contra edades,
contra costumbres al fin;

²⁴³ Aunque la letrilla X no aparece en la parte canónica de Chacón, sólo hay que compararla con las coplas de Burguillos, el villancico de Alcázar y la figuración cronológica hasta 1590 para ver cuánto hay no sólo de *sabor de Góngora*, sino del propio racionero. Es, como asegura R. Jammes, «evidentemente auténtica» (*Letrillas*, pág. 64).

²⁴⁴ «Descaminado, enfermo, peregrino» y «Muerto me lloró el Tormes en su orilla» (*OC*, 100 y 101, de 1594).

²⁴⁵ «Además de algunas comisiones de poca importancia [...], se le nombró el 22 de junio Secretario Capítular» (M. Artigas, *op. cit.*, pág. 75).

no las comente el rüin
ni las tuerza el enemigo,
y digan que yo lo digo.²⁴⁶

Aunque «Si lo dizen digan, / alma mía, / si lo dizen, digan»²⁴⁷. La voz poética tiene el mismo temple que en la letrilla *de re* anterior, pero ahora se ha liberado del bastidor del proverbio, simplificando al máximo el engarce entre la glosa y el estribillo (como sucede en «Una moza de Alcobendas»²⁴⁸), lo que lleva a Vicuña y a Chacón a incluirla entre las décimas. De hecho, ensarta el estribillo a la manera de Burguillos, con el anafórico «lo» (análogo al funtor *de re* en Alcázar y Góngora) y la *porfia* burlesca («bien lo sé, / mas tengo que porfiar»). Con una única diferencia: la *magna vox* que unos años antes, en 1585, resuena en el estribillo de la letrilla «de la Corte».

Sabemos que está a «punto de morir de un grave mal en Salamanca»²⁴⁹, y la *actio* elocutiva («yo lo digo») de ese dedo tocando su *designado* pecho es, a la vez, mirada *directa* al auditorio *engrameando* «la tiesta»²⁵⁰: «y digan (sus mercedes) que yo lo digo». El rescate de esta gestualidad tan personal es, sin duda, efecto de la enfermedad, pues pocos meses antes, en 1593, se siente con el vigor necesario para que el dedo y la dirección sean otros:

Un buhonero ha empleado
en higas hoy su caudal,
y aunque no son de cristal
todas las ha despachado;
para mí le he demandado,
cuando verdades no diga,
una higa²⁵¹.

²⁴⁶ Letrilla XIV, de 1595.

²⁴⁷ *Cancionero Musical de Palacio*, núm. 193.

²⁴⁸ Letrilla XXXII, de 1603.

²⁴⁹ Alfonso Reyes, *op. cit.*, pág. 179.

²⁵⁰ Describe el cronista en la segunda tirada del *PMC*. Es un buen ejemplo para distinguir la descripción de lo que denomino *actio* elocutiva.

²⁵¹ Letrilla XII, de 1593.

La cabeza de esta letrilla, que se ajusta a ese modelo inductivo tan empleado por Góngora, recobra el *caso* burlesco «en -iga» del primer dístico de la letrilla «de la fatiga» («fatiga / diga»), donde aparece su descripción original: «que yo pienso muy sin mengua / dar libertad a mi lengua, / y a sus leyes una higa» (vv. 21-24). Su aportación es la *actio* de la *higa*²⁵². El equívoco (la antanaclasis) muestra bien esa «higa» *demandada* mediante un acto de habla descriptivo y también la *higa* realizada²⁵³ (demandar que me «haga la “higa”²⁵⁴») con la iconicidad del doble entrecomillado. El fundido de distintas técnicas hace de la letrilla epígono que anticipa el estribillo de «Mandadero es el arquero».

Por lo demás, el poeta autosuscribe el icono de la letrilla X (la letrilla «de las cadenas»), ahora sin el filtro de la creencia. Es la confianza del racionero lo que muscula este bastidor *de re* —heredero del refrán hecho verso de Padilla— y lo que hace innecesario el «creer de» del poeta. Obviamente, el esqueleto proposicional sigue exigiendo un predicado de dos lugares pero, sin el filtro de la creencia, los dos objetos *lógicos* de la letrilla «de las cadenas» (la dama, por ejemplo, y el poeta) se acogen en esta letrilla XII al icono *sintáctico* de doble transitividad. En la parte derecha del bastidor ya no hay un concepto significado («creer *p*»), sino una ostensión del poeta. Es, en términos de iconicidad, la *suscriptio* de un emblema cuya figura adquiere *perfil* en el objeto y relato *descriptivo* en la cláusula (vv. 8-14):

Al necio, que le dan pena
todos los ajenos daños
y, aunque sea de cien años,

²⁵² La *higa* con sustancia burlesca es, esencialmente, un icono emblemático. En forma de *divisa* poética aparece en el ms. 570 de la BPM bajo el título «Letras y figuras» (fols. 156r-158v). Su aspecto es el siguiente: «Una figa y diga / para ti si me olvidares» o «Una figa / para quien mal me fiere», con un par de versos *no rimados*, indicio de que no hay *caso*, sino la *demonstración* espaciotemporal de una *figura* ausente: (*aquí hay*) «una higa y [una letra que] diga: / para ti si me olvidares». Después (fol. 158r), viene un apartado de «Otras sin figuras» que acredita la cláusula bipartita.

²⁵³ No hay un acto de habla realizativo, pero sí una *actio* elocutiva. Para la distinción entre *mostrar* y *describir* en términos cercanos a la iconicidad, véase Wittgenstein, *Tractatus*, 4.121.

²⁵⁴ El editor emplea la cursiva en el estribillo para señalar un icono bipartito de edición perceptible por algún rasgo vocal que no todos los estribillos comparten. En este caso, se sobrepone a las comillas dobles de la metarrepresentación.

alcanza vista tan buena,
que ve la paja en la ajena
y no en la suya dos vigas,
*dos higas*²⁵⁵

Y dicha *suscriptio* se ejecuta como «higa burlesca» *realizada* «contra estados, contra edades, / contra costumbres al fin»²⁵⁶. El frasal gongorino de manumisión («Ya que...») contrasta con los *grillos* («mi cuerda en un cordel») que el poeta coloca a cada una de las damas y doncellas, galanes, homosexuales y mercaderes en el particular *infierno de Góngora*. La serie icónica suele acabar en el trece, que bastante mal agüero denota, pero Hurtado de Mendoza lleva el castigo más allá: «Daré catorce higas a la gente»²⁵⁷. Una vez aquí, no hay nada que temer: las estrofas apócrifas en la letrilla llegan a las treinta²⁵⁸, pero la *paradoxa* burlesca que autoriza el predicado «de verdad» *expresado* («cuando verdades no diga») asegura que el poeta nunca recibirá una.

3.3. «Actio» con «parva vox»: el refrán paródico.

La *actio* de los estribillos de la letrilla «Un buhonero ha empleado», de 1593, y «Ya de mi dulce instrumento», de 1595, es resultado de los tiempos de salud del racionero. Cuando se encuentra en el signo contrario, ni siquiera su voz de poeta puede alzarse arrogante. La biografía²⁵⁹ de la enfermedad toma textura en los sonetos «Descaminado, enfermo, peregrino» y «Muerto me lloró el Tormes en su orilla»²⁶⁰, de 1594, ambos con un tono afín al de la letrilla XIII, «A toda ley, madre mía», seguramente de finales de 1593. No suena en estos aquella *magna vox*, ni siquiera la *media vox* de «Ya que rompí las cadenas», de 1590.

²⁵⁵ La letrilla atribuida «A la viuda que opinión, / alcanza de honestas prendas, / y en dar muerte a las haciendas / es otro airado Nerón / y encubre el mal corazón / con dos tocas y un capuz, / *hazle la cruz*» es, con bastante seguridad, posterior (A. Carreira, *Nuevos poemas...*, núm. IV). Para una clasificación sencilla de los refranes bipolares, véase Silvia Palma, «Los refranes y las locuciones de polaridad: algunos puntos en común», *Paremia*, 4, 1995, págs. 149-155. Hay un refrán que cita Hernán Núñez de especial interés por su *actio*: «Al mal viento, sóplale el capiello» (fol. 8r).

²⁵⁶ Letrilla XIV, vv. 7-8.

²⁵⁷ Segunda *Epístola a Don Luis de Ávila* (núm. XII, v. 151).

²⁵⁸ R. Jammes, *Letrillas*, 1963, pág. 362.

²⁵⁹ Véanse M. Artigas (*loc. cit.*) y A. Reyes (*loc. cit.*).

²⁶⁰ *OC*, 100 y 101.

Con tono análogo al de la letrilla XIII, el icono formado por el estribillo y la primera redondilla de la glosa de la letrilla XXX, de 1594, posee carácter:

*Cada uno estornuda
como Dios le ayuda.
Sentencia es de bachilleres,
después que se han hecho piezas,
que cuantas son las cabezas
tantos son los pareceres;*

En esta letrilla cimera, Góngora muestra toda una poética. Empieza recordando la disputa de los titulados de la letra de Padilla ya empleada en la letrilla VII («¡Que no puede ser, señor liçençiado! / ¡Que sí puede ser, señor bachiller!») que autoriza *en el grado* la «sentencia» de los «bachilleres» mediante la cita paradigmática: «cuantas son las cabezas / tantos son los pareceres» (*Quot capita, tot sententia*²⁶¹). Además, comparte la misma marca de suscripción del desentrecomillado que ya ha empleado en la *vuelta del milita amoris* en la letrilla «de la fatiga»: el «que» del quinto verso, situado, aparentemente, fuera del icono destinado al palimpsesto²⁶².

El turno es para el tópico de «lo sentencial del *grado*», que *vuelve* («sentencia es de...») del revés una *realidad* en que los bachilleres no pueden citar la traducción del *dictum* latino²⁶³. No están los ánimos para *sententiae* «después que se han hecho piezas» (*pedazos*²⁶⁴), sino para refranes de vieja, y la rúbrica pragmática es, como en la letrilla

²⁶¹ «*Quot homines, tot sententiae*» aparece en Terencio (*Formión*, II, 4, 14), pero es Erasmo quien le da la forma final: «*Quot capita, Tot sententia*» (*Adagia*, I, 205). El Brocense cita a Horacio, Persio y Propertio para autorizar el refrán, con motivo de las cosas que se hacen «por naturaleza» (*op. cit.*, pág. 215). Mateo Alemán confirma el uso: «Y aunque suelen decir que cuantas cabezas tantos pareceres, y si uno o un ciento disparan diciendo locuras donosas, otros discurren con prudencia» (*Guzmán de Alfarache*, I, Madrid, Cátedra, 1987, cap. VII). No creo que sea variante del siguiente refrán recogido en Horozco: «Por vos se puede decir: / cada loco con su tema» (*Cancionero*, núm. 70).

²⁶² Véase *IS*, apdo 1.

²⁶³ En la edición de Vicuña aparece en el apartado de *Letrillas satíricas* y también en el grupo de las apócrifas que se encuentran tras *La Tisbe*. O es un error del impresor o astucia del recopilador para dar sensación de autenticidad a todo este grupo. La treta no da resultado. La *Calificación* del Padre Pineda, sin interés crítico, no recae en la letrilla satírica (fol. 66v) que antepone el estribillo, sino en la *letrilla del grupo de las apócrifas* (fol. 158v) que comienza con el primer verso de la redondilla: «Sentencia es de Bachilleres». El texto está reproducido en la ed. facsímil de D Alonso, *op. cit.*, págs. xxx-xxvi.

²⁶⁴ *Cov.* (s.v. «Pieza»).

«de la fatiga», precisamente este segundo verso de la glosa (el «verso de autor»), donde la voz *eiron* «vuelve» a lo burlesco *el grado* de bachiller en «cabeza» de villano.

Si la poesía posee magnitud (puede ser *medida*), el calibre de la letra y su glosa certifica su *trascendencia* poética. El «hemistiquio de autor» trasciende a verso, y el «caso burlesco» en *-ea*, tan caro a Góngora, trasciende el período y filtra el resto de la situación relatada que —como en la letrilla «de la fatiga», aquí se es fiel— incluye *todo* el icono: el «que» y la *cita-tópico*, que no lo incluye. Y todo para experimentar la magnitud²⁶⁵ del nuevo espacio en que Góngora se establece.

Hasta el momento el poeta emplea el estribillo como *ratio* de la cabeza o como *fábula*²⁶⁶. Aquí acopla ambas funciones para expresar en el estribillo la parte de la fábula que no contiene la glosa (las palabras *dichas* por el espectador de la escena, no las *citadas* en la glosa). El estribillo-escena se sobrepone (incluso temporal o visualmente) a la escena *de grado* de la glosa y la cubre con la operativa de una parodia cada vez más personal: la descitación de la *sententia* a lo popular del refrán. La *actio* ahora no se *muestra* en el tono vocal (como sucede en las letrillas anteriores), se *describe* —*parva vox* obligada— en el estornudo con mano divina²⁶⁷, que le autoriza (otra vez) su entrada en el *Vocabulario* de Correas.

3.4. El refrán vivencial

Una de las más interesantes composiciones gongorinas como rondador de monjas es la letrilla XXIX, de 1593, y burlesca en todas las ediciones antiguas y modernas.

²⁶⁵ «La magnitud espacio-temporal de la obra trágica o del “poema” rebasa los límites de lo sucesivo y de la idea misma de continuidad: la suya es, pues, una forma poéticamente temporal de la *sub-limidad* [...]. El instante de la obra poética es lo sublime de la magnitud temporal» (José M. Cuesta Abad, *La escritura del instante*, Madrid, Akal, 2001, pág. 49).

²⁶⁶ Véanse el apdo. 1.2 y la letrilla «Mandadero es el arquero» (apdo. 3.4).

²⁶⁷ «El descubrimos la cabeza cuando uno estornuda, trae origen de que el que estornuda, volviendo en sí de aquella turbación de sentidos, dice “Jesús”, y los circunstantes le ayudan, invocando el mismo nombre y a él hacen reverencia [...]. Los gentiles [en Roma] acostumbraban decir al que estornudaba: “Dios os guarde” o “Júpiter os guarde” [...]. Observan el número, el tiempo, la ocasión, si se inclinó la cabeza a la diestra o a la siniestra, lo que hablaba o pensaba o hacía cuando estornudó» (*Cov.*). Cristóbal de Salazar Mardones, comentando los versos de la *Fábula de Piramo y Tisbe* «Temerosa de la fiera / aun más que del estornudo / de Júpiter...» (vv. 332-5), afirma: «Fuera de ser jocoso este verso, en llamar estornudo de Iupiter al rayo, es también sentencioso, y contiene erudición, pues el estornudo fue antiguamente ominoso» (*Ilustración y defensa de la «Fábula de Piramo y Tisbe», compuesta por don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta Real, 1636, fol. 132v).

Todavía no ha llegado la enfermedad y el niño Amor vuelve a recuperar sus blanduras. Su estribillo²⁶⁸ es un prodigio de concreción:

*Mandadero es el arquero,
y sí que era mandadero.*

Aparentemente la descripción de «Mandadero»²⁶⁹ incluye la cita en estilo directo (no indirecto, como cabe suponer²⁷⁰) de la «letrilla de la fatiga» («que se sienta y no se diga») bajo el acto descriptivamente despótico («mandar») con que la tradición configura a Amor. Una primera lectura acepta esta tradición como premisa y *se* reconoce en ella, pero también distingue la distinta suscripción del tópico con que estos autores, sobre todo a partir de 1580, se visten «más a lo moderno».

Una vez instanciada la tradición *en el modo gongorino*, el poeta sólo tiene que instrumentar el sujeto de la tradición encarnándolo en el icono de la denominación que tan buen resultado ha dado poco antes en «Clavellina se llama la perra». El primer grado de reducción lo ofrece ya la letrilla «Cada uno estornuda», con su esquema de inclusión. Un poco más allá, la pura descripción *definida* (a es G). Y si más arriba he defendido el valor ostensivo del articulador (*esta* perra), estoy obligado a reconocer en *este* «arquero», al arquero *textual* que —diría Góngora— «usted, oyente, y yo compartimos». Y, por primera vez, el *caso* flexivo-burlesco, renunciando al período (esto lo ha hecho en la letrilla anterior), deserta del género, lo que conduce a que la rima interna en *-éro* sea, ya en el primer miembro, flexión de un caso *textual*: el *pacto de lectura*.

La contraparte a este *compromiso* sobre el malhadado *militia amoris* (el segundo *kolon*²⁷¹ del período que dibuja el estribillo: «*y sí que era mandadero*») es también contraparte de un *caso* flexivo (de nuevo en el período, *éro*: *éro*) que recupera lo

²⁶⁸ A. Morel D'Arleux piensa que es «creación de Góngora en la que, mediante la construcción de un nuevo refrán, lexifica una expresión impregnada de color picaresco» (*op. cit.*, pág. 79).

²⁶⁹ En Covarrubias sólo aparece «mandadera», pero el masculino ya apunta en la *Crónica de Alfonso Onceno* (*Aut.*), aunque puede rastrearse en las *Siete Partidas* de Alfonso X.

²⁷⁰ El verso es un nombre icónico («Manda Amor en su fatiga / “que se diga y no se sienta”») limitado por los evidenciales del estilo directo (: «») y no por el «que». Véase *IS*, apdo. 1.

²⁷¹ Es uno de los componentes, junto al inciso y al período, de la *compositio* retórica. Véase Quintiliano, *IO*, IX, 3, 80 y 4, 22 y sigs.

burlesco con las destrezas de la descitación. Hasta el momento, Góngora descita sus propias palabras *escritas*, como en la letrilla «de Fortuna», o palabras *dichas* que son motivos tradicionales (letrilla «de la fatiga» o «Cada uno estornuda»), incluso desentrecomilla *al tiempo que* «descita» con voz *femenina* el «caga» de «Si en todo lo cago». Y si ya ha empleado el esqueleto de la denominación en «Clavellina...», simplificándolo hasta la *definitio*, la vuelta de tuerca a la letrilla debe hacerse en sentido contrario, y todo en auxilio del racionero «como galán de monjas»²⁷², vivencia que no puede acogerse a lo escatológico.

Perdido el timbre *femenino* designado en la flexión verbal («caga») desaparece el «caso burlesco» *femenino* instanciado flexivamente en el dístico, lo que acarrea el quebranto del icono machihembrado forjado en la polaridad del género y el sexo. El relato que se pierde (la «historia de la caída» burlesca) es ahora relato del *sacrificio* de amor, y como tal exige que la voz del poeta conserve el timbre masculino en una historia en que el *mandadero* no es *este* «arquero», sino doña Luisa de Cardona²⁷³ (vv. 3-10):

Vio una monja celebrada
tras la red, el niño Amor,
tan quebrada de color
cuanto de mil requebrada;
ser su devoto le agrada,
y a ella no el recibillo,
aunque fuera de membrillo,
tan en carnes por enero.

Son las *dramatis personae* en distintos niveles de la metalepsis quienes se intercambian las tareas, y el poeta acude al sistema más *económico* para evidenciar el trueque: la descitación derivativa de «Si en todo lo cago». Pero en la versión del

²⁷² R. Jammes, *Letrillas*, pág. 129.

²⁷³ *Loc. cit.* A. Morel D'Arleux cree, por el contrario, que «En las estrofas se burlas de toda clase de monjas heridas por la flechas de un Cupido “mandadero” y portador de mensajes amorosos» (*loc. cit.*).

estribillo elegida por R. Jammes y A. Carreira²⁷⁴ no hay nada que descitar. En cambio, si optamos por la versión del manuscrito Chacón²⁷⁵:

*Mandadero era el arquero,
y sí que era mandadero*

se entiende mejor el relato de la vivencia subjetiva del racionero. Ahora sí que hay algo que descitar marcando el tono, nada menos que el género masculino instalado en los sufijos (el relato de la monja *mandadera*), pero con el timbre *masculino* del poeta (polifonía de una renovada parodia), quien reconoce su servidumbre: «Mandad(*ero era*) el arquero / y sí que «era» mandadero».

4. Iconicidad en el diálogo

El diálogo²⁷⁶ es la propuesta poética más atrevida en Góngora. Sin contar con su enorme importancia en el conjunto de las letrillas sacras, aparece pronto en romances y, curiosamente, también en las letrillas. De hecho, ya en la primera («Que pida a un galán Minguilla»), el icono perfilado a dos voces se percibe en la brevedad de la respuesta del poeta. En la letrilla XXVI el estribillo ingresa la pregunta («qué quiere caga») como *conclusio* del entimema *práctico*²⁷⁷, que disfruta de una textura emocional alternativa a la *magna vox* con que se despide en la letrilla IX («busquen otro, / que yo soy nacido en el Potro»), donde el entimema se muestra en toda su extensión.

El timbre femenino y casi infantil de la letrilla escológica «Si en todo lo cago» lo hereda la letrilla dialogada «¿Por qué llora la Isabelítica?», de 1600, que «representa

²⁷⁴ OC, núm. 95. Ambos siguen la edición de Vicuña.

²⁷⁵ R. Jammes, no sé si porque percibe algo distinto o por fidelidad al manuscrito Chacón, elige esta última versión en su antología bilingüe (*Comprendre Góngora: Anthologie bilingue français-espagnol*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de *Criticón*, 18, 2009, pág. 126). Allí indica que «Ce deux vers son calqués sur des refrains populaires, où l'on retrouve la tournure “y sí que era”», pero no dice dónde (cf. *La obra poética...*, págs. 419-22).

²⁷⁶ Para las relaciones ente el diálogo y el tema lírico, véase R. Jammes, «La letrilla dialogada», en VV. AA, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, 1983, págs. 91-118.

²⁷⁷ En la letrilla IX, la *magna vox* cumple con creces la necesidad del aplauso liberador, pero la expresión *escológica* de las condiciones del *yo* burlesco en la letrilla XXV no aprueba el aplauso, más bien apremia patéticamente al oyente.

una conversación realmente enrevesada a la hora de establecer la enunciación, ya que a la complicación de los dobles entendidos se suma la de la equivocidad en la pronunciación defectuosa de la niña²⁷⁸. No obstante, es en el romancillo «Hermana Marica» donde «un niño (un personaje insólito para la época)²⁷⁹» establece una relación ambigua con su fuente. De esta polifonía enigmática se beneficia una de las más interesantes letrillas de Góngora:

Arroyo, en qué ha de parar
tanto anhelar y morir,
tú por ser Guadalquivir,
Guadalquivir por ser mar?
Carillejo, en acabar
sin caudales y sin nombres,
para ejemplo de los hombres²⁸⁰

La letrilla se encuentra entre las *satíricas* en la de edición de Vicuña²⁸¹ pero aparece en primer lugar entre las *burlescas* en la de Hoces²⁸². Las ediciones que siguen a esta (incluso las de Foulché-Delbosc y Millé) confunden el nombre del pastor de la letrilla, *Carillejo* —usual en la poesía pastoril—, por el parlante «Carrillejo». Hay aquí un icono «de edición» (derivado de ligar los espacios del marbete «burlesco» y del nombre parlante) que obliga a ligar metafóricamente el (falso) nombre propio con el común «Arroyo», lo que lleva a Gonzalo de Hoces a encabezarla con el título «A un Fulano de Arroyo», decisión criticada por el autor del *Escrutinio*, quien aprueba que «se hizo a Rodrigo Calderón en su mayor privanza, y no a un Fulano de Arroyo, como dice el curioso: si ya no es beatería, por no declarar el sujeto», lo que no parece extraño, pues no figura en el manuscrito Chacón debido a la invectiva personal hacia quien, paradójicamente, será su protector a partir de 1617, y a quien unos meses después, dedica, como reconciliación, el soneto «No más moralidades de corrientes».

²⁷⁸ A. Luján Atienza, *op. cit.*, págs. 49-50.

²⁷⁹ *Loc. cit.*

²⁸⁰ Letrilla XX. R. Jammes la fecha en torno a 1612 y A. Carreira cree que es anterior (*Nuevos poemas...*, pág. 240). No sigo la cursiva de la edición crítica.

²⁸¹ *Op. cit.*, fol. 64r.

²⁸² *Op. cit.*, pág. 67.

No obstante, el icono de interpretación diferida llega hasta el pasado siglo, cuando ciertos defensores del poeta Luis Carrillo y Sotomayor, que desean erigirlo como su rival natural, aprovechan la ocasión: «el racionero insultó sus blasones en aquella letrilla: “Arroyo en qué ha de parar”»²⁸³.

Aquí hay un caso en que el icono del título determina una lectura impropia porque es visualmente más perceptible que otros posibles iconos poéticos que carecen del simbolismo de una puntuación adecuada: «Esta división del texto entre dos interlocutores no aparece en las ediciones antiguas ni modernas, que hacían incomprendible el estribillo y que dieron pie a las interpretaciones descabelladas de Artigas [...], Justo García Soriano y Astrana Marín»²⁸⁴.

Una ajustada comprensión del estribillo exige volver a las fuentes, a la lectura eglógica. El apreciativo *carillo* (de *carus*, «querido», «compañero») aparece aún sin función dialógica en el romance épico «Llanto de Gonzalo Gustios» ante las cabezas de sus hijos, los Infantes de Lara:

dixo llorando agramente: —Conózcolas, por mi mal:
la una es de mi carillo, las otras me duelen más:
de los infantes de Lara son, mis hijos naturales.—²⁸⁵

También asoma en Juan del Encina, Lucas Fernández (quien emplea también el femenino «carilla»), Gil Vicente, Torres Naharro, Lope de Rueda, Sebastián de Horozco o en la edición lisbonense de 1592 de Gregorio Silvestre²⁸⁶. Todos ellos lo destinan en exclusiva para el diálogo entre pastores, donde *carillo* adquiere el valor de «amante» o «enamorado», como en esta letra de Pedro Laínez que lo sitúa en posición temática para invocarlo:

²⁸³ L. Astrana Marín, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, enero-febrero 1927. Véase mi artículo «Acerca de los títulos icónicos en la transmisión textual de las letrillas de Góngora», de próxima publicación en *Dicenda* (apdos. 1.1 y 2.5).

²⁸⁴ R. Jammes, *Letrillas*, 1980, pág. 103, nota.

²⁸⁵ *Romancero*, ed. de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Taurus, 1993, núm. 116, vv. 14-5.

²⁸⁶ Véase J. Lihani, «The Meaning of Spanish *carillo*», *Modern Philology*, LIV, 1956, págs. 73-79.

Carillo, que al amor sirves,
sirve bien, mira por ti
no te burles como a mí.²⁸⁷

No obstante, hay un entreacto en que *carillo* mantiene su valor semántico pero sin operar en el diálogo; un *salto* de lo épico a lo burlesco *antes de* entornar la puerta del paisaje eglógico. Las serranillas de Santillana hubieran sido un molde perfecto para este «carillo» que no es todavía pastor. De hecho, la serranilla III abandona el ámbito metafóricamente bélico y se acerca a la «pastorela», donde es el caballero quien demanda a la serrana su condición: «¿e soys vos villana?» (v. 17), cuestión muy necesaria para templar su «conciencia de caballero».

En una copla castellana del *Cancionero de Estúñiga*, el caballero se prenda de una pastora que «e sy bien era villana, / fija d'algo parecía»²⁸⁸, a lo que la pastora responde (vv. 29-32):

Entre io et mi carillo
ganamos buena soldada,
sonando mi caramillo
bivo io mucho pagada.

Así, mediante el icono metafórico «carillo-caramillo» sujeto a la rima, el apreciativo, perfilando su versal, es instancia de la bisoña función eglógica. Sebastián de Horozco es uno de los primeros en acreditar el afectivo en el primer hexasílabo. En *El autor, sobre una canción vieja que dice*²⁸⁹:

Pídeme, carillo,
que a ti darte me han,
que en casa de mi padre
mal aborrecido me han,

²⁸⁷ *Obras*, I, ed. de J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951, pág. 385.

²⁸⁸ ed. de N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987, núm. CLI, vv. 27-28.

²⁸⁹ *Cancionero...*, núm. 131.

surge el acto de habla y la cita implicada, y también la mirada afrentada: un diálogo en su forma mínima de iconicidad *ego et nunc*. Dicha letra puede ser semejante a esta de Rodrigo de Reinosa (anterior a 1530): «Demándame, carillo, / que a ti darte me han»²⁹⁰. En cambio, en la glosa de Horozco (que no cito), «Carillo» alterna con «zagal» y «pastor», sinónimos que evitan la molesta repetición. Todavía está lejos de lograr la versal, que llegará en una letra de paso como esta del *Cancionero de poesías varias*:

Si a Carillo bieres,
hermana mía Menga,
dile que se venga,
dile que se venga²⁹¹

El icono de «petición y cita» monofónico entra pronto en el juego de la variación. Si bien la cita es innegociable, la petición puede mutar en pregunta. El diálogo directo, sostenido en el icono «cita y pregunta», es un paso más en la caracterización de «carillo», que poco a poco adquiere carácter con la versal, como se aprecia en el siguiente villancico de Hurtado de Mendoza²⁹²:

Carillo, ¿quiés bien a Joana?
Como a mi vida y como a mi alma

El manuscrito 617 de *Varia Poesía* de la Biblioteca Real de Madrid²⁹³ ofrece una letra con atenuada invocación en la misma posición inicial absoluta: «Carillo, pues que te vas / vaya todo el bien contigo / i el mal quedará conmigo». Este manuscrito «abundante, variado, ecléctico, se muestra como la plaza mayor de la poesía castellana de hasta 1570»²⁹⁴, y no sorprende que guarde estribillos tan sugerentes como este:

²⁹⁰ *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca pública Municipal de Oporto*, ed. facsímil de A. Rodríguez Moñino y M^a Cruz García de Enterría, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, pág. 119.

²⁹¹ *Ms. 1587...*, núm. 294. Además, Góngora suscribe este par «Menga-venga» en posición de rima para forjar un «caso burlesco» en la letrilla VII: «mas que calzando diez Menga / quiera que al justo le venga» (vv. 4-5)

²⁹² Canción LXXXVIII.

²⁹³ *Op. cit.*, núm. 191.

²⁹⁴ *Ms. 1587...*, pág. xxxvi.

—De qué estás Gil, aborrido,
que muestras semblante extraño.
—Carillo, de desengaño.

En la edición de J. Labrador las intervenciones de *Gil* y de *Carillo* aparecen con las rayas propias del diálogo, pero, lógicamente, en el manuscrito no hay ningún tipo de puntuación²⁹⁵. Aquí, los participantes integran un par tópico de la poesía eglógica que provee de interpretación propia al estribillo. En la letrilla de Góngora, la interpretación se desvía a causa del icono metafórico «Arroyo-Carillejo»:

Arroyo, en qué ha de parar [...]
Carillejo, en acabar

En la copla 167 del mismo manuscrito, posiblemente de Padilla, *carillo* cumple la función paradigmática (alterna con *Gil*), el tratamiento afectivo y algo que no sabíamos hasta el momento, que el personaje tratado como «carillo» da consejos (vv. 1-3):

Carillo, dame un consejo
¿cómo seré caballero?
Muy bien, si tenéys dinero

El amable, querido o amante pastor es ahora más sofisticado. El —todavía— pastor pregunta: «Y dime, soy billano / ¿cómo provaré hidalguía?» (vv. 10-11), y la respuesta es tajante: «Muy bien, si tenéys dinero». La hidalguía otorga autoridad para el consejo, pero este reciente *séneca* sigue siendo, a pesar del dinero, un pastor que aconseja a otro pastor.

Hasta hace poco, *Carillo* era más duro de mollera y necesitaba la admonición: «Carillo, si as de querer, / es el consejo mejor / que sea tal el amor / que puedas aborrecer»²⁹⁶. Los *topoi* de origen y talante en la letrilla gongorina sancionan el desafecto de Góngora hacia el privado don Rodrigo Calderón (vv. 8-11):

²⁹⁵ Fol. 171v.

²⁹⁶ Ms. 1587..., letra 216.

Hijo de una pobre fuente,
nieto de una dura peña,
a dos pasos los desdeña
tu mal nacida corriente;

Hasta el momento los rasgos son evidentes. El icono «cita y pregunta» del diálogo (con ascenso previo del nombre), la delicadeza denotada en el parlante «Carillo», con la versal rematada, y —«Cuán diversas sendas / se suelen seguir / en el repartir / honras y haciendas»— la hidalguía obtenida en los modos de la letrilla VIII (vv. 5-8). Todos y cada uno de los rasgos son necesarios para consolidar el estribillo gongorino. Pero falta el diminutivo.

Apuntaba que la glosa de Horozco a «la canción vieja» es notable, y no sólo por el inspirador icono «petición-cita», sino porque en su interior aparece —desprovisto aún de la versal que señala lo *propio* del nombre— el diminutivo con un fortísimo carácter afectivo (vv. 14-15 y 37-38):

Juro a mí que te pidiese,
carilleja, de buen grado,[...]

Hasme puesto en tal querençia,
carilleja, ¡juro a mí!»

El empleo del diminutivo no es frecuente pero tampoco excepcional. De hecho, en su *Ensaladilla entre un galán y una labradora*²⁹⁷, Padilla imita el icono e incluye el diminutivo y su admonición:

Carillejo, aguarda,
que el bien desseado
quando acaso tarda,
es más estimado.

²⁹⁷ *Thesoro de varias poesías*, núm. 269.

Góngora emplea la respuesta de «Arroyo» en su quinto verso para servir como vuelta a la rima de la redondilla formulada en boca de «Carillejo» (vv. 1-4). Esta *vuelta* que denota el icono de rima se afianza con el icono metafórico vertical «Arroyo-Carillejo», ambos al servicio de un icono visual que sugiere formas del epitafio²⁹⁸ burlesco.

Como se ha visto, Góngora es un innovador, pero respeta la tradición, y se aprovecha de ella. Una redondilla que funciona como letra²⁹⁹ cumple todos los trámites para funcionar como estrofa de paso:

—Carillo, ¿qué causa [á] avido
para que tan triste mueras?

—Silvano, querer de veras
y ser, burlando, querido.

—¿Por qué tan desesperado
biues y tan sin consuelo?

—Porque amor, fortuna y çielo
contra mí se han conjurado.

La variedad icónica que presenta la letra de Padilla (según los modelos expuestos) es incontestable. De hecho, la redondilla de Góngora es fiduciaria de la de Padilla, pero ambas se inscriben en la tradición consolidada del diálogo que, por otra parte, resulta difícil de rastrear debido a su polimorfia interna. En nuestra letrilla, los iconos secundarios (la «cita-pregunta» y la «cita-respuesta») se supeditan al icono *sensorial* del diálogo, que no es privativo de Góngora.

Pero sí es propio el humilde icono léxico de minoración ascendente (quizá burlesco) «carill-*ejo*», que logra que este «Guadalquivir» (don Rodrigo) que ambiciona el caudal de manera innoble («Guadalquivir por ser mar?») en la primera redondilla («Góngora,

²⁹⁸ Véase Juan Matas Caballero, «Epitafios a don Rodrigo Calderón del proceso sumarísimo al sumario tópico-literario del proceso», en *Silva: Studia Philologica in honorem Isaiás Lerner*, eds. Isabel Lozano y Juan C. Mercado, Madrid, Castalia, 2001, págs. 433-56.

²⁹⁹ *Ms. 1587...*, núm. 224.

hijo de su tiempo, no es partidario de los ascensos por el atajo»³⁰⁰) retorne (-*ejo*) a sus fuentes³⁰¹:

C: Arroyo, ¿en qué ha de parar
tanto anhelar y morir,
tú por ser Guadalquivir,
Guadalquivir por ser mar?

A: *Carillejo*, en acabar
sin caudales y sin nombres,
para ejemplo de los hombres.

³⁰⁰ Antonio Carreira, «La especificidad del lenguaje gongorino», *Bulletin hispanique*, 112-1, 2010, 89-112, pág. 96.

³⁰¹ La cursiva es mía. La imagen icónica que promueve el conflicto moral integra el miembro «más es más» (la ambición contenida en el especular «tú por ser Guadalquivir, / Guadalquivir por ser mar?») y el verso de vuelta que («más es menos») relata el regreso de don Rodrigo a sus orígenes (Carill [-*ejo en acabar*]). El eslabón del conflicto bimembre se encuentra en los cabos («mar-acabar»), que se anudan en un insólito «caso flexivo» de tipo moral (en *-ar*).



LA GEOGRAFÍA BURLESCA DE GÓNGORA (I)
loci vivenciales y no vivenciales en la letrilla VII
Analecta Malacitana, XXXVII, 1-2 (2014), págs.83-131

ÍNDICE

ARTÍCULOS

PEDRO AULLÓN DE HARO, <i>La recepción de la obra de Menéndez Pelayo y la creación de la 'Historia de las ideas'</i>	7
MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO, <i>Escritura y transmisión de Providencia de Dios de Quevedo</i>	39
JUAN J. MARTÍNEZ GARCÍA, <i>La geografía burlesca de Góngora (I). Loci vivenciales y no vivenciales en la letrilla VII</i>	83
EVA LLERGO OJALVO, <i>La monja/beata como personaje teatral en los villancicos paralitúrgicos</i>	133
ISABEL COLÓN CALDERÓN, <i>Jardines y huertas en la novela corta del XVII</i>	155
SARA G. MENDOZA, <i>Rafael Guillén bajo la sombra del 50</i>	181

NOTAS

JOAN GÓMEZ PALLARÉS/ÓSCAR DE LA CRUZ PALMA, <i>Mart. VII 19: una cita erudita</i>	211
LUCAS A. MARCHANTE-ARAGÓN, <i>Ana Félix «más desdichada en sus sucesos que en su nombre». (In)justicia e imperio en el tratamiento de los moriscos en Don Quijote II</i>	217
ALBERTO RODRÍGUEZ DE RAMOS, <i>La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos</i>	237
RUBÉN ROJAS YEDRA, <i>El problema del seductor a propósito de Don Juan de Torrente Ballester</i>	255

BIBLIOTECA

<i>La teoría de la comedia sentimental en el tratado Pro Comoedia Commovente de Christian Fürchtegott Gellert</i> (ordenado y dispuesto para la imprenta por Miguel Ángel Sánchez Alonso).....	277
<i>Seis poemas latinos autógrafos e inéditos del humanista Bartolomé Martínez, hallados en la abadía del Sacromonte de Granada</i> (ordenado y dispuesto para la imprenta por Jesús M. Morata Ruiz).....	295

COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO

JOSÉ POLO, <i>Notas de carácter metodológico, bibliográfico, ortotipográfico y de técnica del trabajo científico alrededor de dos importantes obras «lingüístico-discursivas» en el entorno de Coseriu (y 3)</i>	331
--	-----

LA GEOGRAFÍA BURLESCA DE GÓNGORA (I) *loci vivenciales y no vivenciales en la letrilla VII*

JUAN J. MARTÍNEZ GARCÍA
Universidad de Málaga

Sólo en ocho estrofas de la letrilla VII¹, de un total de 21, asoman tipos² o individuos ficcionales femeninos (estrofas 1, 3, 4, 7, 8, 13, 18), pero siempre se manifiestan interactuando con personajes masculinos. El bautizo de estos «agregados» se reduce a su expresión mínima; tanto es así que, habitualmente, es el propio significado léxico de una voz exógena a ellos el que los descubre.

¹ La numeración de las letrillas sigue la edición de Robert Jammes (*Letrillas*, Castalia, Madrid, 1980), basada en su edición crítica en francés (*Letrillas*, Ed. Hispanoamericanas, París, 1963). Sólo se diferencian en la letrilla apócrifa CIX «Concertadme esas medidas», que aparece innumerada en la edición francesa. Para el resto de composiciones, seguimos la numeración propuesta por Antonio Carreira (*Luis de Góngora. Obras Completas*, 1, Biblioteca Castro, Madrid, 2000; en adelante *OC*).

² A Robert Jammes (*La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Castalia, Madrid, 1987) no le preocupa cómo llamar a estos seres que pueblan la ficción. En unas pocas páginas la confusa sinonimia logra que el dinero, por ejemplo, modifique su ontología ficcional: «Delimitado así el terreno, podemos comprobar que la «sátira contra estados» se organiza en Góngora en torno a cinco temas principales: el soldado fanfarrón, el hidalgo famélico, el médico ignorante, los letrados y el dinero» (*op. cit.*, pág. 55). Más adelante, comentando la letrilla XVII («Dineros son calidad», de 1601) concluye: «el dinero es el personaje principal de esta letrilla» (*loc. cit.*, pág. 69). Unas líneas más arriba habla de «sátiras contra las diversas categorías o tipos sociales», pero remata con la letrilla XIV («Ya de mi dulce instrumento», de 1595): «especie de revista satírica [...] consagrada a un tipo particular de la sociedad española contemporánea» (*loc. cit.*, pág. 40). La ambigüedad en el uso de expresiones como *tema*, *personaje*, *categoría* o *tipo (social o particular)* dificultan sobremanera el régimen ficcional de los particulares denotados o de aquellos con cierta presunción de designación.

[83]

AnMal, XXXVII, 1-2, 2014, págs. 83-131

Una especie de «bautismo por poderes» que permite al progenitor, al poeta, contemplar *ex cathedra* su alumbramiento, no siempre feliz. En cambio, sólo en la segunda estrofa («Que se case un don Pelote») aparece un tipo masculino en intimidad con la dama, su complementario femenino. Y al final la pobre mujer, quizá honesta, deja de serlo, y por el torno que opaca el espejo de las virtudes, se *incorpora*, cuerpo y alma, al paradigma femenino de «la bella casada», que recorre maliciosamente los espacios sugeridos en la estrofa cuarta. *Pathos* y *ethos* se ayuntan en el microrrelato de una historia que hacemos nuestra por sabida: la historia de la caída.

Paseándose «Narciso», pidiendo «Minguilla» o esquivando «la dama» (estrofas 21, 1 y 18), la cartografía poética de Góngora ubica sus entes ficcionales a caballo entre lugares públicos y privados. Es indudable que el autor se encuentra cercano —no en los afectos— al sabio contemplativo³ o al «discreto» de la estrofa 17 que, en soledad, compone buenos poemas. Factualmente estériles, son figuras invalidadas para adquirir la condición plena de personaje en razón de su ontología lisa. Es tan sencillo hacerlos caer bajo el ariete de la sátira, como arduo emplazarlos en la diana de las pullas, pues su credencial poética —individuo de clase— es válida únicamente como excipiente de la solución compuesta por tipos auténticamente jocosos. Sin ellos, la burla no dejaría la más o menos limpia herida del venablo —alejado el ofensor— sino la dentellada del sarcasmo.

Los príncipes del espacio público son, sin duda, esos seres de bella figura, «Narcisos, que, en la fuente de sus espejos se enamoran de sí mismos y con justa razón se les puede dar el nombre de estúpidos»⁴. El poeta, en cambio, inerme ante una realidad que lo ofende, lamidas las heridas, se instala en su espacio privado y allí, pluma y tinta armado, sufre la apoteosis que le faculta para el desagravio⁵.

³ Esta figura aparece en la estrofa denominada *b*: «Que piense un soberbio necio/que en tiendas tiene precio,/bien puede ser;/mas que no sea mas perfeto/cualquiera sabio discreto/no puede ser». Fue R. Jammes quien, junto a otras tres, la editó por primera vez en su edición crítica (*op. cit.*, pág. 36). Véanse las notas 7 y 16.

⁴ En su *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. de I. Arellano y R. Zafra, Iberoamericana/Vervuert, 2006), Sebastián de Covarrubias evalúa el comportamiento de estas figuras de manera *morata*, apelando a lo justo. La *indignatio* viste los ropajes *ex horismou*, el tópico de la definición. El lugar común aparece ejemplificado en Aristóteles (*Retórica*, 1398a) y Quintiliano (*Institutio Oratoria*, v, 10, 36) mediante conceptos ligados al Bien, pero Góngora prefiere otra clase de argumentación. Véase el apartado 4. 1.

⁵ «[...] quem patitur dormire nurus corruptor avarae, quem sponsae turpes et praetextatus adulter? si natura negat, facit indignatio versum», escribe Juvenal (*Satira* 1, 79). Aunque le falte talento, «al poeta satírico le sobra indignación» parafrasea Lía Schwartz, quien considera que «la interpretación literal de este *dictum* convencional orientó a muchos estudiosos de la sátira a ver en esta protesta de verdad una afirmación de referencialidad» («Formas de la poesía satírica en el Siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, vi, 1987, pág. 222). La cita de Juvenal encierra una aguda definición de la sátira como género, aunque en Góngora la indignación suele atemperarse en la búsqueda de la proporción con la *taxis* burlesca.

Si estuviéramos ante una transformación *à la* Jano, poeta y autor burlesco compartirían un sólo espacio y, en el síncrono de la *offensio*⁶, el juego bifronte podría resolverse en un giro gnómico. Lejos de ello, el poeta indignado en la *cárcel de amor de sí mismo* que es el espacio privado es un poeta *dislocado*, cuyos paseos por los espacios públicos o semipúblicos son fuente de desasosiego.

No sólo ofenden esos abundantes «Narcisos» de la letrilla XIII que, con descaro, hacen gala de su porte y vestimenta y «cuyas figuras/dan por paga los pobretes», también en estos paseos el poeta suele encontrarse «pelones», individuos sin hacienda que pretenden encubrir su miseria moral mediante casamientos de conveniencia (estrofa 2) o la simple presunción (estrofa 6). A estos nobles sin dinero los siente Góngora muy cerca, y por ese malestar del que se reconoce próximo a lo que desprecia, son objeto del encarnizamiento del yo burlesco. Inmisericorde ante los «pelotes», los ridiculiza, dejando la burla para los «pelones». Ambos parecen mostrarse como variantes de un mismo tipo, pero denotan la diferencia de grado entre la pasión y el sentimiento transitorio.

Lo mismo parece sucederle cuando se encuentra con soldados (estrofa 16) que rasgan las vestiduras para mostrar valentía y honor. Aquí el sentimiento no se dirige únicamente hacia el mochilero, sino que el desapego incluye al vecindario, aparentemente deseoso de dar por buena la mentira. Es frecuente que Góngora incorpore poéticamente a la parroquia mediante el plural académico en primera persona, ya sea con la textura de un verbo (estrofas 8 y 12) o de un pronombre (estrofa 5), pero la estrofa 16 incluye un desdeñoso «le» que excluye la esfera de la primera persona, un pronombre que imprime carácter al sentimiento mostrado. En este caso, el ingenio de la burla sufre el desmayo momentáneo de su origen emocional, ya sea el desdén o la vergüenza.

El único espacio público que adquiere textura es la iglesia. Aquí sitúa a sus personajes femeninos más próximos: la viuda que pretende no caer en el olvido (estrofa 3) y las jóvenes parlanchinas que rezan de corrido por encontrar marido (estrofa 9). Conocemos por sus falsos suspiros a la viuda y por la inconsciencia manifestada en un fervor religioso nada espiritual a las «mil loquillas», son sencillos actos de vanidad con los que el poeta suele caracterizar los tipos femeninos. En cambio, sabemos bastante más que de estas feligresas de ese «Padre Presentado» de la estrofa 14, bien caracterizado como «predicador afamado». Se reconoce cercano a él, como sucedía con los «pelones», pero lo siente enemigo. Burlas para las parroquianas, sátira para el *hermano*. Sin duda esta es la estrofa en que el poeta y su yo burlesco intiman con más profundidad. La paradoja no se da en el nivel ficcional del discurso burlesco sino entre los espacios público y privado del autor, del mismo Góngora, que no es, ahora, poeta, sino *un* clérigo poeta.

⁶ Cicerón (*La invención retórica*, I, 52, 98) distingue la *indignatio* (*deinōsis*) del acusador y la *conquestio* (*oiktos, éleos*), la compasión a que aspira el acusado; ambas conciertan el *pathos* de todo auditorio, ya sea referencial o ficcional, pero también son causa de la *offensio*, la animadversión u hostilidad que las partes mantienen: «ut in aliquem hominem magnum odium aut in rem gravis offensio concitetur» (*loc. cit.*, 53, 100).

Pero también hay días de fiesta. Algunas celebraciones tienen lugar intramuros de la ciudad, donde la única sátira se dirige al judío que desea limpiar su imagen de *logrero* (estrofa 19) apostándose junto al caballero cristiano del que se ha lucrado. Las paradojas aparecen por doquier, pero en este caso el efecto de realidad es notorio por la fractura de la expresión analítica del movimiento del judío («que le dé, porque presta, / *lado* el día de la fiesta»). Sería interesante recrear en qué momento de la celebración un confeso (de judaizar) se siente tan seguro que, abandonando la contera, se allega al caballero sin que este lo rechace. Quizá la estrofa —testigo el poeta— se origina en el instante de la ofrenda pública del caballero, que enlaza en el argumentario de la *fronte* satírica del poeta con la escena privada que se desarrolla en la estrofa 20, en que ese mismo judío aparece de nuevo actuando como el avariento que todos —según lo expresa el autor— *sabemos* que es⁷. Pero lo sorprendente es que la escena privada del supuesto monólogo interior del avaro está vedada al poeta, que no erige sino que construye la escena en sentido descendente, sin saber qué ocurre en la mente del avaro ni, lo que es más importante, cómo ocurre. La sátira corre el peligro de convertirse en tópica⁸, pero, sin dejar de serlo, el yo burlesco la hace trascender, proponiendo una *causa general* de la avaricia.

Otras veces no es necesario esperar a que llegue fiesta religiosa alguna para el entretenimiento. El autor y sus amigos tocan y cantan más frecuentemente de lo esperado «más allá de la queda» (estrofa 15), quebrando el sueño de los inocentes⁹. La débil sátira de la necedad es una de las pocas *higas* del yo reflexivo¹⁰ que aparecen en la letrilla.

⁷ La figura ficcional del judío aparece bajo el subtipo del usurero en la denominada estrofa c: «Que un avariento pretenda/allegar mucha hacienda, / *bien puede ser*, / mas ganar mucho dinero / sin despuntar de logrero, / *no puede ser*» (R. Jammes, *Letrillas*, Ed. Hispanoamericanas, pág. 37).

⁸ «El código burlesco se basa en la representación de lo feo que, en definitiva, es aquello que se aparta de lo reconocido como normal por una cultura determinada. En el Siglo de Oro, la homosexualidad o el judaísmo eran considerados taras y desviaciones pecaminosas, y ello explica su presencia masiva en los poemas festivos de los autores que cultivaron el género» (R. Cacho Casal, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007, 9-26, pág. 21).

⁹ El cargo v contra Góngora (véase el «Apéndice I» de J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1932, pág. 1207) con que se encontró Francisco Pacheco en su visita a la Iglesia Mayor de Córdoba está bien parafraseado por Gonzalo Flores de Córdoba: «Y el Rac^o Don Luys de Góngora está notado de bivar muy como moço, y de andar de noche y de día en cosas livianas, y ser amigo de tratar con los que llaman truhanes y representantes, y darse a hacer coplas fuera de lo q conviene a su ábito...» (*Visita del obispo Pacheco*, Deposition de Gonzalo Flores de Carvajal, Biblioteca del Obispado de Córdoba, est. 22, caj. 4, fols. 19 y 20). Cf. R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, pág. 213.

¹⁰ *Higa* que, más tarde, en la letrilla XII, adquirirá sustancia poética. Allí, dirigiéndose al buhonero, le demanda para sí «cuando verdades no diga, / una higa».

Extramuros de la ciudad¹¹, las fiestas reúnen damas y mozas, galanes, cristianos y conversos; en fin, oficios y estados diversos. Pero asoman pastoras y campesinas, personajes que no suelen considerarse en la topografía de la ciudad burlesca. Es en este lugar donde debemos situar a Menga (estrofas 1 y 13) y a Minguilla (estrofa 1) que, son por sí mismas, situaciones ficcionales. El sólo hecho de dar textura a estos personajes literarios nos permite definir el perímetro en que la sátira busca expansión. Minguilla está intercambiando¹² algo con un galán —o escuchándolo para lucrarse— en tanto que Menga la imita a lo burlesco. La escena sorprende por el inteligente quiasmo de los tiempos ficcionales y espacio único en que desarrollan sus vivencias.

El nuevo día ofrece momentos de encuentro. Es seguramente en el espacio público donde algunos galanes pagados de sí mismos (estrofa 12) lidian con los médicos, letrados y bonetes que aparecen en las estrofas circundantes, aunque la ausencia de ciertos oficios es significativa. El poeta vuelve a salvarse en la contienda verbal, pero mira con menosprecio al médico de la estrofa 11 y, con cierta envidia, al letrado (estrofa 10)¹³. Sus dardos a los oficios son tanto más hirientes cuanto más cercanos a ellos se siente el poeta¹⁴.

Góngora es reacio a situar a las mujeres en el espacio público. Las únicas que dominan alguna parcela de este cariz son *Menga* y *Minguilla*, personajes literarios que alcanzan el estatuto de *tipo* y cuyas vivencias ficcionales se despliegan sólo en un ámbito reducido del espacio extramuros que reconocen propio. No están abandonadas en el *seol* de la campiña cordobesa: ostentan el rol protagonista de su espacio, que es limitado —por ficcional— y *naturalmente* público. En el orbe de la historia literaria, las figuras femeninas que se sitúan extramuros de la ciudad burlesca suelen acomodarse en alguna de las estancias que ofrece la tópica jocosa; aun así, el emblema de sus nombres —cuya traza temporal permite alzar el icono que se niega a los personajes femeninos excluidos del bautismo ficcional y que residen en el espacio privado— presume la gozosa sensualidad de su morada. Quizá por ello, estos últimos están débilmente perfilados, lo que puede llevar al lector a pensar que

¹¹ Es ocioso intentar diferenciar las experiencias cordobesas y las salmantinas. Góngora estuvo en Salamanca desde los quince hasta los diecinueve años y es difícil creer que las estrofas de esta letrilla estuvieran tomadas de la realidad cordobesa. Más verosímil es pensar que la composición de la letrilla se alargó en el tiempo, lo que permitió que las vivencias cordobesas y las salmantinas forjaran una experiencia común.

¹² Esperamos poder indicar qué *hacen* estos personajes, entre otros, en un trabajo posterior dedicado a las estrofas menos polifónicas.

¹³ La composición de esta estrofa parece ser posterior al abandono de los estudios en Salamanca, de ahí la mirada resentida hacia ese letrado «por Salamanca aprobado».

¹⁴ Góngora era un estudiante «noble y pudiente» según Miguel Artigas (*Don Luis de Góngora y Argote. Bibliografía y estudio crítico*, Tipografía de la *Revista de Archivos*, Madrid, 1925, pág. 32). Su cercanía vital con los oficios más notables de la ciudad es incuestionable. Y no sólo por origen. En Córdoba le aguardaba la capellanía, con abultadas rentas y casi ninguna responsabilidad.

la mujer, como clase, está confinada en el espacio privado, perspectiva que puede ser atractiva para cierta crítica pero que no se ajusta a la factualidad de estos personajes.

Como clérigo, Góngora conoce algunas mujeres en la iglesia, pero administra sus dardos entre aquellas que no son *de* iglesia y, además, molestan por lo inadecuado de su espiración —las viudas propensas a las disneas suspirosas— o de su conversación —esas «mil loquillas», jovencitas parlanchinas—. Pero no son dardos de punta roma, a pesar de la pícara alusión a ese «cirio» que, rondándolas, debe tener «efecto». Fuera de la iglesia, el conocimiento de las historias femeninas es frecuentemente vicario. En la estrofa 8, el acceso al entramado factual de la joven de «color quebrado» por la opilación está validado no sólo por el autor burlesco, sino por el propio Góngora, cuya voz pulsa —en verdad, *dobla*— en ese «que no entendamos todos». Esta es una pequeña historia de comadres, y los clérigos suelen visitar con demasiada frecuencia a sus devotas. No es difícil que alguna de estas visitas suceda en el hogar de una «bella casada», pero es improbable que sea la clase de casada que aparece en la estrofa 4, aunque Góngora se esconde en su propio discurso con maestría tal, que es difícil comprender si «el bueno del marido» es bueno como reflejo de su cornamenta —saber vicario— o es un marido cornudo porque, como pasa casi siempre, es simplemente bueno —saber de comadre—.

Más confuso es el jaez epistémico de Góngora sobre el deseo, aparentemente contradictorio, de esa «dama esquiva» que aparece en la estrofa 18. La historia se presenta tan esquemática que algún crítico¹⁵ ha dudado sobre la efectividad de su cierre. Y esa dificultad del propio autor burlesco para plasmar el revés moral indica la contención ante algo demasiado cercano como para ser escuchado de labios ajenos. En la estrofa 7 aparece de nuevo cierta imprecisión, aunque aquí desconocemos si «a la hija el padre» toma la decisión «de buscarle quien le cuadre» deliberadamente o es simple olvido. No sabemos quién debe *cuadrar a* quién, y este menoscabo en el *saber-de* por parte del lector no se resuelve por la ambigüedad expresa del poeta, que pretende mantener la situación tópica padre-hija hasta «que se pase el invierno», límite estacional para el previsto desenlace burlesco.

Este prólogo menudo comienza haciendo pasear por las calles de la burla a los Narcisos, príncipes del espacio público, pero hay otros, más jóvenes, que siguen con insistencia «a Venus y a Cupido»¹⁶. Ahora el mozo, al igual que la hija de la estrofa 7, ve reducido el periodo de sus correrías amorosas hasta «que se pase el verano». No otro motivo —aunque sí otros modos— induce a ese viejo de la quinta copla a escabecharse el pelo para parecer más joven.

¹⁵ A. Carreira (*Luis de Góngora, Antología poética*, Castalia, Madrid, 1986, pág. 91) muestra su extrañeza por la dificultad del segundo periodo, pero ningún crítico la comenta.

¹⁶ Estrofa *d*. Véase R. Jammes, *Letrillas*, Ed. Hispanoamericanas, pág. 37. Sólo en tres ocasiones se pueden establecer recurrencias temáticas: 17-b, 19-c y 21-d.

La disputa entre «ser» y «parecer»¹⁷ adquiere aquí, reificando la burla como en ninguna otra estrofa, piel y cabello, y anticipa la que será letrilla escrológica por excelencia: «Si en todo lo qu'hago» (letrilla XXVI). El espacio privado se abre al espacio público («que anochezca.../que amanezca...») y el individuo ficcional es más bien —curiosa ontología— un *dividido* ficcional.

1. Loci vivenciales

La asunción de la inexistencia de *quaestio*¹⁸ en torno a la disposición de las estrofas obliga al lector a instalar sus tipos y personajes en un espacio alambicado que origina efectos perversos de interpretación¹⁹. La dispersión de estas criaturas ficcionales en el limbo locativo del espacio mental del autor burlesco —y cautivo *formalmente* de él, no olvidemos el cierre a la izquierda, mediante el *que*, y a la derecha, mediante el estribillo— impide que los objetos reciban un *locus* de perspectiva, una explicatura del tipo «en *l*»²⁰, y, con ello, la traza que elucide su habitación ficcional.

En el apartado anterior hemos intentado explicitar ese segmento «en *l*» de manera sencilla con los conceptos de «público» y «privado». Sin duda es una tentativa de recorrido corto, pero proporciona un cierto orden en el desconcierto interesado de Góngora en torno a la demarcación de los personajes. La coordinación de estos espacios en la *dispositio* de la letrilla VII debería permitir el

¹⁷ Esta oposición modal alética parece ser la piedra angular de la interpretación de R. Jammes en torno al significado de algunos poemas satíricos (véase *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, págs. 54-78).

¹⁸ Las coplas de la letrilla consideran al tipo, personaje o figura ficcional, o a sus correlatos situacionales, no como simples temas, sino como objetos de una *quaestio*, cuya concreción —finita o infinita— viene restringida por el grado de designación de que son capaces los nombres o las descripciones indefinidas. Cf. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1966-1969, §§ 68-69.

¹⁹ «Cada copla es independiente, completa en sí misma. No importa en qué orden se digan (o se canten). No hay relación entre una y otra», sostiene A. Alatorre («La popularidad de una letrilla de Góngora», *Anuario de Letras*, XXIX, 1991, pág. 18). Esta interpretación tutela todo el artículo: «Lo de menos son los trastrueques de coplas, puesto que el orden no importa» (*loc. cit.*, pág. 20).

²⁰ Un enunciado de ficción, al no pretender hablar del mundo real, no puede ser evaluado (cf. G. Frege, «El pensamiento: una investigación lógica», en M. M. Valdés (comp.), *Pensamiento y lenguaje. Problemas en la atribución de actitudes proposicionales*, UNAM, México, 1996, págs. 23-48), seguramente porque la ausencia de circunstancia de evaluación lo impide, pero como el mundo factual debe relacionarse *expresamente* con el ficcional es necesario implantar en el tejido asertivo del segundo un segmento que permita, más que denotar, *designar* la circunstancia (a veces la situación ficcional) que apruebe el relato del autor ficcional con el ficcionalizado. Estos segmentos «en *l*» aspiran a ser la expresión de dicho relato. J. Barwise y J. Etchemendy denominan «Austinian Proposition» a las aserciones simuladas que declaran algo «with respect to» una situación imaginaria (*The Liar. An Essay on Truth and Natural Language*, Universidad de Oxford, Nueva York, 1987, págs. 121-122). Cf. J. Barwise y J. Perry, *Situaciones y actitudes*, Visor, Madrid, 1992, págs. 71 y sigs.

conocimiento de las estrias de la dermis de la ciudad burlesca en que habitan estos seres, pero Góngora es reacio a caracterizarlos íntimamente.

1.1. *Entrañamientos*

Sólo tres estrofas (5, 17 y 18) permiten situar nocionalmente —de aquí el título de este apartado— sus personajes en este ámbito, pero parece que sólo el «discreto» (17) y la «dama esquiva» (18) muestran la suficiente reserva en sus aficiones para que sus editores las dispongan en serie²¹. Sería suficiente el asentimiento de Góngora ante la *dispositio* que le ofrecen Vicuña o Chacón para dar por válida la secuenciación. Pero no es así. Góngora «apenas las conocía: tales llegaban despues de aver corrido por muchas copias»²², ha perdido la familiaridad con aquellas criaturas que, cuarenta años antes, poblaban su geografía burlesca, en este momento ya inexistente.

El orden impuesto por Vicuña y Chacón²³ revela a un joven de veinte años que, como resultado de la animosidad burlesca más que de la indignación satírica, disemina sus invectivas con el desconcierto propio de la juventud. Pero abismarse en tal interpretación es desconocer la voluntad de estilo casi enfermiza que reposa en su obra, que exige indagar en otra disposición estrófica más fiel al orbe primitivo del poeta burlesco y, por ende, más fiel al propio Góngora.

Decíamos que Vicuña y Chacón, entre otros, hacen contiguos los personajes del discreto²⁴ y de la dama esquiva atendiendo a su acomodación en el espacio privado²⁵, y los disjunta de sus personajes anterior, el soldado (16),

²¹ Lo que no sucedía en el *Cancionero de Gabriel de Peralta* (GP, Ms. 4072, BNM), que las coloca en casi equidistancia. En la *Tercera parte de flor de varios romances* de Pedro de Moncayo (Madrid, 1593), no aparece la estrofa 17, y en el manuscrito BF (Böhlh de Fäber, 861, BNM, C-196), la que falta es la 18. Todo parece indicar que la *dispositio* estrófica en Vicuña, Chacón u Hoces goza de una intencionalidad distinta a la de documentos anteriores.

²² Como confiesa Juan López de Vicuña en su dedicatoria *Al letor (Obras en verso del Homero español, 1627, edición facsímil con prólogo de Dámaso Alonso, CSIC, Madrid, 1963)*.

²³ No hay acuerdo entre los editores de Góngora a la hora de numerar las coplas de la letrilla. En contra la tradición, R. Jammes —que sigue en su tipografía la antología de Dámaso Alonso (*Góngora y el «Polifemo»*, Gredos, Madrid, 1960; reimpresso en *Obras completas VII. Góngora y el gongorismo*, Gredos, Madrid, 1984, págs. 340-351, por donde se cita)— las alfanumera (1-21, a, b, c, d) en su edición crítica en francés (*op. cit.*, págs. 31-37) y las numera (1-21) en la española (*Letrillas*, 1980, págs. 51-59). A. Carreira sigue al maestro francés en su miscelánea (*op. cit.*, págs. 90 y sigs.), aunque reconsidera esta decisión en su obra definitiva: *OC*, I, págs. 10-15. A. Pérez Lasheras y J. M. Micó (*Luis de Góngora. Poesía selecta*, Taurus, Madrid, 1991, páginas 87-91) se mantienen fieles a las primeras ediciones.

²⁴ Como veíamos en la nota 19, A. Alatorre sostiene que las estrofas no mantienen relación, «salvo en el caso de las coplas 12 y 17» (*op. cit.*, pág. 18), y reprocha a Jammes que «se olvida de señalar (tal) relación» (*loc. cit.*, pág. 19, nota). Para A. Alatorre, la intimidad entre ambas estrofas procede del *efecto de realidad* que produce la presencia ineludible de Góngora, poeta. Pero no explica por qué esas son las dos únicas estrofas relacionadas.

²⁵ Los personajes del «discreto» y de la «dama esquiva» están mostrados en la *dispositio* elegida por los editores, no en la original del autor. El personaje solamente citado se libra del

y posterior, el rico avariento (19), ubicados ambos en el espacio público²⁶. Son las dos únicas estrofas que permiten el relato²⁷ mediante la explicatura «en ℓ»:

(17) Que se emplee el que es discreto
en hacer un buen soneto,
bien puede ser;

Este laborioso «discreto»²⁸ oculta —omitido el antecedente del relativo— su naturaleza primera a lo largo del campo especulativo de los dos primeros versos. Hay que llegar al paradigma de rima del verso segundo para conocer al oculto y esforzado *poeta*, único autorizado para crear «un buen²⁹ soneto». Lo curioso es que quien está atacando con afilada púa el mal ejercicio de la poesía es *otro poeta*³⁰, nuestro poeta. Y su ataque se suscita desde el interior mismo del adjetivo, cuya fibra semántica puja por hacerlo vórtice de un ciclón léxico. «Discreto» es paráfrasis de «privado», y su simetría descriptiva —doble implicación— nos permite situar el segmento «en ℓ» en el interior mismo del atributo exhibido en torno a la rima, asociando en un destino común ambas privacidades, la exigida al poeta fingido y la obligada al poeta que construye la ficción³¹, que incluimos informalmente fuera del enunciado pero dentro de la enunciación poética:

(17a) Que se emplee el que es discreto-en ℓ
en hacer un buen soneto ^{en ℓ,G}
bien puede ser;

La posición de rima se ofrece como centro de fuga de una espiral que se abre hasta alcanzar ese punto de cierre que es la segunda posición de rima.

dispositivo del encadenamiento y recupera su fortaleza evidencial en la textura reducida de la *compositio*.

²⁶ Las notables diferencias sintácticas entre las expresiones «en un lugar privado» y «en privado» no lo son semánticamente, pues toda privacidad exige un *locus privatus*, aunque este sea mínimo y aunque el *locus amplius* posea carácter público.

²⁷ Nominalización de «relativo». Si entendemos por «funtor» al verbo nuclear en torno al cual se organizan los argumentos en una oración simple, el «relator» es un operador que permite la juntura (el *relato*) de distintos espacios narrativos.

²⁸ Aparecen las comillas por vez primera con la intención de indicar, por una parte, el fenómeno, vivencial si se quiere, de la mostración de un determinado personaje o tipo y, por otra, el fenómeno añadido de que ese personaje mostrado es, a partir de ahora, de manera necesaria, un personaje citado. La juntura de ambos constituye una parte importante de la fenomenología de la vivencialidad.

²⁹ Las comillas encuadran la citación con mostración del personaje.

³⁰ El prefijo «meta» podría usarse para describir el fenómeno: «metasátira» o «metainvectiva». En contra, su uso hasta la náusea en los estudios narratológicos. Naturalmente el prefijo sería más descriptivo si el «soneto» en cuestión fuera burlesco o satírico, pero no aparece así adjetivado en la estrofa, lo que, lejos de dificultar su estatuto en la *dispositio* de la letrilla, lo esclarece.

³¹ Nótese que si la invectiva hubiera sido dirigida hacia otro tipo o estado, el lector habría rechazado la interpretación cíclica en favor de una interpretación lineal, sin posibilidad de retorno interpretativo.

Lo sugerente de (17a) radica en que los cabos de la sirga rímica no se sitúan en el espacio plano que parece sugerir la espiral, sino más bien en el espacio multidimensional de la enunciación. En tanto que el primer cabo se instala *de facto* en el espacio ficcional, el segundo vuelve a ser centro de una espira que, traspasando la membrana de la ficcionalidad, alcanza un nuevo espacio, el de la representación mimética, mucho más cercano al espacio de la pura referencialidad. Ya no es el autor el que crea sus personajes bautizándolos con nombres o descripciones, es la propia descripción la que, de manera no natural, acarrea la presencia de un individuo emplazado en un limbo a medio camino entre lo ficcional y lo referencial³². Quizá (17b) muestre con mayor claridad el alcance de los segmentos de privacidad, presentados mediante subíndices:

(17b) Que se emplee el que es (discreto_{em t}
 en hacer un buen soneto)_{em t,G}
bien puede ser;

La borrosa ontología de la *metainvectiva*³³ se soluciona aquí en una *propositio infinita*, general, con predicado doble del tipo «Cualquiera que haga un buen soneto es un poeta *discreto*» que es, obviamente, falsa. Lo interesante de este tipo de reducción semántica radica en que la estrofa pierde su esencia burlesca para mudarse en argumentación deóntica, en el razonamiento de lo que debe hacer un poeta para ser un *buen* poeta. Aún más, el estribillo pierde su carácter modulador y se torna simple verificador del enunciado poético, confirmando la prevención anterior: esta estrofa no puede situarse en la posición 17. Y no es tanto por el despliegue de su insolencia satírica en los encastres de la enunciación y del enunciado cuanto por el simple hecho de que Góngora no vuelve a emplear el modelo de la *propositio infinita* en ninguna otra estrofa, sin duda porque percibe el poco rendimiento del esquema conceptual y la *clausura a lo burlesco* que supone para la letrilla autorizar dicho esquema. Con todo, no se deriva que la oculte entre otras de mayor proyección burlesca o satírica —dando por buena la imagen de poeta desconcertado en sus invectivas— cuando la realidad es que la única intención diseminadora —si es intención y no necesidad— se encuentra en sus editores y, con ellos, en sus lectores.

³² Ángel Luján Atienza reformula la propuesta de Käte Hamburger (*Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986, pág. 22) en torno a la actuación del «yo» y el polo de la subjetividad, ejemplificando con el soneto 93, «Árbol, de cuyos ramos afortunados», de 1593: «Se puede decir que en la época de Góngora, para sus contemporáneos, emisor y fuente coincidían plenamente, y ellos podían leer el poema como texto de una petición auténtica (que incluye una alabanza) y como obra de arte de ese género. Para nosotros, sin embargo, tiene más importancia el juego que el emisor realiza con la multiplicación de las fuentes enunciativas, y que permiten situar la alabanza y petición en un segundo plano» («¿Es un soneto de Góngora también una alabanza?», *R. Lit.*, LXV, 129, 2003, 31-58, pág. 54).

³³ Caracterizada, como hemos visto, por la conjunción de varios espacios en el entorno de un periodo estrófico de rima noémica expresado mediante una oración simple.

La cuestión de cuál sería su posición original se vuelve ahora ineludible. Una cosa es plantear una disposición inadecuada y otra proponer un emplazamiento coherente. Sea como fuere, no podemos declinar la invitación. Quizá un buen punto de partida sería la voluntad de Góngora de no repetir el modelo expuesto, bien por su naturaleza de *clausura a lo burlesco* —con la deóntica de la obligación moral y la *propositio infinita*—, bien por la borrosa ontología del mismo acto poético —enunciación a cargo del poeta burlesco y con *un otro* poeta como sujeto del enunciado—. En cualquier caso la estrofa, arraigada en el mundo de vivencias, es propia del espacio de privacidad de Góngora, cuya agobiante presencia parece bloquear la aparición de algunas otras estrofas-cómplice. Pero es posible que aparezca algún otro tipo de encadenamiento entre el autor y la situación ficcional descrita que sugiera modos vivenciales propios. La estrofa 18,

(18) Que quiera una dama esquiva
lengua muerta y bolsa viva,
bien puede ser;

a pesar de su disposición adjunta a la 17, no posee ninguna de las características anteriores, a no ser la posibilidad de concluirse con un relator de privacidad «en *ℓ*». Algo debieron percibir los editores cuando las asocian. Hay sin duda cierto ambiente de privacidad que debieron suponer vivencial, cercana a Góngora y menos cercana al autor satírico. Y no es una cuestión de graduación de vivencias, algo poco sugerente, sino de la posible textura con que el sujeto de la vivencia puede contribuir. Como se espera, el relator de privacidad no funciona de idéntica manera si se sitúa en misma la posición que en (17). Ya no encuentra acomodo en el interior mismo del atributo deverbal «esquiva»³⁴, que ahora fragua una escena con dos hormas, una reservada al personaje de la «dama esquiva» y la otra, a la presencia presupuesta del *otro esquivado*:

(18a) Que quiera una dama *esquiva* (*a*³⁵ *x*)_{em t}

³⁴ *Esquivar*: «Aborrecer, rehusar» (Cov.). Esta definición sinonímica se sigue en *esquivo*, «desapegado, zahareño, desdeñoso, montaraz; es nombre italiano» (que recuerda el verso 100 de la *Égloga 1* de Garcilaso, «por ti la esquividad y apartamiento»). Luego cita versos de Petrarca, «ella e si schiva...». El Arcipreste le solicita a Doña Venus, a quien sirve, «non me seades escasa, nin *esquiva*, nin dura» (*Libro del Buen Amor*, 586d). El uso atributivo es el más frecuente. En las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (ed. de P. Inoria y J. M.^a Reyes, Cátedra, Madrid, 2001, pág. 576), Fernando de Herrera lo usa con el significado de *eludir*, «provó abraçar aquella sombra *esquiva*», que recuerda a Virgilio (*Eneida*, II, 792-793).

³⁵ El uso con preposición viene atestiguado ya en el siguiente *deçir* del Marqués de Santillana: «pensad que muriendo bivo,/e biviendo muero e peno:/de la vida soy ageno,/e de muerte non *esquivo*» (*Poesías completas*, I, ed. de M. Durán, Castalia, Madrid, 1980, pág. 94), pero aún depende del verbo atributivo. Fernando de Herrera libra al adjetivo de la cópula y construye un bello oxímoron de raíz metonímica, «Ando *de mí* todo *esquivo*/sin razón, libre i captivo,/acompañado i desierto,/no puedo llamarme muerto/ni puedo nombrarme vivo» (J. M.^a Asensio,

lengua muerta y bolsa viva,
bien puede ser,

Frente a lo que cabría esperar, parece que hay no una, sino dos escenas que se solapan en el primer verso. En la primera, el escorzo muestra a la dama, cual Dafne ofendida, sorteando a su particular Apolo. La vívida imagen garcilasista envuelve de plasticidad el espacio rímico al tiempo que obliga al espectador a que incorpore un personaje apropiado y a que lo cobije más tarde del gesto hosco de la protagonista. Esta escena, enraizada en nuestra conciencia mítica, se vuelve *tópica*. Quizá el incierto —pero amoroso— merodeador posea naturalmente ciertas características que lo aparten de la radical ficcionalidad de la antonomasia apolínea.

El segundo verso viene a rescindir la mitointerpretación anterior mediante el conflicto entre el amor y el dinero. El irrefrenable deseo amoroso y sexual de Apolo se ve frenado, paradójicamente, por el interés dinerario de la dama. La lectura alternativa necesita de una segunda escena que consienta al *otro esquivado*. El voto por un nombre descriptor de la escena que exprese el objeto sentimental —«a los amores» o «a los requiebros», todo es una cuestión de afectos— facilita la lectura pero dificulta la glosa: expulsa al autor de la escena e impide la explicatura «en ℓ».

Una interpretación distinta, pero que también anula la segunda escena postulada, consiste en introducir en el hueco generado por el argumento del adjetivo deverbial no un ser ficcional prototípico que beba en la fuente de Apolo, o una virtud como el amor, contigua a la categoría de Bien, sino un personaje ficcional, de marcada simplicidad, concebido en el devenir poético. En este caso, el único personaje disponible es la propia dama, que es descrita por el autor en el silencio de la reflexión pero sin él merodeando. Góngora está ausente de la escena y la dama no es más que una dama enajenada, «esquiva» *de sí misma*³⁶, que anhela³⁷ lo imposible, «lengua muerta y bolsa viva». Tal imagen es impropia de la invectiva gongorina. Nuestro autor nunca escarnea a las mujeres que percibe más débiles³⁸, y por ello la lectura reflexiva —útil para la primera estrofa— debe abandonarse.

Controversia sobre sus «Anotaciones» a la obra de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1870, págs. 159-256, Quintilla 1).

³⁶ La interpretación reflexivo-burlesca se sigue del verso herreriano citado en la nota anterior.

³⁷ El anhelo de la dama parece que es acción en la variante del *Cancionero de Gabriel de Peralta* («que busque una dama esquiva») o en la del *Romancero General* («que pida una dama esquiva»). La dama enajenada ahora está en la calle, donde pierde perfil psicológico ejerciendo de manera inapropiada.

³⁸ «Aparte de estos tres tipos femeninos» (buscona, viuda hipócrita, vieja alcahueta) «puede decirse que la vena satírica de Góngora no encuentra otros tipos femeninos sobre los que ejercitarse» (R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, pág. 49), y llega a afirmar que «la mujer no sale nunca de sus manos envilecida» (*loc. cit.*, pág. 50) aunque, curiosamente, estos tipos (y algunos más) se caracterizan precisamente por la villanía de sus actos.

La única interpretación que permite resguardarse a la estrofa en la posición 18 pasa por mantener al autor en la situación descrita —la segunda escena propuesta— mediante la explicatura situacional. Y así lo vieron los editores. Es el mismo Góngora —y no sólo su *fronte satírica*— quien se esconde en el deverbial plantando a esta *dama en estado de deseo* antes de postrarla por medio del atributo yusivo, pero también es él mismo quien, en circularidad argumental, se presenta en el segundo verso con el susurro del genitivo subjetivo. La *argumentatio* retórica de la elusión paralelística justifica la inclusión de la estrofa³⁹ entre las vivenciales atributivas:

(18b) Que quiera una dama _{en} esquivada (a G)
lengua muerta y bolsa viva (de G),
bien puede ser;

El espacio burlesco es sorprendentemente productivo, capaz de generar personajes sin necesidad de designarlos, lo que revela que esta estrofa 18 es, en su concepción, posterior a la 17. Ambas representan vivencias de Góngora por medio del relator de privacidad, engendrado *en* el atributo en el caso de la *discreción* —de ahí su colocación retrasada— y *por* el atributo en el asunto de la escenificación de la *elusión* femenina, de ahí su posición avanzada, esto es, comparten su carácter extensional, pero la estrofa 17 es inhábil para proponer un objeto burlesco debido al carácter atributivo de «discreto», que prefiere ampliar al segundo verso el objeto escénico —radicalmente no burlesco— ocupándolo en su totalidad. Su incapacidad para expresar el talante jocoso del poeta —fuera de la paradoja sentencial⁴⁰— obliga a desplazar esta estrofa a una lugar inaugural en la letrilla, prefacio (*pre-faz* ética, en este caso) donde el poeta pueda exponerse.

1.2. Extrañamientos

Pero Góngora no sólo accede a la (auto)ficción poética con la llave de la elisión retórica. A veces el relator de privacidad no opera en el interior del sintagma atributivo, como en los vivenciales directos. En la tercera estrofa⁴¹,

³⁹ «Parece extraño que la segunda parte de la estrofa se limite a negar la primera. Las variantes disponibles atestiguan que el pasaje fue oscuro, acaso por el ocasional sentido erótico de *bolsa y lengua*» (A. Carreira, ed., *Luis de Góngora, Antología poética*, pág. 96). Parecida sorpresa expresan A. Pérez Lasheras y J. M. Micó: «En la primera parte el sentido es «que encuentre quien calle y pague», pero en la segunda el sentido (¿erótico?) se pierde» (*op. cit.*, pág. 91). La variante del *Romancero General* («bolsa abierta y lengua viva») confirma la oscuridad del pasaje. Creo que pueden ayudar a la correcta interpretación algunos *topos* proverbiales que aparecen en Correas: «La lengua larga es señal de mano escasa» (o «de mano corta») y «La bolsa y la puerta, abierta, para hacer casa cierta». La metonimia pierde su figura en la literalidad de «La bolsa, sin dinero, dígola cuero».

⁴⁰ Cualquier género explicitado en este primer verso puede subvertirse mediante una paradoja textual, no oracional o sentencial.

⁴¹ Gracián la pone como ejemplo (junto a otras estrofas de Manuel Salinas, Ruperto Leonardo y Lope de Vega) en el discurso XXVI (*De la Agudeza Crítica, y Maliciosa*) de la segunda edición

(3) Que la viuda en el sermón
 dé mil suspiros sin son,
bien puede ser,

asoma el tipo de «la viuda» *reciente* que encomienda «al viento mi querella»⁴² con el destino. No hay espacio en el pareado que pueda ser ocupado por el autor porque el relator «en *ℓ*» aparece en el lienzo verbal con la textura de un complemento preposicional fuera del espacio dedicado a «la viuda». Esta textura del circunstante cancela la presencia del autor en primera persona⁴³, que ahora es una figura extraña en el discurso sentimental de la viuda: aunque se encuentra presente en la escena, no interviene en ella⁴⁴,

(3a) Que la viuda en *el sermón*^{en t}
 dé mil suspiros sin son,
bien puede ser,

Góngora es espectador de la situación, auténtico narrador testigo, pero en tercera persona, y no en primera, como en las vivenciales directas⁴⁵. El relator posee un alcance corto porque es creado desde el interior de la descripción del *tempus sacrum*⁴⁶, que colocamos como subíndice de alcance más extenso⁴⁷. Sin embargo, la estrofa 3 debe incluirse entre las vivenciales porque el periodo

de la *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, 1648). Pero no aparece en el discurso XIX (*De las Crýsis Maliciosas*) de la primera edición (*Arte de Ingenio. Tratado de la Agudeza*, 1642). Gracián supo ponderar la nueva corriente burlesca que fluía en la sociedad española.

⁴² Merece la pena recordar algunos versos del soneto 32, de 1583: «la triste voz del triste llanto mío; / y aunque la fuerza sea del estío / al viento mi querella encomendada» para mostrar la crudeza del «bajo estilo» con que se presenta a la viuda.

⁴³ El valor G(óngora) de las estrofas 17 y 18.

⁴⁴ Las coplas de la letrilla VII, con excepción del estribillo, desarrollan narrativamente escenas en las que el autor-poeta merodea. La preferencia por la parte temática (el pareado) o remática (el estribillo) inducirá al lector a interpretar la totalidad de la estrofa (y de la letrilla) como historia o como vivencia. Resulta más interesante no perder de vista el constante relato autobiográfico que recorre las venas del cuerpo de la letrilla y que permite hacer uso de un vocabulario narratológico sin negar un acercamiento, en sentido clásico, *poético*.

⁴⁵ El uso de la primera persona siempre autentifica al autor real en la poética gongorina, pero los modos de aparición, como se verá, son variados.

⁴⁶ El periodo que, en la misa, corresponde a la homilía caracteriza perfectamente la situación. Es el momento en que los fieles están libres de responsos y pueden alternar las muestras de piedad. En el caso de las viudas, esta piedad aparece oscurecida por la sombra de Jano. Escuchan el sermón como lo haría esta «Menga» en la estrofa 13: «con piedad y atención» (v. 2), al tiempo que envían señales de autocompasión al resto de los feligreses. La crítica parece suave, pero no olvidemos que estas *desamparadas* manejan con doblez el *tempus sacrum*, vistiendo el vicio de falsa piedad. Al fin y al cabo, es la hipocresía —que aparece *velada* en el primero bajo el sutil sarcasmo— lo que se *desvela* en el segundo periodo estrófico. De nuevo, esa «Menga [...] más piadosa / a dos escudos en prosa» (vv. 4, 5) se alza como prototipo de la mujer interesada, una de las variantes femeninas más escarnecida por Góngora.

⁴⁷ Nótese como el subíndice funciona como un auténtico operador semántico, logrando que sea este valor del nombre *sin la preposición* el que permite la geminación dimensional.

temporal que describe «en el sermón»⁴⁸ incluye de manera necesaria en su denotación un templo de oración, que es el lugar donde Góngora (y no sólo el autor satírico) pasa menos tiempo del que quisieran algunos compañeros del cabildo. La validez del argumento se reconoce en el segundo periodo («mas que no los dé, a mi cuenta, / porque sepan dó se sienta»), donde es el autor en primera persona perceptiva quien participa de la situación.

En cambio, la estrofa (9) no presenta «en ℓ» en el primer verso sino al final del segundo, como situación general en que tiene cabida la oración de ciertas jóvenes que rezan unas por quedarse —y otras para no quedarse— embarazadas:

(9) Que por parir mil loquillas
enciendan mil candelillas _{en ℓ}⁴⁹
bien puede ser,

El retroalcance del relator es tan largo que permite que la situación descrita se libere de ataduras temporales, pero también embarga el espacio posible del autor. En este caso, la extensión del pareado ficcional necesita del relator «en ℓ» para adquirir valor de verdad en cualquier mundo, ficcional o no, en que se acomode el enunciado. Y es en este cambalache cósmico donde Góngora es protagonista: sus idas y venidas por las iglesias cordobesas —no sabemos si también por las salmantinas— lo hacen testigo de una situación muchas veces repetida. Tanto «la viuda» de (3) como «las loquillas» de (9) no son flor de un día, son sujetos de situaciones-tipo.

La defensa de la existencia de personajes-tipo en la poesía burlesca obliga a postular la de situaciones-tipo que, consecuentemente, se conciben en torno a aquellos. Desde este punto de vista, Narcisos, pelotes⁴⁹ y Mengas, pero también mochileros, galanes, viejos, médicos, letrados, casadas o jóvenes «de color quebrado» pueden describirse como tipos, pero carecen de situaciones-tipo *que*

⁴⁸ Colocamos el subíndice temporal «_{en ℓ}» tras la preposición «en» con la intención de dotarlo de un alcance restringido respecto del relator «en ℓ». Al tener valor semántico durativo, el uso de la preposición «en» está libre para acoger la explicatura temporal expresada por el relator. Sólo así se entiende que, en la exigua cantidad de cuatro sílabas métricas (o, para ser más exactos, tres si no incluimos la preposición), puedan albergarse dos subíndices de rango complementario (temporal y espacial). El hecho de compartir gran cantidad de significado categorial facilita sin duda este fenómeno de reducción.

⁴⁹ Chacón (*Obras de don Luis de Góngora* [Manuscrito Chacón], II, ed. facsímil, RAE/Caja de Ahorros de Ronda, Málaga, 1991, pág. 58) y Hoces (1633 y 1648, 70r) prefieren la minúscula para denotar a los *pelotes* de las estrofas 2 y 6, y el primero elige la mayúscula para dotar de cierto sentido a la «Dama» del segundo verso. Por el contrario, Hoces (*Todas las obras de don Luis de Góngora...*, Imprenta del Reyno, Madrid, 1654, 70r) y las versiones modernas optan por la mayúscula designadora para los *Pelones* y la minúscula para *dama*, cancelando las posibilidades interpretativas del personaje. R. Jammes hace a dos manos: los empareja (*Pelón/Dama*) en su edición francesa de las *Letrillas*, mientras que en la española, contra Chacón, los distingue (*Pelón/dama*)

incluyan un relator «en ℓ» que permita, de alguna manera, ubicar rígidamente a Góngora en la situación-tipo³⁰.

Situábamos la estrofa (17) en una posición primera en la letrilla, es decir, cabría cobijarla en el regazo de los números 1 o 2, en tanto que (18) podría mantener su posición. Para tal fallo no ha sido necesaria la división en tipos masculinos y femeninos, la realidad de la ficción burlesca parece ser otra. Hasta el momento, las estrofas (3), (9) y (18) participan de naturaleza vivencial al tiempo que designan personajes femeninos, pero (18) posee la complejidad de una descripción doble, la del personaje y la del estado de deseo, en tanto que (3) y (9) parecen presentar personajes de ontología menos poliédrica, con articuladores de vivencialidad —el cuantificador burlesco de (9) y el actualizador simple de (3)—. A pesar de ello, el haz de atributos de (9) se proyecta en (18) con naturalidad, lo que no parece que pueda aplicarse a (3). La «viuda» se presenta en su esencialidad, como tipo articulado en la brevedad de sus tres sílabas y proyectado en una situación expresada en cuatro sílabas originada en las vivencias del autor. Por su parte, el tipo de las «loquillas» se articula —aunque burlescamente— como (3) pero participa de la doble descripción de (18) y ocupa, como ella, cuatro sílabas en torno al espacio rítmico.

2. *Loci* no vivenciales. Proyecciones

Los enlaces entre las tres estrofas anteriores son innegables pero si tuviéramos que elegir un elemento común, sin duda sería ese sema de vivencialidad que permite crear una situación-tipo *cum auctor*. El segmento «en ℓ» permite crear escenas en que la *βio*-poética se hace textura en cuyos estambres se resguarda el autor que es, como en (3) y (9), un merodeador o como en (18), un *f*-factor. No parece que haya en la letrilla VII ninguna otra situación *típica* que pueda incluirse en el grupo de las vivenciales, pero la (4),

(4) Que esté la bella casada
bien vestida y mal celada,
bien puede ser;

—como debieron notar los editores, que decidieron seriarlas— comparte algunas características con las anteriores, como la doble descripción del personaje femenino articulado como tipo a lo largo de seis sílabas en tono al espacio rítmico. Contrariamente a las precedentes, que desarrollan su trabazón factual a lo largo del primer verso, la situación que plantea (4) se despliega a lo largo

³⁰ La discreción con que Góngora se introduce en las situaciones por él creadas dificulta escuchar su voz, pero es innegable que, en estas situaciones, su eco amplifica la aparente ironía en una suerte de deleite epigramático. Tal sobreescritura origina, desde una situación no típica simple, una situación-tipo que puede, a su vez, disgregarse en distintas clases de situaciones-tipo.

de los dos primeros. Pero no puede añadirse el relator de privacidad «en *l*». Góngora, con independencia de que rememore una vivencia, no puede ni siquiera merodear en su ficcionalización. La escena se cancela a favor de la descripción del personaje, a la que dedica una gran parte del espacio especulativo.

2.1. Ecos

La ausencia de Góngora en la *skene* no oculta el hecho de que la descripción de esta «casada» origina una nueva descripción interna del personaje, de manera semejante a lo que sucede en (3). Entretanto «la viuda» se describe en conjunción con una situación («en el sermón en *t*») compartida con Góngora —no sólo con el autor burlesco—, en (4) es el autor satírico quien describe a «la bella casada» como *bellaca*⁵¹. Amparándose en el juego difónico de la ironía, el autor retrata a la dama con pincel honesto —«bella» y «casada»— durante tres sílabas, las mismas que necesita el autor-*eiron* para, apropiándose de una parte de ese lienzo de honestidad, teñirlo *desde dentro* con la brocha fina del cruel sarcasmo⁵². Si el pintor sufre extinguiendo la perfección recién creada, el poeta burlesco no dispone de ese tiempo: con una sencilla diástole que expira en la quinta sílaba destruye la belleza que está naciendo⁵³. Ahora la dama despliega desde su atributo puramente físico, «bella», su condición moral: '*bellā*'ca-sada⁵⁴.

⁵¹ Covarrubias, en su *Tesoro*, deriva el término de la voz hebrea *belialhal*, de donde se diría *beliaco*, y luego *vellaco* o *bellaco*. Pancracio Celadrán piensa que «lo expuesto por Covarrubias es seguramente descabellado. También lo es la etimología que dan algunos diccionarios: del latín *bellax* “pendenciero”; o del también término latino *pellax* “pérfido, embaucador falaz”» (*Inventario general de insultos*, Ediciones del Prado, Madrid, 1995, págs. 25-26). Es posible, pero la cita mosaica de la *Vulgata* donde por primera vez aparece *Belial* se asemeja inequívocamente a la pequeña historia contada en la estrofa: «Si audieris in una urbium tuarum, quas Dominus Deus tuus dabit tibi ad habitandum, dicentes aliquos: Egressi sunt filii Belial de medio tui, et averterunt habitatores urbis suae, atque dixerunt: Eamus, et serviamus diis alienis quos ignoratis [...] debelis eam ac omnia qua in illa sunt, usque ad pecora» (*Deut* 13, 12-15).

⁵² Asistimos a la inhabilitación del tópico *ut pictura poesis*. En el lienzo, el pintor crea la figura con sus atributos, y le es imposible lograr de una figura femenina que sea *bellacamente* «bella casada» sin que todo ello se muestre de manera conjunta. En nuestro verso, el atributo yusivo germina de la imperfecta cópula de los atributos honestos *bella* y *casada*.

⁵³ La diástole consiste en desplazar la posición del acento a una sílaba siguiente. En latín era un recurso frecuente pronunciar las breves como largas (H. Lausberg, *op. cit.*, § 618). Nebrija (*Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Editora Nacional, cap. vi) lo juzga barbarismo, de manera parecida a B. Jiménez Patón, «Aunque alguna de esta licencia se han tomado buenos poetas, castellanos y latinos, produciendo las breves por la figura que dizen Éctasis o Diástole, o abreviando la larga Porsístole» (*Elocuencia Española en arte* [1604], cap. II, El Crotalón, Madrid, 1988).

⁵⁴ También lo ve Bartolomé Jiménez Patón: «Desto pecó aquel verso que dize *Que ande la bella casada...*» (*loc. cit.*, cap. VIII). Por cierto, leyendo la estrofa según la variante que aparece en el *Romancero General* (véase *infra* el modelo 4b). Juan de Jáuregui censura los versos 786-792 de la primera *Soledad* haciéndose eco de un juego verbal frecuente en la época, en el que se asocia de manera burlesca la belleza de lo que parece ser y la ruindad de lo que es: «Todas

En este punto, se hace necesario precisar cuál es el proceso de generación del predicado *bellaca*⁵⁵. En primer lugar, la descripción asoma como doblemente yusiva. No obstante, el atributo «casada», que ocupa el espacio rítmico que permite confinar el personaje, describe una situación-tipo sin relator «en l», luego sin Góngora merodeando. No lo necesita, (4) no es una estrofa vivencial —no hay recurso verbal que emplace a nuestro autor en relación con la escena descrita— pero el autor posee otros medios de acercarse a la situación no vivencial, por ejemplo, el de actuar como predicador autorial. Si en (17) se emplea la *propositio infinita*, en (4) se aplica un predicado axiológico desde fuera de la escena, cuya paráfrasis, con algún tipo de índice temporal, podría asemejarse a (4a):

(4a) (Que esté) la *bellaca*₁, ₂sada⁵⁶
bien vestida y mal celada [*es una bellaca*]₁₀,
bien puede ser,

las demás estancias son tan bellas como estas, y aún más bellacas» (*Antidoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. de J. M. Rico García, Universidad de Sevilla, 2002, pág. 61).

⁵⁵ Bartolomé Jiménez Patón (*loc. cit.*, cap. VIII) afirma: «Cacóphaton es quando, de mala pronunciación de una palabra, o de juntar mal dos diciones, al pronunciarlas resulta un mal sonido torpe-sucio y deshonesto». J. Corominas y J. A. Pascual (*Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 1, Gredos, Madrid, 1980) escriben: «Se trata de un derivado de “gazapatón”, antes “gazafatón” y antes aún “caçafatón”, tomado del catalán “gasafató”, alteración del griego “kakémphaton”, ‘cosa malsonante, indecente o vulgar’ (“kakós”, ‘malo’, y “empháino”, ‘mostrar’, ‘declarar’)). Dice Fernando de Herrera que es «Cacénfatón, o cacófatón o escrología, cuando se tuerce el sermón a entendimiento torpe o por la juntura de las voces que hagan mal sonido o por la mesma sinificación» (*op. cit.*, pág. 300). Algunas retóricas dan el nombre de *parequema* o *parequesis* a «la cacofonía que resulta del encuentro de dos sílabas iguales» (F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 2008). La tendencia del orador a percibir significados ocultos se aprecia en Quintiliano (*IO*, 8, 3, 44-45), «Bien sea que por estragada rutina la expresión se haya desfigurado en sentido obsceno [...] o porque suena indecorosamente la unión de palabras, por ejemplo, si decimos “cum homibus notis loqui”, y si no estuviese *hominibus* en el centro de la frase, caeríamos en algo poco honesto de decir en público, porque la última letra de la primera sílaba (*cum*), que no puede ser pronunciada sino con labios cerrados, y nos obliga a hacer una pausa fellsima, o si se dice como continuación con la siguiente (*no-tis*), y se altera su natural sentido (*cunno*)». Naturalmente, este sentido no aparece en el ejemplo citado. En el caso de «la bella casada» la pausa sí se ajusta al fenómeno descrito por Quintiliano. Cf. Lausberg, *op. cit.*, § 964.

⁵⁶ Hasta en tres ocasiones emplea Garcilaso este recurso que comenta Herrera (*op. cit.*, pág. 614): en el v. 8 del Soneto III, «qu’ acabará», en el v. 274 de la Elegía I, «qu’acá» (cita que toma Herrera al pie de la letra de Sebastián de Corrado), y en el v. 276 de la Égloga III, «Blanca cara» (*loc. cit.*, pág. 973). Los ejemplos de Garcilaso siguen el binarismo velar que ya aparece en «Dorica castra» y «caeca caligine», de Virgilio (*Eneida* II, 26 y VI, 88; III, 203 y VIII, 251) o en «sicca canis» de Tibulo (*Elegiae*, I, 4, 6). Cf. Fernando de Herrera (*op. cit.*, pág. 614). El omnipresente «caca» como paradigma escrológico se ensancha en otras categorías léxicas y a otros binarismos no geminados. B. Jiménez Patón (*op. cit.*, cap. VIII) apuesta por los verbos («Nunca gana») o por otros nombres («No tienen Q Los griegos»). También nos relata «un quento que succedio a personas que yo conozco: uno que se dezía Gallo y otro Galera, fue el uno a buscar al otro y dixo: Está acá Galera, díganle que lo busca Gallo». En el *Mercurius Trimegistus* (1621) aparece «ca galera», versión lexicalizada de la escrología apuntada en la *Elocuencia* y que revela la popularización de este tipo de chistes, pero el eje sigue siendo el mismo, el binarismo difónico. Cf. R. Jammes, *Letrillas*, pág. 121.

pero dicho predicado se sitúa *antes* de que se despliegue, en una especie de prolepsis retórica. Nótese que no es un asunto de *arrastré*, que obligaría a intercambiar los índices temporales, sino de *ascenso*⁵⁷ del predicado, por el que el autor consiente que la descripción del personaje pase a ser descripción de situación del personaje. «La bella (*bellaca*) casada» y «la viuda en el sermón» vienen a considerarse personajes-situación que articulan la presencia del autor burlesco en la escena.

A pesar de lo dicho, parece difícil modular el carácter de las situaciones descritas en (3) y (4), diverso si nos atenemos a la presencia o no del relator. El salto epistemológico desde el relator «en l» hasta el predicado autorial es demasiado largo para que los compiladores de Góngora lo tuviesen de alguna manera en cuenta a fin de ordenarlas con inmediatez, pero algo sí advirtieron. Si observamos atentamente, ambas estrofas incluyen un verbo de estado en el primer verso que permite soportar descripciones dobles. En tanto que en (4) el verbo expresa la totalidad de las descripciones que le siguen (*está* «casada» y *está* «bien vestida y mal celada»), (3) expresa el tiempo e *implícita* el lugar en que se encuentra la viuda, pero también Góngora: *en la iglesia durante* «el sermón». La posibilidad de que nuestro autor merodee es remota en (4), pero si no podemos encontrarlo en el espacio privado que afirma el verbo, es necesario salir al espacio público que frena ese mismo verbo.

En la *Tercera parte de flor de varios romances*⁵⁸, de 1593, aparece una variante⁵⁹ aparentemente inocente en la que anida, sin embargo, cierta contemplación del espacio poético:

(4b) Que ande la bella casada
bien vestida y mal celada,
bien puede ser;

La «bella casada» ya no se encuentra ahora confinada en su espacio privado, sale a la luz para que pueda ser predicada por el autor. Ese «ande»⁶⁰ medioatributivo revela el verdadero carácter de la experiencia poética a través

⁵⁷ Traducimos este término del inglés «promotion». Un buen ejemplo de ello se puede ver en Marta Luján («Clitic Promotion and Mood in Spanish Verbal Complements», *Linguistics*, 18, 1980). Curiosamente, en su versión española (O. Fernández Soriano, ed., *Los pronombres átonos*, Taurus, Madrid, 1993, págs. 205-230) aparece traducido como «subida».

⁵⁸ Citamos por la edición de A. Rodríguez Moñino, *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, RAE, Madrid, 1957, fol. 125v.

⁵⁹ Esta misma variante aparece también en el Ms. *BF*. Es curioso que en un manuscrito tan primitivo como el compilado por Gabriel de Peralta, redactado en torno a 1588, la variante sea «esté», como nos ha llegado actualmente, lo que indica que algunas lecturas exigían cierta expresión de los modos de esta casada engañadora. Cf. nota 37.

⁶⁰ Diego López suscribe la *inscriptio* del emblema XIC de Alciato («Ocni efigies, de iis qui meretricibus donant, quod in bonos usus verti debeat») con los mismos términos que usa Góngora (cursiva nuestra): «Quierenos dar a entender Alciato como algunas mujeres gastan, y consumen en galas y afeites lo que los maridos ganan, y trabajan, y de tal suerte que aunque los *pobres* maridos trabajen de noche y de día, nunca tienen un real, ni ay para ellos una capa, y ellas procuran

de un personaje que *está* casado y que *es* bello (pero *bellaco*)⁶¹ al tiempo que muestra su cumplida ontología mediante su hacer referencial. Las modalidades complementarias de «ser» y «estado» se resuelven en el segundo verso, como veremos, entre *ser* y *parecer*, consolidando una oposición intramodal que abre paso a las maneras burlescas. El aparente fracaso de (4b) en las ediciones posteriores denota la hegemonía de la lectura atributiva sobre la predicativa, amén de una refinada perspectiva semántica. La dama que *anda* se expone en un espacio lexicalizado por el verbo y disjunto del espacio no lexicalizado que le es propio por el hecho de *ser* «bella» y *estar* «casada», pero al tiempo aniquila el esquema semántico del segundo verso, donde «la bella casada» puede *andar* «bien vestida» por la simple presuposición afectiva de que *está* «bien vestida» (de sus amantes) en tanto que el marido, el custodio, no posee atuendos sentimentales que ofrecer a la esposa, que *está* «mal celada» (de su esposo) pero no puede *andar* de él «mal celada»⁶². No es el segundo verso el que condiciona el personaje —lectura predicativa— sino el primero, que permite hacer indistinguibles al creador de su creación, a Góngora de su personaje, que ahora vuelve, como era de esperar, a sus habitaciones. El círculo se completa. La disyunción de los espacios del personaje y el autor propuesta por «ande» se salva mediante el simple, quizá original, «esté», que los condensa en una única escena.

La insistencia de Góngora en participar de la escena muestra su cercanía con los personajes femeninos. Esta contribución puede darse —sin que aparentemente se muestre— en cualquiera de los distintos niveles escénicos, pero de esta elección depende la graduación de la invectiva y, en especial, el estatuto ético del autor. La ilación de la escena y el autor se produce, en el conjunto de las estrofas vivenciales, por la variación espacial del autor, *ergo* su ocupación del espacio especulativo. Las «loquillas» y, especialmente, «la viuda» se agregan a situaciones tópicas, con el propio Góngora como argumento designado por el relator «en *ℓ*», en tanto que (18) designa como objeto al autor por razón de la elisión retórica del argumento generado por el atributo «esquiva».

andar bien vestidas, afeytadas y compuestas (Declaración magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato..., Impreso por Juan de Mongastón, Nájera, 1615, págs. 239-240).

⁶¹ La escansión del verso primero en esta variante muestra dos pies trisílabos (dácilios) que sugieren la armonía con que la casada se complace ante sus vecinos. Ese maridaje fonosemántico dificulta una lectura burlesca. De la diástole entre las sílabas cuarta y quinta surge un pie bisílabo (trocaico) originado en el dácilio. En cambio, el subtexto alumbrado por la escansión del verso que incluye «esté» solapa, desde una perspectiva paradigmática, dos ritmos en quiasmo especular: el pie dactílico (trisílabo), segundo en lectura no escandida (˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘) y el trocaico (bisílabo, / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘) se yuxtaponen, originando el adecuado conflicto fonosemántico del que carece la variante del *Romancero general*. Este quiasmo no supone una reducción silábica del espacio otorgado al predicado *bellaco*, sino que denota el propio solapamiento, originando una interesante figura retórica que va más allá de la escrología y lo acerca a la dilogía, también figura de dicción, pero con ansias conceptuales.

⁶² La lectura borrosa entre pasividad y atribución en estos predicados secundarios supone un caso de funambulismo semántico con importantes derivas ontológicas.

El sonido de sus pasos se percibe en un único escenario, donde los lectores aprecian otro actor que, abandonando el patio de butacas, ha saltado *al otro lado*⁶³. En contraste, «la bella casada» se encuentra sola en el escenario que es el espacio especulativo donde, con otra voz, el autor —en una especie de *aparte* enunciativo— se dirige al lector como *eiron*, quebrando *desde dentro* el personaje originado por la descripción. La voz arruina la deseada armonía expresada en el primer verso e impone su valoración sobre el vínculo entre el matrimonio y la belleza cuando se sustentan en la miseria moral de la casada y en la necesaria pobreza espiritual del marido. El usufructo del atributo «bella» es puramente retórico: la explotación del espacio especulativo en su favor. El autor dispone ahora de un pie trisílabo que le permite, a manera de cuña, embutirse en el cuerpo descriptivo, donde acaba por enclavarse. Tras el cincel llega la lectura acumulativa, que descubre la falla ontológica en que se abisma el autor y se disuelve el personaje. Y todo con un simple *ascenso del predicado*⁶⁴, que permite, à la Heidegger, desgarrar el *Sein* mediante la retórica del *Zeit*.

2.2. *n-eco*

En el escenario vivencial donde se encuentran la viuda y las loquillas, los editores de Góngora debieron escuchar los pasos del viejo:

(5) Que anochezca cano el viejo,
y que amanezca bermejo,
bien puede ser,

al que apostaron tras «la bella casada». Acaso el asalto de los personajes a la cumbre de la rima, o la disposición del atributo en torno a la quinta sílaba les hizo suponer que los seres descritos poseían algún rasgo en común que les hacía propicios para la invectiva procaz. Por otro lado, el juego con los ecos —de los que era tan difícil sustraerse, por explícitos— había adquirido forma poética en la estrofa 4.

Aunque las texturas son muy parecidas, la posición retrasada del articulador en (5) cierra la descripción del personaje —menos rico que en (4)— al tiempo que redime el adjetivo, que no sólo no pierde su alcance con el viejo descrito, sino que lo amplía a la situación de la que el viejo es protagonista. Como en (4), el personaje es sujeto de una situación, pero en aquella es el personaje en proceso descriptivo el que se escande en el esencial trocaico —frente al dáctilo *aparencial*— en tanto que «el viejo» mantiene dicho esencial sin modificación. El (falso) eco de la voz burlesca resuena ahora *fuera* del espacio

⁶³ El juego de Góngora es el juego de los niveles narrativos. Superando el dualismo —aquí *retórico*— del teatro cartesiano, el drama que se desarrolla en el escenario llega con la voz burlesca que condiciona toda la representación.

⁶⁴ Nótese la diferencia con la dilogía, hidra de la semiosis, que se afana en disjuntar denotaciones desde una sola matriz léxica.

en que se acomoda «el viejo»⁶⁵, mortificándolo —contumaz el trocaico— a lo largo de las seis sílabas retrasadas y disponibles para la situación de la que el viejo es sujeto afectado, por la lexis verbal y por el atributo disgregado:

(5a) Qu('ano)c(hez)(ca ca)⁶⁶ no el viejo,
y que amanezca bermejo,
bien puede ser;

Las seis sílabas reservadas a la descripción situacional instaure un área demasiado amplia para que sea burlescamente productiva. En esta área tan vasta se suscita un subespacio —sílabas cuarta y quinta— creado por un pie yámbico en el interior de ese «paso de ganso» que insinúa el pertinaz trocaico, táctica retórica que obliga al resto del verso a ser leído en modo burlesco. La preferencia por una interpretación *à la grec* (*kakós*) del pie bisílabo se torna necesaria si procuramos explotar en su totalidad la escatología que respira el verso. Por otro lado, el estatuto burlesco de ese «ano» ecoico no es tan claro como el de «hez» y «caca», pero la lectura escrológica (*kāno... kāno*) permite el cierre especular del espacio dedicado a la descripción.

Este hipotexto irónico, cumbre gongorina de la exaltación del excremento, es cita del autor que reflexiona sobre el personaje, proyectándolo. Góngora atribuye con su voz —de ahí la quiebra del pie trocaico— ciertas propiedades⁶⁷ al «viejo» cuya interpretación depende de la relatividad temporal. Si la lectura de dicho hipotexto se funda en una interpretación discreta —no composicional—

⁶⁵ En la letrilla XXI «Tejió de piernas de araña», de 1624, aparece otra vez el tipo del viejo desteñido que «se desmiente en un Jordán» (v. 48) y que es «Rocín que parando rucio/morcillo a correr comienza». Prodigio tal recuerda la curación de Naamán en el mismo río por sugerencia de Eliseo (*II Reyes* 5, 10). Los más de veinte años que separan ambas letrillas muestran con exactitud la voz cada vez más libre de Góngora: ahora no necesita acudir a los predicados secundarios para mostrarla.

⁶⁶ De cacófaton pecaron «muchos heroicos que juntan *Marcano*», dice B. Jiménez Patón (*op. cit.*, pág. 106). Parece que al geminado «caca» pronto se le añadió el seceso. Pero no siempre es tan claro el vicio en Góngora. En algunos casos son sus propios comentaristas quienes los perciben. El verso 856 de la primera *Soledad* («A la prolija rústica comida») parece que no oculta el cacófaton, pues pronto lo censura Jáuregui, «Deje a Caco V. m. de aquí en adelante» (*op. cit.*, pág. 45), aludiendo a Caco, el ladrón de las vacas que Hércules sustrajo a Geriones (*Eneida*, VIII). Al Abad de Rute parece que no le gusta ese *conculcar* del verso 415 («conculcado hasta allí de otro ninguno»), pues en el *Parecer...* dice que «tiene mucha parte de *aeschrología*, figura viciosa que es uso de verbos o oración de sucio significado en el sonido» (E. Orozco, *En torno a las «Soledades» de Góngora*, Universidad de Granada, 1969, pág. 40). R. Jammes (*Soledades*, Castalia, Madrid, 1994, pág. 282) no ve claro el posible retruécano. Por su parte, Salcedo Coronel censura el verso 653 («mientras el viejo tanta acusa tea») porque «tanta acusa tea hace una figura viciosisima que se llama cacofotón» (*Soledades de don Luis de Góngora, comentadas...*, Imprenta Real, Madrid, 1636, fol. 139). Cf. Rico García (ed.), *op. cit.*, pág. 47.

⁶⁷ El conjunto de propiedades que asigna Góngora a su personaje se puede expresar mediante una relación ordenada «n-aria» de modos ecoicos (no de variables) de individuo. Esta tripla o tripleta está formada por «ano», «hez» y «caca». Naturalmente, el atributo «cano» se encuentra en distinto nivel ficcional.

de los predicados ecoicos, observamos cómo estos se distribuyen en anapestos (˘ ˘ ˘), donde las breves actúan como variables que se cubren con el eco producido por el pie básico, el trocaico. El verso, con el desahogo de la voz burlesca, se expande hasta crear, desde el octosílabo, un endecasílabo burlesco⁶⁸:

(5b) Qu'ano / ano chez' / ezcaca' / ano'l vie'jo⁶⁹,
y que amanezca bermejo,
bien puede ser;

La propuesta puede resultar atrevida, pero ilustra de manera franca el *incrementum*⁷⁰ que supone la percepción de la voz del autor. Incluso el eco, como materia, impone un espacio en el mundo. Y no es sólo del mundo ficcional del que hablamos, sino del actual: el endecasílabo *existe* —posee referencia— en el mundo del autor y de los lectores, prueba inequívoca de la presencia de Góngora como sujeto burlesco. Una prueba más a favor de la existencia del endecasílabo burlesco en (5b) reside, paradójicamente, en su dificultad para poder ser generalizado. El incremento en el personaje de «la casada»,

(4) Que esté / labella / llaca sa'da

no funciona apropiadamente, como cabía esperar. «El viejo» y «la bella casada» lucen en la escena con intensidad desigual. Sus distintas luminarias (seis y tres sílabas) parecen matizar los *qualia*⁷¹ de la segunda con mayor precisión que los del primero. Pero si se prefiere interpretar las propiedades denotadas por los predicados de manera no discreta obtenemos (5c), un enunciado poético

⁶⁸ El primer medio pie se pierde: / ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘. Ese «medio pie perdido» en palabras de Nebrija, lo generaliza Navarro Tomás en su propuesta sobre la anacrusis. «Ponen muchas veces los poetas una sílaba demasiada despues de los pies enteros: la cual llaman medio pie o cesura: que quiere dezir cortadura: mas nuestros poetas nunca usan della sino en los comienzos de los versos donde ponen fuera de cuento aquel medio pie» (A. de Nebrija, *op. cit.*, libro II, cap. V, pág. 47).

⁶⁹ Esta propuesta entronca con las figuras denominada *geminatio* (véase Quintiliano, *IO*, I, 9,3, 29) y *gradatio* (véase H. Lausberg, *op. cit.*, § 616). Pero dicha figura no muestra la polifonía de los elementos geminados. Por eso preferimos el nombre de *eco*, metáfora de la voz devuelta.

⁷⁰ «Los escritores aprovecharon con mucha frecuencia lo adecuado de esta progresión formal [la gradación] para expresar contenidos dispuestos en orden semánticamente ascendente o descendente; desde un punto de vista retórico, esa ordenación de los significados supone un *incrementum* semántico» (A. Azaustre y J. Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 1997, pág. 99).

⁷¹ Término que enfrenta a los filósofos cognitivistas y a los neurocientíficos. Se aplica a las cualidades subjetivas de las experiencias sensoriales. En nuestro caso las experiencias son secundarias porque están verbalizadas por el autor; no obstante, la fenomenología que pueda producirse *a resultas* de un objeto metaficcional (v. g. el comportamiento de la casada o la escatología de la vejez —en cuanto a los despojos de la muerte—) son propias de cada lector y no sería inapropiado aplicarles dicha expresión.

extendido, de factura impecable. Pero sigue habiendo un endecasílabo⁷² —no parece tan descabellada la propuesta anterior—. Es una cuestión de *Zeit*:

(5c) Que anochezca cano (*ano, hez, caca*) el viejo,
y que amanezca bermejo,
bien puede ser;

Hablar de *tiempo de predicación* no debe llevar a generalizaciones mediante los poco útiles subíndices «en t». Este *Zeit* sitúa predicados (o atributos) en espacios temporales, no acciones en instantes del tiempo. Así se entiende que los predicados burlescos se sitúen *antes* del nombre descriptivo y *después del* predicativo. Entre la lectura discreta de (5b) y la composicional de (5c) puja un modo cognitivo del tiempo que señala a (5) como embrión de modelos más delicados de constitución de personajes.

Otra paráfrasis de (5c) *ad usum* situaría la interpretación de los predicados tras el espacio especulativo octosilábico —como aparecían insinuados en (4a)— facilitando que los predicados escrológicos *salten* no solo la cima rímica del primer verso, sino la del segundo, una vez superado todo su espacio octosilábico. No parece que sea posible:

*(5d) Que anochezca cano el viejo
y que amanezca bermejo —ano, hez, caca—
bien puede ser;

Y no es sólo asunto de cantidad silábica. El predicado «cano» dificulta, pero no bloquea, una segunda predicación de «viejo»⁷³, siempre que sea inmediata. En (4), el segundo verso funciona como atributo modal, pero (5) incluye el suyo en el primer verso. Para ampliar el espacio atributivo, la textura del segundo verso debería incluir una preposición, condición necesaria para estipular un

⁷² El endecasílabo burlesco puede reducirse a un decasílabo o a un eneasílabo en interpretación individual. O ampliarse al dodecasílabo, mediante la ausencia de sinalefa en el segundo ecoico. En este caso, el cambio de ritmo supone un problema añadido.

⁷³ El personaje del viejo *teñido* o *escabechado* no aparece con demasiada frecuencia, pero Góngora aprovecha estas contadas ocasiones para darle un buen repaso. Así ocurre con el viejo Don Tristán de *El doctor Carlino*. En «Dineros son calidad» (letrilla xvii, de 1601) se apunta su falta de vigor sexual, «Siendo como un algodón/nos jura que es como un hueso» (vv. 1, 2), pero también su insistencia en la mentira. Es esa conexión entre el juramento del anciano y la experiencia del autor la que funda la radical afirmación de la proposición del primer verso. La *ratio* entre las proposiciones expresadas por el personaje y el autor se ofrece en una perspectiva doble. Si preferimos una argumentación ligada, tópica, sólo disponemos de una premisa mayor en el entimema complejo: «dime de lo presumes y te diré de lo que careces», cuya versión reducida sería «Di mentira, y sacarás verdad» (Correas) que, bien aplicada, es la base del estribillo dual de esta letrilla. Por su parte, una argumentación libre necesita adscribir los enunciados a los personajes, y si estos son diana de las pullas del autor es porque *se hacen diana* mediante la evidencia de sus vicios. La condicional que sustenta la *ratio* sería «Si p (de x), entonces ¬ p».

circunstante modal con razón causal. La presencia del eco *explícito* («y que amanez'ezca berme'jo») cancela la posibilidad de que dicha implicación («bermejo» *de...*) pueda generarse desde el adjetivo. Mediante el vigoroso mecanismo retórico del eco escrológico la ambigüedad se enseñorea de los *desconstruidos* —ya no constituyentes— gramaticales, lo que anula las interpretaciones derivadas e impide que la invectiva alcance la tensión que el autor sanguíneo libra en las nervaduras del cuerpo satírico.

El caso es que su textura oracional agrega un segundo tiempo —una segunda escena— que paraliza la extensión atributiva del personaje e insinúa su *cierre predicativo*. Y este es el motivo por el que (5d) debe ser rechazado: construye su endecasílabo burlesco en el segundo verso, atribuyendo la *hez* y la *caca* a una situación de *amanecer (peli)rrrojo* —permítase la descripción nominal— con la que no puede originar ni conflicto ni atribución burlescos. La única posibilidad, por tanto, de incluir el predicado *después de* la descripción parece ser, como decíamos, *inmediatamente* después de la descripción:

(5e) Que anochezca cano el viejo (*ano, hez, caca*)
y que amanezca bermejo,
bien puede ser;

La lectura composicional de (5e) posee virtudes indudables, como la elegante interpolación de la descripción indefinida («el viejo») entre la situación predicada y su propia predicación. La voz del autor burlesco ocupa una zona propia, distante del octosílabo, un espacio reflexivo sin el cual el segundo verso no encuentra paso. Pero también tiene sus vicios. La interpolación del personaje actúa como cuña en la interpretación de los predicados, retrasando la predicación burlesca a un momento posterior a la puramente descriptiva. Pero esta expectativa temporal es la que modifica la naturaleza del fenómeno que origina la reflexión. En efecto, existe la *ilusión* de que voz burlesca proyectada pueda recuperarse *después*, mediante reflexión del lector, pero los predicados resultantes de dicha reflexión no pueden contener dicha voz burlesca porque es inseparable del propio acto de enunciación poética. Lo que logra (5e) es una textura apropiada para la explicitación de las palabras del autor, pero no de su voz, que pierde su resonancia interna en favor de un breve hemistiquio burlesco. Con la voz perdida del poeta desaparece también el carácter jocoso del verso, reducido a hemistiquio monofónico y carente del cromatismo vocal del anapesto ecoico.

En estos relatos moleculares la productividad del espacio sintagmático tiende a ser máxima. No siempre ocurre así, y entonces el periodo estrófico queda mutilado a causa de cierta laxitud en el aprovechamiento de dicho espacio. En la letrilla que nos ocupa, el espacio *hacia adelante*, prospectivo, prevé su linde desde ese otero de mundo posible del *que* inicial. Hito y entrada a la vez, el conjuntor, ocupando la brevedad de la sílaba inaugural, obliga al lector a introducirse en un espacio de proyección que desconoce, en espera de un mundo que desea ser conquistado.

3. Reflexiones

Todos los seres ficcionales de nuestra letrilla se incorporan en el primer octosílabo. Incluso las estrofas con más de un personaje (números 1, 7 y 19) siguen el modelo y los agregan en el primer octosílabo del segundo periodo. El corto espacio de ocho sílabas contadas parece suficiente para que el autor burlesco origine una escena, aunque sea minúscula. Si entendemos por *escena mínima* la sintaxis de un actante y una acción⁷⁴ estaremos cómodos interpretando la mayor parte de las estrofas. Pero si pensamos que las acciones pueden originarse desde los nombres propios o las descripciones de los personajes, entonces a todas las estrofas las alienta el mismo brío poético. Ya sea con nombres propios, ficcionales o no («Minguilla», «Menga», «Narciso»), mediante apelativos con pretensiones descriptivas («Pelón», «Pelote»), o con descripciones indefinidas (viudas, viejos, casadas, jóvenes aturdidas y damas esquivas), es incuestionable que la letrilla VII acude a los distintos resortes de la denominación para establecer los ajustes necesarios entre la constelación de agentes que bullen en el mundo de Góngora y el reducido número de individuos ficcionales que habitan su «en el mundo». Este proceso de reducción derivado de los diversos modos del nombrar fragmenta el universo ficcional entre aquellos individuos con algún tipo de enlace designativo en el mundo extensional de Góngora y los que se encuentran libres de él⁷⁵.

A primera vista, los nombres propios ficcionales como «Minguilla» o «Menga» gozan de una denotación tan poco específica que parecen originar figuras prototípicas, en tanto que los antonomásticos como «Narciso» poseen un carácter objetivista que les permite actuar como denotadores extremos. Por su parte «Pelón» y «Pelote», de manera parecida a las «loquillas», son denominaciones que pueden reducirse a una proposición politética que incluye un conector causal⁷⁶, en tanto que las descripciones que carecen de estructura

⁷⁴ En la textura poética, son los personajes quienes realizan acciones. Los actantes son las variables semánticas que, en estructura profunda, se adjuntan a la variable de función. Aquí, el término *acción* está empleado como sinónimo de «función» a la *Propp*, entendida más allá de su (original) reducción sintáctica.

⁷⁵ Es decir, aquellas descripciones que encadenan la descripción con los individuos (en lectura particular o general) sin pasar por ningún atributo o proposición reflexiva *implícita*. El caso más claro es el de la estrofa 3: «Que la viuda en el sermón/dé mil suspiros sin son». La lectura hasta la quinta sílaba carece de reflexión más allá de la significada por el articulador. La reflexión, en poesía, se da como condición necesaria del propio acto poético, pero no como suficiente para proveer de reflexión implícita a las descripciones (cf. D. Kaplan, «Afterthoughts», en J. Almog, J. Perry y H. Wettstein (eds.), *Themes from Kaplan*, Universidad de Oxford, Nueva York, 1989, págs. 566 y sigs.).

⁷⁶ Del tipo «Cualquier (x que sea F) es de-nominado z por su causa». La modificación del conocido contraejemplo de W. V. Quine al Principio de Sustitución de Términos Singulares atribuido a G. Frege («Notes on Existence and Necessity», en L. Linsky (ed.), *Semantics and the Philosophy of Language*, University of Illinois, Urbana, 1952, 77-93, pág. 78) tiene la intención de superar el recurso a la metonimia mostrando las posibilidades funcionales de los segmentos causales en la categorización de la denominación y, como parte de ella, al apodo.

política («viuda», «viejo», «casada», etc.) muestran cierta laxitud en sus engarces con los individuos denotados. Las distintas nervaduras en la articulación ficcional suelen ocasionar problemas de interpretación que extravían el dardo o la pulla, y da lugar a juegos verbales que no ponderan las distancias adecuadas entre ambos mundos. La estabilidad del mundo ficcional viene dada, en gran medida, por este alejamiento controlado entre los individuos extensionales, cualquiera que sea su naturaleza, y sus *divididos* intensionales, cuyo proceso de reducción necesita de manos expertas y de métodos innovadores como, por ejemplo, la parte cuantitativa del octosílabo inaugural que requiere un ser para existir ficcionalmente⁷⁷.

La estrofa dedicada a los príncipes del espacio público puede servir de ejemplo para reconocer la habilidad con que el espacio especulativo se contrae para dar cabida no sólo a los personajes, sino también a la predicación:

(21) Que se pasee Narciso
con un cuello en paraíso,
bien puede ser;

El espacio cuantitativo otorgado a este peatón de la urbe burlesca es de sólo tres sílabas, pero ocupan el área en torno al axis rítmico principal. La colocación retrasada del nombre propio incorpora a su denotado con la insultante brevedad del que se siente —merced a la antonomasia— *reconocido*. Advertimos que hay alguien paseando, y lo hace con tranquilidad quizá excesiva, si ponderamos las cuatro sílabas consentidas en el predicado anticipado (de las que sólo tres son necesarias) y la tripla silábica que suma *este* «Narciso»⁷⁸ a la escena. La reflexión de la primera sílaba del espacio especulativo —ese orgulloso *se*— anuda la variable a su valor rígido, designado no sólo en ese mundo de palabras que es el verso, sino en el espacio especulativo creado por el dispositivo pictográfico que es el relator *que*. Visto así —en su divisibilidad sintáctica— el espacio propio del personaje se torna circular, pero discontinuo al tiempo, lo que permite al dividido ficcional lograr su integridad como actante⁷⁹:

(21a) (Que) se, pasee Narciso,

⁷⁷ Quizá la existencia *ficcional* no sea más que la mostración, en la textura, de las propiedades *esenciales* del personaje, y no sólo de sus atributos o predicados explícitos e implícitos. La sinopsis predicativa intenta hilar una red basada en condiciones sólo suficientes, pero no contradictorias consigo mismas.

⁷⁸ Hay que distinguir entre la cita particular de nombres (de personaje, de personaje en situación, de tipos, etc.) y su cita-mención. El demostrativo en cursiva se propone indicar su valor indicial a la vez que menciona la referencia de cita por medio de la propia cita (véase un comportamiento similar del pronombre en D. Davidson, «On Saying That», *Synthese*, 19, 1968, páginas 130-146; versión castellana en *De la verdad y de la interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1990, 108-122, págs. 116 y sigs.).

⁷⁹ En semiótica greimasiana, la fórmula narrativa «f(x)» es expresada mediante la díada acto-actante, que se propone describir y clasificar los personajes del relato no según lo que son, *seres* ficcionales, sino según lo que hacen, *actantes*. Cf. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971, págs. 197 y sigs.

y de este actante no esperamos solo que «pasee», sino que lo haga con el valor que su variable indica, *como-Narciso*. Podemos preguntarnos si el hecho de que alguien pasee implica, quizá presupone, modos varios de pasear. Así, los modos en que «oiga Menga una canción» (estrofa 13) serán exclusivos del *x* denominado «Menga» en el modo (volitivo) de escucha. Pero si la *lexis* no se explicita, los modos de los sujetos actuantes permanecen velados.

Pero en la estrofa (21) se encuentran explícitos, alojados ya en el nombre propio, ya en el medioflexivo «se» que, no se olvide, es intencional porque no es necesario en el espacio especulativo del verso. Y es en el juego de la correferencia del espacio octosilábico donde el conjunto de predicados apropiados a *Narciso* —todos bajo el hiperónimo *vitium*— se entretajan. De hecho, si queremos interpretar el «se» de otra manera, podemos dotar de transitividad la escena y dejar que el nombre «Narciso» pasee al conjunto de predicados *Narciso*, pero en ambos casos, sea lo que sea que caiga bajo el nombre, se pasea con la *parsimonia* —he aquí el modo— que le permite el «se» en composición con la *lexis* verbal. Así, apiñando la correferencia sintáctico-semántica con la causalidad del modo, la *fronte* burlesca de Góngora crea la escena, dotando al modelo diádico «acto-actante» de un *modo de actuación* del (que ahora ya es) actor, personaje.

3.1. Reflexivos sugerentes

Hay otras dos estrofas (números 2 y 6) en que aparece ese indicial «se» y que se ajustan al canon que aparece en (21). Curiosamente, ambas brindan sujetos ubicados en el ágora y que exhiben sin pudor sus vicios más propios:

(2a) Que *se*, case un don Pelote,
con una dama sin dote,
bien puede ser;

Puede parecer que (21) y (2) son semejantes. No cabe duda de que su sintaxis está al servicio de un mecanismo retórico común —la correferencialidad entre la sílaba *refleja* y el individuo significado en la proyección sintagmática del axis rítmico— pero existen diferencias evidentes. En primer lugar, el pronombre renuncia a su valor medio, anulando con ello la incorporación del individuo designado al final del espacio especulativo desde el principio mismo del verso, la segunda sílaba. Es paradójico, pero el «se» abandona una función primaria *de individuo* para ocuparse de una función estrictamente gramatical: la de acomodar el verbo en su ligazón con el individuo con quien se casa ese «don Pelote». Al fin y al cabo, de lo que se trata es de escenificar transitivamente. Con independencia de *con quién* se casa nuestro «don Pelote», «casarse *con...*» está incapacitado léxicamente para operar con una variable de modo. Al estar ocupado el reflexivo en metatareas, ya no hay una posición a que el modo pueda acogerse, y así «don Pelote» ve reducido su espacio proyectivo,

su influencia como tipo, a las cuatro últimas sílabas del verso. Su dominio, a pesar de ocupar el mismo espacio cuantitativo que el de (21), se caracteriza por su continuidad, por la falta de correferencia entre «se» y «don Pelote», cuyos índices deben anularse:

(2) Que se case $x_{1,0}$ ($_{1,1}$ tal x : un don Pelote)

ofreciendo todo el espacio del personaje a la incógnita de la lectura en *tiempo cero*, es decir, como variable de interpretación *necesariamente* burlesca que, más tarde, en el apropiado orden temporal de «t-1», se resuelve con la ofrenda esperada del *pelote*, que se presenta en el espacio en que se cobija falto de modo.

La manera en que se hacen presentes «Narciso» y «don Pelote» muestra con claridad los extremos de los modelos de reflexividad ontopoética de algunos personajes gongorinos. El primero acomete el espacio especulativo del verso desde el mismo momento en que este se da. Lo aborda en la segunda sílaba, donde es inesperado, y vuelve a hacerse presente en la sexta, ocupando la totalidad del cierre de verso mediante la conquista de la cota de rima. Radicalmente no discreto, conocemos algo de él *antes* de que se haga presente en la tripla concedida. El segundo, en cambio, no asalta el verso, se incorpora en el centro del espacio especulativo y lo clausura con tal discreción que no sabemos nada del personaje fuera de lo significado por su propio nombre descriptivo, reducido a esas cuatro sílabas⁸⁰. La naturalidad con que este «don Pelote» habita su área métrica esboza la secuencia silábica que motivará los personajes y tipos más originales de la invectiva gongorina.

3.2. Reflexivos esenciales

Distinta función parece tener el reflexivo en (6):

(6) Que se_1 precie un don Pelón,
que se_1 comió un perdigón
bien puede ser,

Debió de ser caro a Góngora este *avance de personaje*. En este periodo estrófico aparece el pronombre en dos ocasiones, pero se deja llevar por la musa de la retórica y somete los reflexivos al paralelismo. De hecho, mientras este «don Pelón» nos miente sobre lo que comió —según la cita aparentemente fiel del autor burlesco— es el mismo Góngora quien se almuerza la preposición⁸¹.

⁸⁰ La simplicidad con que aborda Góngora el dividendo métrico en «Que se case un don Pelote» tuvo su premio. Perdida la edición de 1592, la letrilla se publica por primera vez en el *Romancero General (Tercera parte de flor de varios romances* de Pedro de Moncayo, Madrid, 1593, fol. 125 v), donde aparece sin nombre, pero la estrofa que la principia es esta, y sólo tras ella aparece la más tarde omnipresente *Minguilla*.

⁸¹ En el soneto «Gallardas plantas, que con voz doliente» (n.º 45, de 1584), el uso transitivo está claro en los vv. 6-7: «blanco coro de náyades lascivas/precie más vuestras sombras fugitivas». Góngora sigue fielmente el régimen verbal en el romance 47 «Aquí entre la verde juncia»

¿Anhelo de identificación con el personaje? Es posible que la elisión de la preposición sea el resultado de un conjunto de variables: la espinosa —por obvia— rima en *-ón*, la atracción, como decíamos, por el paralelismo, tan grato al oído, o la delicada sustitución del verbo por un sinónimo que hubiera oscurecido con notas marginales la simplicidad del cuadro de acciones que expresa «comer». Incluso el relajo en la exigencia sintáctica. Cualquiera de ellas permite congeniar con el autor burlesco, pero ninguna de ellas explica el hecho gramatical de que «comer» no necesita usarse con el reflexivo. Si éste no hubiera ocupado la segunda sílaba, el juego de las piezas léxicas habría permitido incluir la preposición directamente en la primera sílaba, como sucede en (17).

En cada apartado de este trabajo yace de forma más o menos explícita la convicción de que la poesía gongorina es una poesía marcadamente evidencial. Su rastro poético sorprende por la claridad de sus señales, auténticas rúbricas de sus personajes. De esta condición participa el reflexivo en estos versos. Supongamos que el pronombre adjunto a «comió» posee una función sintácticamente neutra, esto es, no se encuentra únicamente encadenado a la fortaleza de la estructura paralelística ni sujeto a la casualidad de las proposiciones distribuidas en los esticos. Esta función no sería entonces sólo retórica, secundaria —simple elemento de ajuste— sino esencialmente léxica. La deriva es la siguiente. En el primer verso, el verbo pronominal «preciarse» obliga a la lectura argumental con «de», a la manera de (2). La diferencia radica en que (2) establece una relación no modalizada entre personajes, en tanto que (6) liga la cita del personaje (que declara verbalmente que se ha comido «un perdigón») con el modo resultante del descriptivo de jactancia que embebe la cita. Este juego con la ambigüedad de los actos de decir no encuentra solución directamente en el descriptivo burlesco «se precie», hay que atravesar la membrana de la ficcionalidad para reconocer la voz de Góngora, que muestra —descripción *léxicamente* reflexiva— la presunción y vanagloria del personaje justo antes de expresarlo con la intención de ser *inmediatamente* citado⁴². La complejidad del discurso burlesco de (6) va a la par de su sencillez estructural. A nuestro autor no le mueve sólo la retórica vigorosa del isocolon, sino que dispone los distintos «se» con el objeto de modalizar el personaje del «Pelón». El primero, como argumento modalizante, supone el avance de lo esperado; el segundo, como adjunto modalizador del verbo, funciona parejo al primero, mostrando ese avance del sujeto mediante la mostración del objeto: «un perdigón».

(de 1584, v. 2): «Preciaste de tan soberbia» o en la tetrilla satírica IX «Si las damas de la corte» (n.º 54, de 1585, vv. 43-44): «Si se precian por lo menos/de que duques las recuestan». Sorprende que Góngora, en el corto espacio de cinco años, emplee en tantas ocasiones el verbo *preciar*. Habrá que esperar otros ocho para que vuelva a usarlo. En el fértil año de 1603, escribe el romance con estribillo «En los pinares del Júcar» (151), que será «un jalón importante en la carrera poética de Góngora» (R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, páginas 374-375), esta vez con un uso transitivo, «Palmillas que menosprecian/al zafiro y la esmeralda». El espacio extramuros es, en este caso, apacible, lleno de serranas, música y baile.

⁴² Esta expresión de esencialidad se aplica a las propiedades necesarias que pueden desarrollarse por medio de proposiciones analíticas.

4. Ecoides

Góngora depura en la estrofa (21) el esquema propuesto en (6) y en (2), logrando aglutinar las cualidades de los modelos previos, pero alejándose del ocultamiento predicativo que los caracteriza. Los tipos representados por «Narciso», «don Pelote» y «don Pelón» están enteramente expuestos desde el principio del verso, no ocultan al lector qué pretenden con sus presunciones. Inclemente, los hace desfilan por el ara del sacrificio sin reservarse cantidad silábica alguna para rondarlos, de manera semejante a como deambula por las estrofas vivenciales. De hecho, hay que buscar algún contraste más intenso entre ambos grupos de estrofas si se desea certificar sus distintas posiciones en las diversas ediciones de las que nos hacemos eco.

Parece claro que postular en ellas la presencia de un relator «en *ℓ*» permite reunir las en el grupo de estrofas vivenciales (3 y 9), pero es difícil descubrir el tono vocal que encarna los predicados «sin son» (estrofa 3) y «mil loquillas» (estrofa 9). Sorprende el hecho de que el autor se aleje de la escena que describe y de que exprese una escena tópica. En tanto que las loquillas o las viudas son tipos de distintas posibles situaciones, «Narciso», «don Pelote» y «don Pelón» son, ellos mismos, situaciones tópicas y, por esto, los segundos versos son los depositarios de sus citas o sus modos tópicos.

Si preferimos relacionarlas con el grupo de las vivenciales, el verso debe proveer del caudal predicativo necesario que permita interpretarlo de manera extendida. «El viejo» y «la bella casada» (estrofas 4 y 5) incrementan su patrimonio semántico con los predicados autoriales expresados por la voz burlesca del autor, que no se expresa en el verso sino que, más bien, se *explica en él*⁸³. Es voz percutora en cada una de sus sílabas —o desde ellas—, consonante ecoica que permite concebir situaciones anejas a la descripción inocente, logrando que trasciendan a personaje. Como nombre atributivo, «don Pelote» denota ciertas

⁸³ Quintiliano (*IO*, IX, 3, 23) describe el procedimiento del paréntesis o *interpositio* como la intromisión de una oración (discurso). G. Correas lo sigue fielmente, «parenthesis es entreposizion, quando se entremete algo axeno en la oración [...] cosa de fuera que ni quita ni pone» (*Arte de la lengua española castellana* [1626], Selecciones gráficas, Madrid, 1954, pág. 383). B. Jiménez Patón dedica el capítulo XIII de su *Elocuencia...* a «las figuras de Abruption», entre las que incluye el *paréntesis* («quando de tal suerte se ponen algunas palabras que, quitadas, no hazen falta y, puestas, no sobran» (pág. 137). También incluye entre «Las figuras de Abruption» el *apóstrofe*, que «es un apartarse del principal intento por menos tiempo que en la digresión y como que sin aver salido del problema, como es bolviéndose a Dios, al cielo, a las soledades, a las estrellas, a los bosques, montes, selvas y a sí mismo [...]». Este *volverse a sí mismo* parece una adecuada descripción para el fenómeno que nos ocupa. F. Sánchez de las Brozas, tanto en el *Ars Dicendi* como en el *Organum Dialecticum et Rhetoricum* (ambos en Eustaquio Sánchez Salor y César Chaparro Gómez (eds.), *Obras 1. Escritos retóricos*, Institución cultural «El Brocense», Diputación Provincial de Cáceres, 1984, págs. 123 y 344) sitúa el fenómeno entre los de interrupción del discurso, donde se ocupa de la *digresión* que «consiste en el paso a otro del tema que se está tratando, sin ser aquél ajeno a este, [...] es denominada por los griegos, si es breve, *paréntesis* [...]», aunque se exige que este no sea totalmente ajeno «para no ser irreflexivos e imprudentes».

propiedades doxásticas⁵⁴, pero ninguna que, privativamente, le permita cubrir el segundo verso con otro tipo apropiado a esa condición de la que parece rehuir. En este caso, la *fronte* burlesca tiene como blanco el conjunto de propiedades denotadas por la descripción indefinida, una diana de carácter poco perfilado para el arpón certero del autor. El conflicto que se desarrolla dentro de esta descripción puede caer, en una primera lectura, bajo la figura de la «cohabitación», concepto que intenta describir el hecho de que «dos contrarios se dan en un sujeto»⁵⁵. La oposición, por tanto, sería entre los contrarios de la serie alética (*ser/parecer*) o entre los contradictorios⁵⁶ (*ser/no ser*). En ambos casos, la *ratio* que permite yuxtaponer los términos del oxímoron⁵⁷ parece carecer de ley de paso, de asunción de la premisa mayor. Todo resulta tan precario que parece imposible generar ese «don Pelón» con la voz firme del poeta.

⁵⁴ «Alemany interprète: “Pelafustán, pobretón”, à cause, sans doute, de “pelón”; je pensé qu’il faut plutôt rapprocher ce mot de “pelota”, comme Góngora le fait explicitement dans le romance “Despuntado he mil agujas” (n.º 109, de 1591), “Esperando esta pelota/dicen que está un don Pelote,/porque en haciendo él falta,/la toque al primer bote”» (R. Jammes, *Letrillas*, Ed. Hispanoamericanas, París, 1963, pág. 46). Jammes no explica esta relación entre *Pelote* y «pelota». Entre los muchos empleos —literales y metafóricos— de «pelota» (14 entradas en *Autoridades*), la más adecuada parece ser «Jugar à la pelòta. Phrase métaphorique, que vale traer a uno engañado con razones, haciéndole ir y venir...»; pero también «el juego que se hace con ella». La variante moral también aparece: «Vulgarmente se da este nombre à la mujer pública y de mal vivir». Este es el sentido que Juan Hidalgo corrobora, aunque lo emplea además como «Bolsa con dinero» (J. L. Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de oro*, Universidad de Salamanca, 1976, pág. 596). El juego de pelota da lugar, como se ve, a un sinfín de relaciones semánticas, pero se organizan en torno al juego, la mujer y el dinero. No hay que olvidar que en el romance «Tendiendo sus blancos paños» (n.º 90), del mismo año, Góngora nos describe con absoluta maestría en una sola cuarteta estas correspondencias, «Violante, que un tiempo fuiste/pelota de mi trinquete,/de mis botones ojal,/y de mis cintas ojete». La obscenidad toma cuerpo en la dilogía nominal binaria que recorre cada verso.

⁵⁵ Es la tercera manera en que aparecen los contrapuestos, según B. Jiménez Patón, el tratadista que recoge más ampliamente esta figura. En el cap. X («Figuras que se hazen por trastueque y ornato») de la *Elocuencia Española en arte*, expone con lucidez, a la manera aristotélica, los distintos tipos de antítesis, pero usa ya los términos propios del cuadrado de oposiciones que aparece en las *Summulae Logicales* de Pedro Hispano.

⁵⁶ La propuesta radica en diferenciar una pareja tautológica en el interior mismo del polo E (letra que, desde Pedro Hispano, da nombre a la proposición universal negativa). Compuesta de sinónimos sólo parciales, se neutralizan en el nivel léxico mediante la cópula *parecer* pero conviven en el nivel lógico y en el —llamémoslo así— «intuitivo» con el conceptual *ser no*, mucho más productivo para generar juicios.

⁵⁷ La *cohabitación* es uno de los tipos de oxímoron y, como hipónimo, participa de las características de éste, a saber, su reducción al sintagma o a la frase. El oxímoron de extensión oracional o textual se estudia como paradoja. Cf. A. Azaustre y J. Casas, *op. cit.*, págs. 117-121, y J. A. Mayoral, *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid, 1994, pág. 269.

4.1. El «pie de burla»

La obstinada distribución de la estrofa en las posiciones más adelantadas de la letrilla⁸⁸ obliga a ligarla a alguna situación en que Góngora sea factible como instancia cuya voz se perciba. Esforzando el oído, se aprecia cierto eco en las sílabas centrales,

(2') *Que se cā/seun dōn/Pelōte*

que hace vibrar el área dominada por el pie central que ya aparecía en las estrofas del «viejo» y «la bella casada». Obstinado en ese segundo pie, Góngora nos susurra al oído la causa de la afrenta. Ahora ese «don Pelote» ya no es sólo un conjunto de propiedades borrosas que se aplican a un *x* al que el lector debe ajustar un valor *en su* mundo, es un tipo que pretende finitud, que aspira a personaje. El verso deja que una parte de sí varíe su tirante rítmico, y de esta falla de la lumbar métrica⁸⁹ que no alcanza a ser diéresis (sílabas cuarta y quinta) surge ese predicado oculto que ya parece ineludible. El pie fracturado es soporte de una denotación mucho más restringida que la apuntada por el excesivamente general «un don»⁹⁰:

(2b) *Que se case un don (segundón) Pelote*

Los denotados son ahora esos *segundones* («secundo genitus») que abundaban en la ciudad de Córdoba⁹¹. En esta ocasión la lectura interna no depende

⁸⁸ Aparece en primer lugar en el *Romancero General* de 1593; Es segunda en Vicuña, Hoces y Chacón; tercera en el *Cancionero de Gabriel Peralta*; quinta en el manuscrito *BF*.

⁸⁹ Por lo visto, parece propio de Góngora desgarrar el verso en su pie central. En ese pie se crean los personajes de Góngora, que abandonan el nivel del tipo como hiperónimo, hasta ascender a un nivel intermedio, más cerca del personaje como hipónimo. El *pie de burla* es el recurso retórico que emplea Góngora para crear sus personajes sin designarlos.

⁹⁰ Don Quijote (cap. XVII de la segunda parte) «volviéndose al leonero, le dijo:

—¡Voto a tal, *don bellaco*, que si no abris luego las jaulas, que con esta lanza os he de coser con el carro!». El ajuste entre el tratamiento y la invectiva aclara la intensidad del denuedo.

⁹¹ «En la ciudad de Córdoba dan este nombre al hijo segundo de los caballeros principales» (*Aut.*). De las muchas ocasiones en que Góngora usa «segundo», sólo en *Las firmezas de Isabela* se muestra su voz con claridad, «que lo segundo no quiero» (v. 1529). Curiosamente, el hermano menor de Don Luis, Juan, hereda los bienes civiles de la familia, las tierras y las rentas, en tanto que la dote de sus hermanas, Francisca y María, se compone de parte del capital y algunas rentas. Ese «mayorazgo inalienable del hermano menor» (R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, pág. 17) contrasta con la visión que tiene el mismo autor de las rentas eclesiásticas del mayor. Para él «don Luis sólo hereda prebendas» (*loc. cit.*, pág. 17). La ración, los beneficios de Cañete, las prestameras de Santaella y de Guadalmezán, un censo de 2.800 ducados heredado de su tío, amén del disfrute de algunas propiedades (casa y huertas) del cabildo (*loc. cit.*, págs. 13-14) parecen razones suficientes para que sus padres se percataran de su vocación temprana, pues «la familia lo destinó desde muy joven a ser el sucesor de su tío, Francisco de Góngora» (*loc. cit.*, pág. 4). Esta perspectiva a *la Jammes* nace, precisamente, del resentimiento que su voz poética no puede ocultar, y es el soporte intensional del predicado oculto «segundón».

del juego de pies bisílabos (trocaico) y trisílabos (dácilo) que se suscitan en la diástole, como sucede en «la bella casada», o con el ecoico «cano» que resuena en «el viejo», sino en el ligero repique consonántico de la vocal velar que, sin embargo, no llega a quebrar la sinalefa⁹². La sonoridad permanece a pesar de la interpolada aspiración, volcada ésta en metáfora creadora del nuevo ser.

Si el espacio dedicado al predicado oculto de la estrofa cuarta es el de un pie trisílabo con variación binaria de ritmo trocaico, el área ofrendada al personaje se reduce con el uso del yámbico, empleado por primera vez para este menester. Y quizá este aspecto sea pertinente para intuir la distribución de la estrofa. En el espacio ofrecido al viejo percute la secuencia binaria, al igual que sucede con «don Pelote», pero coincide con «la bella casada» en la elección del trocaico. La estrofa (2) reivindica, así, su primogenitura, mediante el esencial yámbico y la fractura forzada de la sílaba cuarta⁹³. Por su parte, la estrofa (6),

(6') *Que se prē/cieun dōn/Pelōn*

parece sobrepuesta a la (2). Su identidad fonosemántica alcanza una cota de difícil reversión, aunque haya que ilustrar el carácter seseante del recurso retórico junto a la asimilación del timbre. Esta recurrencia estructural de (6) viene en auxilio del presupuesto carácter especulativo de (2) y reclama su extensión a otras estrofas. Parecía claro que ambos personajes⁹⁴ debían compartir algunos rasgos semánticos y pragmáticos, pero nada hacía suponer que

⁹² I. Arellano (*Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, EUNSA, Pamplona, 1984, págs. 302 y sigs.) clasifica de manera arbitraria estos fenómenos: «Nada esencial diferencia a la dilogía y antanacsis del grupo constituido por la disociación, el calambur y el retruécano». En la *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián dedica a estos juegos el discurso XXXII, *De la Agudeza por Paronomasia, retruécano y jugar del Verbo*.

⁹³ La violencia ejercida sobre esta sílaba no es suficiente para forzar el hiato que llevaría a la hipermetría. La pronunciación de la consonante velar en la zona de Córdoba es brevísima, y no debía resultar extraño este juego sonoro en la poesía burlesca del momento.

⁹⁴ Este «título honorífico que se da al caballero y noble y al constituido en dignidad» (*Cov.*) es lo que intenta subvertir Góngora. El romance *Si sus mercedes me escuchan* (84, de 1590) presenta despectivamente una gran variedad de tipos que aspiran a personajes «en tiempos que hai tantos dónes, pegadizos como piojos de carcel, no os duelan estos bautismos» (*Picara Justina*, fol. 48, citado en *Aut.*). El nombre del personaje fanfarrón del *Orlando Furioso* de Ariosto se aplica, por antonomasia, a una de sus dianas, «Sale el otro cazador, / o Rodamonte de liebres / o Bravonel de perdices, / vestido de necio y verde» (vv. 9-12). El adjetivo posee un innegable carácter deictico (*el otro cazador / ese Rodamonte*). Más tarde, el señalamiento se dirige al pelón, «Estáse el otro *don tal* / desde las doce a las trece / rezando aquella oración / de la mesa sin manteles, / y sálase luego al barrio / escarbándose los dientes / con un falso testimonio, / por el decir de las gentes» (vv. 25-32). El trato menos hiriente hacia este «don tal» comienza por no aplicarle el atributo *pelón*, seguramente porque no se justifica, como hace en la estrofa (6). El empleo yusivo de *don* parte de la insolencia con que estos segundones intentan aparentar una dignidad que no tienen: la biznaga en la boca (indicio de comer bien) y, posiblemente, los guantes en las manos, atributos con los que se enseorea don Mengo en *El Alcalde de Zalamea* (1, v. 236).

la voz escondida de Góngora los concibiera como gemelos retóricos mediante el predicado oculto en modo atributivo diferido⁹⁵:

(6b) *Que se precie un don (segundón) Pelón*

Como ocurre con (5c), el enunciado extendido posee una factura perfecta, con el incremento de un anapesto ecoico surgido del susurro del autor⁹⁶. Una vez más, la dupla vocal (la voz poética y el eco sugerente del autor) crea un verso difónico que potencia la existencia presupuesta del endecasílabo burlesco.

⁹⁵ Si le concedemos al verso una textura ecoica, como en la estrofa 5 (*Que se prē/cie(se) [g] un(un) dōn(dón)/Pelōn*), advertimos que no funciona. Allí, el eco devolvía la matriz léxica y su *tempo* era considerado con la discreción de los predicados. Aquí la voz devuelta no permite una interpretación secuencial, está entrecortada debido a que la matriz se ve reducida a un poco sugerente silabeo que obliga a la interpretación composicional.

⁹⁶ La singularidad del paréntesis puede ser descrita recurriendo, como hace F. Recanati, «a una metáfora tipográfica, alrededor de la noción de *colophon* que en alguna parte ofrece Lacan: «el colophon, en un texto antiguo, es esa pequeña mano indicativa que se imprimía en el margen y que procede de cuando todavía no había tipografía». Me parece que debemos distinguir entre el *texto* y el *margen*: el *texto*, es texto de lo que se enuncia, y en el *margen* encontramos las indicaciones que le conciernen» (*La transparencia y la enunciación*, Hachette, Buenos Aires, 1981, págs. 122 y sigs.). En la Regla XVIII de su *Tratado de ortografía y acentos en las tres lenguas principales* (1531), Alejo Venegas informa por vez primera del signo gráfico que corresponde a la interposición sentencial: «la señal es una .(). grande partida de arriba abaxo por medio: y entre aquellas dos cornezuelos melemos la sentencia: con que entrempeamos la clausula empeçada... Desta señal no vsauan los antiguos en esta forma: porque entremetían la sentencia de parenthesis entre cuatro puntos: que eran dos commas... y por esta señal moderna: la sentencia que se encierra en esta figura es muy antigua.» (edición facsímil, con introducción y estudio de L. Nieto, Arco, Madrid, 1986). Un poco más tarde, Cristóbal de Villalón (*Gramática Castellana*, 1558, ed. facsímil de C. García, CSIC, Madrid, 1971) libera ligeramente el signo: «Se señala con dos vírgulas corvas desta manera .()». Hacia 1593 el editor de Salamanca Guillermo Foquel ya emplea una definición metafórica muy visual: «Se señala con dos rasguillos en arco el uno vuelto al otro» (L. Nieto, «La desconocida Suma de la Orthographia Castellana de Guillermo Foquel», *Revista de Filología Española*, LXXVI, 1996, pág. 31), que se desarrolla geoméricamente con Felipe Mey, quien, en su *Orthographia libellus...*, habla de «los semicírculos de la Parentesis» (*Accesit* del tomo IV del *Thesaurus verborum...* de Bartolomé Bravo, Valencia, 1607). Jiménez Patón es menos agudo en la *Elocuencia* («Hase de escribir entre dos rayas en la forma que aquí va, como dezimos en el *Epithome de Orthographia*») que en el referido *Ephitome...*, de 1614, donde lo llama «círculo grande, partido por medio, que abraça la raçon inserta» (ed. de A. Quilis y J. M. Rozas, CSIC, Madrid, 1965, cap. 18, fol. 80r), extendiendo la metáfora de Mey al universo afectivo, muy apropiado para nuestro fin. A Correas le sucede algo parecido. En su obra más acabada, la *Ortografía castellana, nueva i perfeta*, de 1630 (ed. facsímil en Espasa-Calpe, Madrid, 1971), intenta describir minuciosamente el signo, «se nota con dos medios cercos kareados por los kabos, se koxen en medio alguna palabra, ó rrazon suelta», pero es mucho más natural en el *Arte Castellana* (1627), donde alcanza ya un valor poético: «i se cerca con dos medias lunas» (ed. de M. Taboada Cid, Universidad de Santiago de Compostela, 1984, pág. 200). Este salto desde la *Ortografía...* hasta el *Arte...*, sin que el propio Correas lo percibiera, indica el uso que se venía haciendo en la literatura de la época de los fenómenos de interposición.

Sólo han sido necesarias dos sílabas para dar a luz un tipo de tres⁹⁷, lo que indica entre otras cosas que la lectura composicional de (2b) y de (6b) presenta un modo del tiempo que permite crear, como ocurría con (5), personajes o tipos de manera diferida.

Estos predicados ocultos del autor poseen la virtud de acrecentar los rasgos del mundo de los personajes, que presentan sus distintas *frontes*, pero también le permite incorporar el «modo de autor»⁹⁸. La voz del autor burlesco anuncia

⁹⁷ Hablábamos de un «ligero repique consonántico de la vocal velar que, sin embargo, no llega a quebrar la sinalefa». Si se fuerza, la sílaba aguda conduce a la formación de un segmento tetrasílabo que desequilibra el pie a la vez que anula la propuesta del endecasílabo. El resultante es un dodecasílabo que acaba con el ritmo impar.

⁹⁸ El paréntesis (ya sea como inciso, apóstrofe, paráfrasis o aposición, entre otros) es uno de los recursos más interesantes de Góngora. Es el caso de los versos iniciales de la *Soledad* primera, donde los paréntesis *usados* (que recuerdan la metáfora que Correas empleaba en el *Arte Kastellana* y que, posiblemente, brotase de de su lectura de las *Soledades*) son metáfora gráfica de la metáfora *usada*, «en que el mentido robador de Europa/(media luna las armas de su frente,/y el sol todo los rayos de su pelo)/en campos de zafiro pace estrellas». Curiosamente, son los editores de Góngora quienes dudan del signo que deben emplear. Dámaso Alonso, en su edición de las *Soledades* (*Obras completas*, VI. *Góngora y el Gongorismo*, Gredos, Madrid, 1986, págs. 551-621), tiene «a la vista los textos de Hozes, Pellicer y Salcedo Coronel, principalmente el de este último, y el del manuscrito Chacón, según lo ha reproducido el señor Foulché-Delbosc en las *Obras Poéticas de Góngora* publicadas por *The Hispanic Society of America*» (pág. 545), pero no advierte que todos ellos usan el paréntesis, y no la raya, como prefiere para su edición, opción rechazada por los sucesivos editores de las *Soledades*. A. Carreira (*Luis de Góngora, Antología poética*, pág. 200) declara que, en su edición, «se han limitado las frases parentéticas que a nuestro juicio fuerzan demasiado la interpretación». R. Jammes (*Soledades*, pág. 178) confiesa: «he suprimido también las rayas largas (—) que introdujo D. Alonso (exceso criticado con razón por Carreira) y he conservado todos los paréntesis de Chacón, porque el examen de las primeras copias permiten suponer que existían en los borradores del autor». Un caso más interesante es el de los versos 211-215 de la edición de Pellicer, que D. Alonso (*Cruz y Raya*, 1936) transcribe: (el río...) «de quintas coronado, se dilata/majestuosamente/—en brazos dividido caudalosos/de islas, que paréntesis frondosos/al periodo son de su corriente—/de la alta gruta donde se desata». La censura de Pedro de Valencia («i no me diga... que las islas son paréntesis frondosos al periodo de su corriente; por más i más que estos dichos i sus semejantes sean los recibidos con mayor aplauso») en la segunda redacción de la *Carta a Góngora...* (Cuesta Saavedra, ms. 3906, BNM, 64r-67r, fol. 66v) parece que propició la versión final. Estos bellísimos cinco versos, muestra notable del tópico *ut pictura poesis*, se ven reducidos a dos (207-208) en la versión definitiva, en que desaparece el *curso* del autor, cuya voz profética, domesticadora del paisaje, se pierde en favor de una naturaleza casi cruel, hostil al peregrino. La dificultad del lugar es clara, y la puntuación adolece de los mismos defectos que la anterior. Incluso R. Jammes (*Soledades*, página 241), fiel —según dice— a la «primera redacción del Ms. de Rodríguez Moñino» (*Poesías de autores andaluces*, de la Biblioteca de don Antonio, y que contiene los primeros 776 versos del poema), los coloca entre rayas, cuando, en verdad, ese manuscrito (cuyos versos, puño y letra de don Antonio, reproduce R. Jammes en «Un hallazgo olvidado de A. Rodríguez Moñino: la primera redacción de las *Soledades*», *Criticón*, 27, 1984, págs. 9-35) usa la coma sencilla. La puntuación diferenciada aconteció en un lugar crítico, pues el 214 es el único verso que, según hemos podido apreciar, Pellicer (*Lecciones Solemnes...*, pág. 405) no inicia con versal. Aún mejor es su *lección* sobre el fragmento: «Tomando D. L. la translación de los oradores, que corriendo en el periodo entero de su oración, ponen en medio otra oración

el personaje recién creado con una sola campanada, que parece resonar en el imposible vacío de la denotación del predicado recién surgido. A causa de la propia emisión del ictus —que parece tener un carácter rígido, esto es, designa necesariamente lo expresado por el sólo hecho de enunciarlo— se crea *musicalmente* un personaje que con inmediatez adquiere forma semántica⁹⁹. Al tiempo que aparece ese /se(g)un DON/ se le bautiza no con el agua bendita, sino con la *execratio* del apodo que le perseguirá hasta el fin de su mermada vida poética.

Pero todavía nuestro personaje no está bien perfilado. El autor burlesco bautiza al *x* naciente con la gala del —otrora noble— «don», al tiempo que el *autor-eiron* lo confirma con la tara de «segundón». El espacio sémico es, como siempre en la poesía corta de Góngora, muy fértil, pero no tanto como ocurre cuando se proyectan los ecos. Aquí necesita cuatro sílabas métricas de clase binaria —si contamos los dos pies yámbicos— para abastecer al protagonista del preciso adorno cualitativo. Con el primer pie provee del espacio necesario al primer predicado articulado «un don», del que se desgaja un atributo no articulado, un «constituyente de autor» que parece ser proyectado desde la parte articulatoria. El segundo pie todavía queda libre para seguir mostrando alguna condición *articulada* del personaje. Si esto es así, de nuevo la voz del poeta burlón nos asalta en el ínterin del tiempo de lectura con un segundo predicado que actúa sobre el compuesto predicativo de personaje denotado en el primer pie, y cuya naturaleza compositiva reconoce la presencia del *autor-eiron*.

El constituyente inarticulado tiene varias opciones para entrometerse en el discurso irónico. El patrón interpretativo de «la bella casada» sitúa el predicado axiológico fuera de la escena descrita en el verso, con un predicador autorial situado temporalmente «en t_0 », pero con atributo desplegado previamente. Este recurso, al que denominamos «ascenso del predicado», permite crear descripciones de personaje *en situación*. En el caso de (2) y (6), el predicado autorial debe ser reconocido al final del primer verso, no del segundo —como sucede en (4a)—:

(6c) *Que se pre/cieun don „, /Pelón [es un segundón „] /...*

La hechura de (6c), que parece acabada, propone una secuencia caracterizada por la ausencia de enlaces con el mundo extensional. En tanto que «la bella casada» se actualiza como personaje en su quehacer del segundo verso, en (6c) sólo hay una invitación —el verbo a la izquierda y el «se»— a crear un personaje-situación. La feracidad del primer verso propicia que germine la tríada predicativa

remota, dexando el primero de la primera constante». No creemos que haya mejor explicación de la analogía del paréntesis, que se interpone como isla al *cursus* (periódico) de la escritura.

⁹⁹ El término *musical* intenta ser sinónimo parcial de lo que se entiende por *Cratilismo*, «nombre que procede del diálogo de Platón, *Cratilo*. Es el recurso retórico que consiste en suponer que ciertos sonidos se corresponden “naturalmente” con aquello que designan semánticamente las palabras que los contienen» (J. Llovet, *Teoría literaria y literatura comparada*, Ariel, Barcelona; 2005, pág. 121). Llovet ejemplifica con el soneto 336 de Góngora «Prisión del nácar era articulado».

que hace innecesario un segundo tiempo de lectura para caracterizar al pelón, basta con ese predicado oculto que no modaliza los constituyentes articulados mediante axis moral alguno. En efecto, en (4) la voz remática del autor moral desenvaina el constituyente inarticulado que se encuentra ahormado entre los atributos «bella» y «casada», presentados por el articulador expreso. Dicha extracción consiente que la serie de atributos —«la *bella*, (ca)_{vj}»— no se halle necesariamente coindizada, permitiendo que sólo aquellas «*bellas casadas*, por cuya herida sangra la *bellaqu*-,ería»¹⁰⁰ son las que reciben la burla del autor. La concreción del personaje denotado se resume en la cruz retórica; en el sintagma, los predicados articulados y en el paradigma, los atributos modalizados: «bien vestida» (como «bella») y «mal celada» (como «casada»). Y en el justo centro, cópula del argumento paradójico, ese susurrado *bellaca* que no sólo da nombre a todo el conjunto, sino que dobla cada uno de los atributos que se pretenden extensionales. Sobreponiendo el susurro del autor en el ámbito de la cruz retórica de (4a), el segundo verso adquiere unas calidades polifónicas sorprendentes:

(4c) (Que esté) la ('bellā'ca)sada
bien vestida (↓¹⁰¹ bellaca) y mal celada (↓bellaca)
bien puede ser;

El eco de la voz musitada se yuxtapone a cada uno de los dos atributos que se articulan en el —hasta ahora— monofónico segundo verso, mostrando la doble escena que el autor propone, la escena primaria y la modalizadora escena-eco¹⁰². En aquella, el personaje que intenta ser perfilado se muestra con propiedades dispares¹⁰³, pero que resultan ingénitas a la voz poética; la segunda escena sólo

¹⁰⁰ Los subíndices en el curso de la *oratio soluta* carecen de valor formal, pero no de sentido. Establecen las propiedades necesarias y suficientes de un segmento de la realidad (reducido aquí al personaje y su situación) para ser expresado como categoría prototípica. La perspectiva objetivista (que defiende que las propiedades son intrínsecas al referente) reduce la historia de los personajes a simples tipos y excluye el hecho de que las propiedades se *encarnan*, esto es, son matriz de la biología y la experiencia que provee el autor. Cf. G. Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind*, Universidad de Chicago, 1987, pág. 12.

¹⁰¹ Para facilitar la iconicidad, el predicado oculto articulado en el atributo se expresa como tonema. ↓ señala la inflexión descendente.

¹⁰² La voz de Góngora no es capaz de crear una auténtica escena desde un simple eco; más bien es un *aparte enunciativo* en el que encuentra cobijo el pensamiento no dramático del poeta. El interés de Góngora en que su voz sea oída se extiende a la mayor parte de su poesía, amén de su corta obra teatral. «Tan escasa producción, en una época marcada por la facundia de los dramaturgos, parece apoyar la vieja distinción entre genio, capaz de crear y poner en pie a unos personajes, e ingenio, más inclinado a todo tipo de juegos verbales e imaginativos: Góngora sería de estos últimos, y por tanto, el teatro no era lo suyo. Sin embargo, las lecturas de sus obras dramáticas revela una habilidad sorprendente en el manejo de personajes, situaciones y enredos, algo que apunta, asimismo, en ciertas letrillas y bailes dialogados» (A. Carreira, *OC*, II, pág. XI).

¹⁰³ Y no sólo una. Veámos *supra* que las oposiciones heteromodales entre «ser/parecer» y «ser/estado» permitían resolver el modo burlesco de este periodo estrófico.

posee la sonoridad del corifeo, voz alterna que glosa la escena primaria con la intención *morata* de incluirla en el mundo doxástico de Góngora, que prefiere ejecutarla sin demasiada finura argumentativa, lo que parece obvio, puesto que no es una escena en la que el autor pueda introducirse desde dentro con un operador «en *ℓ*». En efecto, el personaje-situación que resulta llega mediatizado por el *prejuicio* de Góngora¹⁰⁴ de considerar *bellaca* a cualquier «bella» que se encuentre en un estado sometido a modalización deóntica. La lectura acumulativa de ambos predicados permite una interpretación lo suficientemente borrosa para no distinguir hasta qué punto las bellas que habitan el «en *ℓ* mundo» gongorino son *bellacas* por el sólo hecho de ser bellas¹⁰⁵.

La búsqueda vaguedad con que se exhibe esta bina de mundos no es una cuestión puramente léxica. El gozne que reconoce el paso entre los mundos *intensionalizado* —por ficcional— e *intensional* —por autoreferencial— es ese retórico *bellaca* que actúa como cuña. Bastaría con anular el predicado para que la escena careciera de *iron*, de «aparte enunciativo» y, por lo tanto, de la discreta —una sola vez— voz *phantasma*. Nuestro autor, *personando* —cómoda su ausencia— en la vastedad del verso, retrointensionaliza la escena que, escapándose a la libre interpretación del personaje, deja de ser ya aspiración del lector. La jurisdicción sobre sus criaturas ficcionales de ese poeta oficiante de moralidades que es Góngora en estos primeros años se consuma.

4.2. El «pie de burla»: ecos sintéticos

Incluso cuando actúa en sentido aparentemente contrario, Góngora no deja de oficiar en la escena. A pesar de que la configuración de su universo personal no parece nada sorprendente para la época, siente la necesidad de exponerlo con cautela, haciendo honor a la discreción que plantea en la estrofa 17. Pero es posible armonizar la discreción y la agudeza, y en la búsqueda de ese difícil concierto se emplea en esta letrilla VII, donde la voluntad de imponer un enfoque limitado de los juicios comunes se compensa con la posición del autor en el mundo, de manera que la voz poética y la voz del autor conviven en la constitución del mundo ficcional. En (4) se percibe esa fusión de perspectivas mediante la ambigüedad de los índices entre los atributos¹⁰⁶, pero en (6) y en (2) no parece suceder algo distinto, si atendemos a su simple secuenciación,

(6d) Que se pre/cieun don₁ [*segundón* _{vj}]/Pelón _{vx}¹⁰⁷

¹⁰⁴ Frente al juicio ético yacente en la *propositio infinita* —proposición generalizada— del *discreto* de la estrofa 17, el juicio moral en tono a «la bella casada» es, más bien, *prejuicio*, pues el predicado *bellaca* posee naturaleza intensional.

¹⁰⁵ Como se expone en el comentario a la variante del *Romancero general*. Véanse notas 58 y 59.

¹⁰⁶ El esquema de «la bella₁ (ca)_{vj}» pretende mostrar la borrosa extensionalidad de los atributos denotados. Cf. la nota 100.

¹⁰⁷ En la mayor parte de las ediciones (Vicuña, Hoces) aparece «pelón», con minúscula. En Chacón, al que siguen todas las ediciones modernas, siempre es mayúscula. El uso de la mayúscula lleva a alguna interesante deriva. El nombre con minúscula es descriptivo, a pesar

(2c) Que se ca/seun don_i [segundón_{ij}]/Pelote_{ix}

De nuevo, las relaciones que señalan los índices¹⁰⁸ vuelven a mostrarse borrosas, anuncio de una idéntica voluntad poética. En estos versos caben dos interpretaciones. La primera, de carácter semántico y caracterizada, cópula en ristre, por la unicidad de los atributos —que no predicados, como se verá—, puede acogerse a la paráfrasis «Que se precie un don (que es un segundón, no otro) y que es un Pelón». Aunque es aceptable desde el punto de vista compositivo, la ambigüedad semántica desarrollada en el triángulo atributivo plantea ciertas obviedades en el nivel proposicional que no facilitan la interpretación burlesca del verso. De hecho, si exploramos la glosa de (6d) y de (2c) a lo extensional, los índices aparecen uniformes, de manera que desconocemos si el tratamiento de «don» viene por cuenta propia o ajena. Al carecer del carácter irónico necesario, tampoco sabemos que es un segundón, y por eso nos lo susurra el autor. De lo único que el lector está al corriente es del apodo que resuena en el axis rímico, lugar concedido a la matriz burlesca en la letrilla.

Interpretación tan poco sugerente propone que la *fronte* burlesca se muestre en la ya de por sí burlesca *matriz de burla*, reduciendo dicha voz al espacio previamente establecido por la *compositio* retórica del verso. No es, sin duda, lo que esperamos de Góngora, y por ello debemos optar por una segunda interpretación que herede la secuenciación retórica y la traslade miembro a miembro.

En el caso de (2c), no hay que explorar demasiado para apreciar los toques de campana que muestran la vacuidad del personaje, cuya existencia poética se reduce al tratamiento que exige, sin merecerlo. Perdido de sí mismo en ese constante *doblar a principal arruinado* —analogía del exánime en que ha devenido—, no necesita ocupar la matriz rímica —el tercer pie— con un nuevo redoble del bronce, le basta con el segundo pie —altar de la proposición— para que la ofrenda cumpla la liturgia de lo burlesco:

(2c) Que se ca/se(g)UNDON/Pelote

Algo ligeramente distinto sucede en (6d), donde la dificultad de extraer el atributo «segundón» pasa por reconocer su carácter seseante junto a la asimilación del timbre. El autor subsana este apuro acudiendo a ese tercer pie innecesario en (2c) y que se presenta como espacio adecuado para reafirmar la existencia del predicado oculto. Ahora sí redobla el bronce, como recuerdo del «don-don» del segundo pie,

de que se nominalice con el artículo. Por el contrario, la antonomasia (nombre común por nombre propio o nombre propio por nombre propio) es el objetivo de Chacón.

¹⁰⁸ Los índices se aplican a entidades. En este caso, su intención es señalar si el atributo lo es de una entidad o de varias. La diversidad de índices (_{ij}) sólo es muestra de la difícil concordancia extensional de los atributos articulados en el verso.

(6d) Que se pre /se(g)un DON/Pelón¹⁰⁹

La interpretación secuencial ofrece un bastidor proposicional mucho más interesante que el que resulta de la primera propuesta. En primer lugar, acata el *tempo* de aparición de los predicados, lo que permite una lectura *natural*, sin dejar de lado la *ratio* de los atributos. En segundo, acaba con la triangulación de la propuesta semántica y, como rasgo principal, anticipa la inclusión de la voz del autor en el juicio mostrado en el nivel proposicional. Y todo ello con sólo renunciar a interpretar todos los tratamientos y apelativos («don», *segundón* y «Pelote») como atributos, perspectiva que se ha revelado poco productiva. Sólo los dos últimos son auténticos atributos, en tanto que el primero, como título honorífico, es un predicado enunciado por la voz de otro. Visto así, es posible recoger la bina prominente en el segundo pie y articularla como eco, de lo que resulta un estribo proposicional que casi alcanza la original textura del verso, algo como «Que se precie un segundón-don, Pelón». El interés de esta propuesta (que hace innecesario el supuesto de la unicidad por medio de las copulativas) radica en el respeto a todas las voluntades poéticas que emanan del verso, lo que permite diferenciar una interpretación no burlesca —la que propone que hay segundones— y otra burlesca *sui generis*, que plantea que hay «segundones con don». Todo ello sin necesidad de articular el segmento que le proporciona el estatuto de hipónimo (o clase). Por último, la glosa burlesca permite conocer mejor la actitud de Góngora ante esta variedad de segundones. Cabe la pregunta sobre la intencionalidad última de la invectiva que, por su aparente claridad, esconde ciertas sutilezas. Si su propósito se reduce a exponer en la escena satírica a estos pelones vagamente designados, es suficiente con acudir a la metáfora del reflector, caracterizada por la luz amplia de una luminaria en posición cenital que los focaliza sin descanso; no olvidemos que la *lumen satírica* debe ajustarse con exactitud a los «pelones con don», cualquiera que sea su ilustre procedencia.

Pero la intención de Góngora es otra. Aunque la expresión no está vedada a otros pelafustanes, sólo estos últimos segundones, aquellos ornamentados con la gala del «don», merecen el apodo de «pelones». La crítica, como se aprecia, es mucho más precisa, y hace necesario reclamar un foco más cercano a los designados. En efecto, al predicado oculto le cabe la posibilidad de ser o no apreciado —luego interpretado—, y ese estatuto ontológico de radical no persistencia le permite recibir una luz (metáfora de la voz, al fin y al cabo) menos amplia, pero más clara. La nitidez es fruto no sólo de la cercanía del foco (metáfora de la voz, metáfora del autor) sino también del lector, que está atento a ver (a oír), pero también a contemplar (a escuchar) los juegos de ausencia de los significados y significantes celebrados. El foco —ahora fanal obediente

¹⁰⁹ Debería incluirse, con independencia de los índices extensionales, algún tipo de subíndice que marque la indexación entre ambos *don*, a sabiendas que el segundo de ellos pertenece al reino del sentido, está intensionalizado. En este caso, la cursiva justifica dicha relación.

a la *mano* vocal del autor— le permite alumbrar, designándolo, al personaje. O —*lumen opaca*— apagarlo¹¹⁰.

Naturalmente, los juicios generados por las varias interpretaciones poseen distintas disposiciones, dependiendo del *modus* con que la textura del verso se ofrezca. Una lectura *a lo alético*¹¹¹ —en submodo epistémico, naturalmente— descubre un tejido modal del jaez: «Un don segundón es *posiblemente* un pelón», que nos redirige a la primera de las propuestas. Pero ese «don» llega susurrado *después* del atributo, como hemos visto, así que la lectura viene obligada por el operador de necesidad, que instala en la escena un personaje trastornado por las voces que lo abrazan. Curiosamente, desconoce su naturaleza de «segundón» —ya que sólo lleva título como gala— y se permite actuar como tal «don», comiendo como sus pares o casándose con una dama. Pero la voz del autor gira *hacia el lector* el mundo simple en que, como *persona* —si se permite la metonimia extensional— cree habitar ese «don» y, sin que este reconozca el inestable suelo que pisa, lo exhibe en la escena como *personaje* —mediante el atributo de calidad «Pelón»— arruinando su fama, pero *respetando* su ignorancia, lo que le viene muy bien al autor para lanzarse con lengua parlera a la zaga del personaje sin que este oiga su voz o vea su rostro¹¹².

El desconocimiento de los mecanismos para rebatir argumentos del razonamiento extraviado (*ignoratio elenchi*)¹¹³ por los que «un don» llega a ser un

¹¹⁰ El Dios bíblico se hace presente en el *Éxodo* por medio de la nube o del trueno vocal. El poeta burlesco *a lo divino* no usa de la mecánica del *deus ex machina*, sino que se introduce de lleno en el escenario de la creación, expresada en el *Génesis* particular que desarrolla la letrilla VII.

¹¹¹ El modo alético —modo de lo posible o lo necesario— es el más importante de la lógica pero no suele mostrarse semánticamente en las lenguas naturales (véase Laurie Karttunen, «Possible and Must», en J. P. Kimball, ed., *Syntax and Semantics*, 1, Academic Press, Nueva York, 1972, 1-20, pág. 19). Posee la facultad de conceder naturaleza binaria a las proposiciones declarativas, que ansían aparearse con los hechos del mundo (extensional). La rúbrica de esta relación viene dada por la mente instrumental del sujeto perceptor, quien, fiel a la naturaleza de la experiencia, le provee de aliento *vital* (en su pretensión de extensionalidad) con la lógica del *predicado de verdad*.

¹¹² En la conocida *Respuesta de Don Luis de Góngora* a la carta anónima que le escribieron en razón de las *Soledades* (A. Carreira, *OC*, II, págs. 295-298, comentada en «La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas», *Gongoremas*, Península, 1998, págs. 253 y sigs.), nuestro autor muestra a las claras la correspondencia entre oscuridad poética y lector ideal: «y si la oscuridad y estilo intrincado de Ovidio [...] da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de calor), alcance lo que así en la letra superficial de sus versos no pudo entender luego, hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta». Pero el argumento se vuelve jactancia poco más tarde: «honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda». Góngora no propone al lector participar de su ingenio, lo obliga a ello. Y lo expulsa si no es hábil en la intuición de la agudeza.

¹¹³ Traducción latina del griego ἔλεγχος (genitivo singular de *elenchus*) usado por Aristóteles en el *Órganon* (168a, 181a) y en la *Retórica* (1402a), donde trata el desconocimiento del razonamiento refutatorio.

«pelón» puede ofrecer como probable la interpretación de posibilidad vista con anterioridad, pero es cierto que sólo una lectura de *necesidad* —en la que «un segundón-don sea *necesariamente un pelón*»— abre la puerta a la diversidad, a pesar de que sea difícil en este caso mostrar la correspondencia entre los mundos posibles derivados de la polifonía ya que, aunque ambos se desarrollan en un sólo tiempo, el espacio único que los acoge es bidimensional. Esta paradoja en la mecánica de la creencia permite dar cuenta, en el mundo extensional, de que la conciencia del personaje consiente en la creencia de que «él, —conciencia de caballero *segundón*,— cree que merece un *don*», en tanto que —mundo posible alterno— el resto del vecindario cree que «cualquier segundón-con-*don* (sin merecerlo) es “un pelón”»¹¹⁴. La variedad de creencias que se muestran en el reducido espacio de un «pie de burla» es, naturalmente, producto de la promiscuidad vocal yacente en el primer verso, que permite alternar diversas creencias en función de su objeto último: el conflicto interpretativo entre dos juicios morales no universales¹¹⁵.

La imagen de un poeta firme en su denuncia no parece corresponderse con los mecanismos de ocultación que se alojan en la estrofa; más bien se reconoce, en el empleo de ese modo alético¹¹⁶ que explota con buscada ambigüedad, al poeta temeroso que ofrece rutas veladas para el paseo poético donde, ante la diversidad del auditorio, sólo «esos pocos sabios» que son capaces de indagar en los signos de lo críptico han sabido encontrar la senda escondida¹¹⁷, cegada

¹¹⁴ Los verbos de creencia no aparecen explícitamente en cursiva porque es el contraste de las creencias —no sólo las proposiciones-objeto— el dispositivo de la paradoja enunciativa. Los subíndices muestran esos estados dispares de conciencia. Cf. la nota 100.

¹¹⁵ El primero, con cuantificador generalizador, siguiendo el tópico de la *especie* (Aristóteles, *Ret.*, 1398a), propone que «los hijos de los caballeros principales son caballeros», pero lo interesante es cómo la voz del autor enuncia el segundo con la envoltura del atributo oculto. Y esta voz no declara que «no todos los hijos de los caballeros principales son caballeros» sino que, por medio del subcontrario, asevera que «algunos hijos de los caballeros principales no son caballeros». El autor pretende quebrar la ley de paso en la argumentación con el objetivo de proveer de *legalidad* racional al tópico mediante una conclusión *apò tou onómatos*: «los hijos de los caballeros principales que no son caballeros son denominados *pelones*». Obviamente, sólo con el negador en el predicado se puede abrir la expresión al recurso de la *etimología*, al tópico del *nombre* (véase Aristóteles, *Ret.*, 1400b y Quintiliano, *IO*, V, 10, 74).

¹¹⁶ Ni siquiera, como veremos, en el estribillo (*bien puede ser / no puede ser*), que parece abocarnos a postular este *modus* en el eje modal primario de la letrilla.

¹¹⁷ La sabiduría siempre ha estado unida a la reflexión trascendental. Recordamos la *Oda a la vida retirada*, de Fray Luis, donde la «escondida senda» parece evocar el *secretum iter* de Horacio (*Epist.* I, 18, 103), el camino que lleva a la felicidad, que no es más que el deseo de una sencilla vida en el campo (véase *Poesías Completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, ed. de C. Cuevas García, Castalia, Madrid, 2000, pág. 20). Pero la equivalencia entre *secretum* y *escondida* no parece exacta. Ricardo Senabre («La «escondida senda» de fray Luis», en *Id.*, *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1978, págs. 5-36) acude a San Pablo (I *Cor.*, II, 7), San Mateo (7, 14) y Fray Francisco de Osuna, (*Tercer abecedario espiritual* [1544], NBAE, 16, páginas 329a y 418b) para proponer que la «escondida senda» es el camino o sendero de la «teología escondida», esto es, la vía mística que lleva a la unión del alma con Dios. Creemos

para aquellos que prefieren el amplio y despejado camino, y de los cuales el autor prefiere no alejarse, pero sí ocultarse, como ocurre en su explícito alejamiento del vecindario ante la escena del soldado cobarde de la estrofa 16. El juicio es, pues, un juicio ético, nada extraño a la voz profética de que procede¹¹⁸, pero también lo respalda un prejuicio social que sólo se da en la sociedad cordobesa¹¹⁹, indicio seguro de que estas dos estrofas presentan escenas reconocibles para un gran número de vecinos de esta ciudad, pero que tampoco serían extrañas en la sociedad salmantina.

4.3. *Ecos icónicos*

Tampoco serían insólitos, en su repaso de la tipología de la urbe burlesca, esos «Narcisos»¹²⁰ que, similares a los rufianes, se muestran con vestimentas peculiares¹²¹, difíciles de adscribir al sujeto que lo porta. Ese «cuello en paraíso» del segundo verso no es más que el modo en que el personaje se luce en medio de la congregación de individuos que constituyen la parroquia de la presunción.

Pero no es costumbre en nuestro poeta esperar al segundo verso para hacer presente lo que, de suyo, significa (quizá implica) el nombre propio. Si esto es así, ¿cómo hace explícito su remanente semántico? Un procedimiento usual, como hemos visto, se asienta en la inserción de algún tipo de predicación

que el agustino bebe directamente en San Pablo, como hace San Agustín en *Las Confesiones* (Libro VIII, 1, 1), donde quiere «empezar a caminar por la senda estrecha». En nuestro caso, no hay intento alguno de trascendencia en la predicación oculta. Más que una teología, Góngora construye una —mínima— antropología al alcance unos *pocos sabios*, aquellos místicos de la interpretación que tienen la habilidad de descubrir el oculto camino del razonamiento ético mediante la constitución de juicios normalmente categóricos. Ambos, poeta y sabio, poseen perspectiva, son capaces de fijar la mirada en un punto único —una entidad individual— en tanto que el resto del auditorio sufre el dolor articular de la mirada indecisa.

¹¹⁸ Entre los poemas que no poseen carácter *a facie*, pero están dirigidos a una entidad extensional, son los amorosos los que dejan ver la emoción del autor plasmada en la articulación de los predicados secundarios. A la par que escribe la letrilla VII, Góngora deja de susurrar, y la voz desengañada —aunque el sentimiento posea mucho más cuerpo intensional que referencial— se alza, potente, en el soneto 19 («Suspiros tristes, lágrimas cansadas», de 1582), cuyo endecasílabo onceno alumbraba, en la plenitud de las sílabas mostradas, el atributo dirigido a la amada, «porque aquel ángel *fieramente* humano». El juego entre uso y mención se desarrolla a ritmo trocaico en el octosílabo interno forjado en la intimidad del endecasílabo, henchido este con el opuesto yambo —en anacrusis o en conflicto fónico— con que principia. Cf. la nota 95.

¹¹⁹ El término ha conseguido un éxito considerable, pero siempre como *metatérmino*, es decir, usado para designar individuos que, en sus respectivos lugares, nunca fueron denominados de ese modo. Su uso, como atestigua Covarrubias (véanse las notas 91 y 94), se circunscribe a la ciudad de Córdoba.

¹²⁰ Véase la letrilla XIII: «Narcisos, cuyas figuras/ dan por paga los pobretes».

¹²¹ En la *Crisi Cuarta* de la primera parte de *El Criticón*, Gracián dice de los «perdonavidas» que su presencia era «hosca, encapotada». Los Narcisos, al contrario, se descubren. Son las distintas maneras de una misma actitud, pero ambas comparten la condescendencia (a manera de indulgencia) con el inferior, de quien esperan, como los religiosos, que les «pidan la manga» (o «besen los perdones»).

oculta o secundaria en el área del «pie de burla». En la estrofa 21, este procedimiento retórico tendría lugar entre las sílabas cuarta y séptima, en el segundo pie, dactílico¹²² en apariencia:

(21) Que se pase'e Narciso

Sin embargo, lo único perceptible es ese «/enar'/'» que vela un supuesto yambo, y que resulta falso porque obliga a consumir un espondeo imposible. Sin duda, es grato imaginar a nuestro personaje por los henares de Salamanca o de Córdoba, pero no hay nada en el verso que apruebe la existencia de un sintagma locativo que sustituya directamente al relator «en ℓ» y que permita a Góngora merodear por la escena. En cualquier caso, tanto Góngora como su criatura ficcional se verían obligados a dejar la urbe y a competir por el mismo espacio (ya pastoril, ya agreste) que «Menga». Parece evidente que el verso solicita un enfoque del personaje más preciso, que explore sus peculiaridades modales evidenciándolo como «ese x que se pasea así».

Como ocurre con «Minguilla», este nombre propio no presenta un articulador impreciso¹²³ a su izquierda, lo que sí sucede en (2) y (6). Esto produce algunas derivas en su estatuto semántico y métrico. La solidez y autonomía fónicas del nombre exige la definitiva renuncia a la propuesta del paseo bucólico por los henares y reclama para sí un asiento rítmico diferenciado del posible «pie de burla». A la vez, el verbo sigue siendo llano, como en «case» o «precie», pero el hiato final entre vocales del mismo timbre ocasiona un cerco métrico que prevé, por inestable, el marco propicio para que en el reflexivo se manifieste el modo del verbo. Si relacionamos composicionalmente todos los elementos que lo integran, el ritmo cambia de manera notable, ahora parece que surge un nuevo acento en la posición del reflexivo¹²⁴, que logra cubrir la primera parte del verso mediante la presencia constante de la vocal. En este momento se pueden visualizar los dos esticos, el primero consagrado al modo del personaje y el segundo ofrecido al modo de la denominación¹²⁵:

(21) Que se pasee/Narciso

¹²² El ritmo parece dactílico (si seguimos a T. Navarro Tomás) debido al acento en la cuarta sílaba y a la pérdida de ictus secundarios, pero la ausencia de acento en la primera sílaba permite otras lecturas.

¹²³ «La *antonomasia Vossiana* consiste en el empleo de un nombre propio en lugar de un apelativo; el portador del nombre propio es una persona o cosa que en la historia o mitología realiza notoriamente la propiedad significada con el apelativo. La persona o cosa constituye el tipo (la *figura*) que vuelve a encontrarse en la nueva realización designada. Generalmente, el tipo se acerca de la lejanía tipológica a la actualidad que se quiere designar mediante un señal no tipológica, actualizadora (pronombre, adjetivo, genitivo); en todo caso, por medio del contexto» (H. Lausberg, *op. cit.*, § 581). «Narciso» carece de actualizador, y esa «señal» de la que habla Lausberg es la que desarrolla el primer semiverso.

¹²⁴ Cuyo esquema se ajusta al periodo compuesto de un troqueo y un dactilo (el llamado «Mixto A» de Tomás Navarro Tomás).

¹²⁵ Según el esquema «Ese x que se pasea así es denominado así: [...]».

Ya no hay «pie de burla» en que esconder la voz del poeta. Ahora su voz se oye a lo largo del verso, pero escandida: la prevención de Góngora se aleja. El refinamiento alcanza un grado mayor: describe al paseante con paso marcial y, de paso, a cualquiera que adopte ese mismo modo de eco. Por otra parte, en esta estrofa no hay una ruptura con el modelo: el recurso sigue siendo el acento métrico, el ictus desplazado, pero ahora con una motivación que no se reduce a la polifonía, sino que anhela el «cierre descriptivo», como ya ha intentado —y posiblemente conseguido— con «la bella casada». Góngora no está interesado, como sucede en (17), en el juicio moral que pueda verbalizarse como analítico, por ello construye un predicado no reversible, se diría que «no proposicional»¹²⁶. Su empeño está en la correspondencia que pueda establecerse entre la vivencia tópica del personaje y su carácter, su *ethos*. Evitando la reversibilidad del predicado crea el *ethos* de este personaje-tipo, y para ello prefiere la especularidad, curiosa figura que habita en el regazo de la simetría, categoría noémica¹²⁷ cuyo oficio es señalar correspondencias.

Conociendo un poco a nuestro autor, es lícito pensar que dicha elección está motivada por una voluntad de extrema consumación de la fábula, y la de este «Narciso» queda sujeta al relato de su propia consunción. De hecho así es, su breve historia acaba de manera menos noble¹²⁸ —pero con el mismo espíritu trágico— que la del hijo de Céfiso y Liriope, aunque aquí Góngora acoge simultáneamente las voces de Eco —la especularidad— y de Tiresias —el augurio—, consiguiendo que estos personajes de la acción narrativa se reduzcan a una única función *poética*¹²⁹ que se ajusta en el nivel heurístico en el caso de Tiresias, y en la *taxis* concebida como elocución en el de Eco. El verso, en fin, se muestra formidable en su traza visual, aprovechando al máximo el área especulativa ofrecida.

5. Ecos revocados. La *dispositio* secuencial

En el espacio prestado al bautismo del personaje, la estrofa (17)¹³⁰ le concede, como en el caso de (2) y (6), nada menos que cinco sílabas:

(17) Que se emplee *el que es discreto*¹³¹

¹²⁶ Considerando que compone una proposición repleta de variables de modo *cum* sentido, es decir, de raíz intensional.

¹²⁷ En *Retórica* (1392a), Aristóteles usa *symmetron* como paradigma del *topico maior* de lo posible, del *posse fieri*, usado en el sentido de que es verdadero lo que no es necesariamente falso. Al fin y al cabo, un argumento doxástico, como es propio en la poesía satírica.

¹²⁸ Más que no sea notorio/que anda el cuerpo en pulgatorio, / *no puede ser*.

¹²⁹ Según V. García Yebra, «Al griego su lengua le recordaba constantemente que el poeta es un hacedor» (*Poética de Aristóteles*, Gredos, Madrid, 1988, pág. 243).

¹³⁰ Ya estudiada en el apartado 1.1.

¹³¹ La *ignoratio elenchi* (véase la nota 113) es una de las astucias (no sólo) retóricas que permiten desligar la instintiva interpretación de sus necesarias inferencias. Aristóteles (*Órganon*, 1, ed. de M. Candel, Gredos, Madrid, 1982, 169a) da cuenta de estos razonamientos desviados o

Personaje muy poco productivo para tanto espacio especulativo, si pensamos en las tres otorgadas al orgulloso Narciso o las cuatro —sin anacrusis— concedidas a los pelones. Tampoco es un hallazgo el balanceo panvocálico producido por la especularidad de líquidas y abiertas en las sílabas tercera —final del primer yambo— y cuarta —principio del segundo yambo (plé/eel)—, reincidiendo en parte en cuanto al timbre mediante la sinalefa de la segunda sílaba (seem/). Incluso la quinta (quees) resulta innecesaria si no le concedemos un valor modal alético¹³².

Esperamos algo más de este «discreto»¹³³ que no aspira a personaje, sino a simple denotador de clase¹³⁴, lo que impide que la descripción indefnida,

paralogismos: «El error se origina en función de la homonimia y el enunciado, al no ser uno capaz de distinguir lo que se dice de muchas maneras (en efecto, algunas cosas no es fácil dividir las, v. g.: lo uno, lo *que es* y lo idéntico); en otros casos, en función de la composición y la división, al creer que no hay ninguna diferencia entre el enunciado que esté compuesto y que esté dividido... De manera semejante también en las «refutaciones» en función de la acentuación: pues parece que el enunciado con entonación grave no significa nada distinto de con [sic] entonación aguda [...]. En las refutaciones en función de la forma, el error se origina por la semejanza de la expresión. En efecto es difícil distinguir qué tipo de cosas se dicen de la misma manera...; por cuanto todo lo que se predica de una cosa suponemos que es un *esto*, y lo escuchamos como un *uno*». Cf. *loc. cit.*, 167a y 181a.

¹³² Es posible que Góngora desee iniciar estas variables modales con un predicado de verdad muy sencillo: «el *que* (verdaderamente) *es discreto*». Esta es la interpretación a que acudiremos en su momento.

¹³³ Esta estrofa es una auténtica declaración de intenciones del yo poético. Es indudable que está basada en una de esas «sentencias sabia y graciosamente dichas de algunos españoles» con que Melchor de Santa Cruz cotitula su *Floresta Española*. La sentencia dice así: «El Conde de Orgaz, don Álvaro Pérez de Guzmán, decía que tenía por necio al que no sabe hacer una copla, y por loco al que hacía dos» (ed. de M. Cabañas, Cátedra, 1996, parte II, ii, XXXIV). Pero Góngora, muy joven, todavía se muestra receloso. El miedo escénico le exige ser exquisito con un auditorio expectante. Estos versos componen su *primera estrofa* (descontando la que principia el *Cancionero de Gabriel de Peralta*) y la invectiva debe ser dirigida a uno mismo y a su inseparable condición de poeta. Años más tarde aún sigue fiel a esta norma poético-moral, apreciable en la letrilla XI, de 1593, cuyos inicios sancionan el castigo, «Un buhonero ha empleado/en higas hoy su caudal,/y aunque no son de cristal/todas las ha despachado;/para mí le he demandado,/cuando verdades no diga,/una higa». En la sentencia de Santa Cruz aparecen *necio* y *loco*, usados en gradación unipolar, en tanto que Góngora opta por la más clásica oposición bipolar con *discreto* y *menguado*. El cambio de eje pragmático no se debe al carácter burlesco de la letrilla o a la voluntad de estilo, más bien es debido a la preocupación de Góngora por no ser asociado a Erasmo, cuyas obras fueron incluidas en el *Índice* de libros prohibidos de 1551 (aunque ya había recibido la condena desde 1536) y en el *Índice* de Valdés, Inquisidor General, en 1559. Su *Stultitiae Laus* (o *Morias Enkomion*) de 1509, editado en 1511, se tradujo al español como *Elogio de la locura*, uniendo en su destino los conceptos de *necedad* y *locura*, justamente los dos términos empleados por Santa Cruz, cuyas tendencias erasmistas «tampoco son difíciles de detectar en la lectura de sus obras, a pesar de que él evite cuidadosamente toda referencia directa al autor holandés, vedado ya por el santo oficio [...] pero, para mayor evidencia, en la *Floresta* abundan los materiales derivados directamente de los *Apophthegmata* y surgen otros temas de inequívoca filiación erasmiana: [...] la enseñanza en boca de los necios y los locos» (*loc. cit.*, pág. 29), tipos por los que nuestro autor mantiene un rechazo permanente.

¹³⁴ *El x que...* posee una lectura general y carece de predicados de existencia.

general —ineficaz para denotar individuos— pueda ligarse con el reflexivo. Ya hay algo que comparte con «don Pelote», lo que ambos hacen (*casarse*, *emplearse*) carece de *motu proprio*.

No obstante, la diferencia es substancial. El nombre descriptivo «don Pelote» es genuinamente burlesco, en tanto que la descripción de clase «discreto», denota una virtud. Parece que el verso funciona a la contra del autor burlesco y a la diestra de Góngora. Sea como fuere, este verso clausura las posibles bondades del esquema que pretende perseguir: el modelo propuesto en la estrofa (2). Por otra parte, la estrofa (6) incluía al autor burlesco en la propia textura de la escena por medio de la ligazón entre el modo *de autor* —a través del realizativo burlesco— y la cita del personaje. En el caso de (17), el verbo «emplear» (*implicare*) involucra al «discreto» con el hacer de *ese* «discreto», con *su* factualidad, luego la coindización —inferida del empleo de *ese* y *su*— no permite que surjan modos de autor, y así el «discreto» se involucra en quehaceres derivados de su prudencia, como el conducirse «con la discreción que le es propia»¹³⁵ —he aquí su modo— en su (discreta) actuación poética. Efectivamente, el resultado es un solo —luego «discreto»— soneto. Es tan recurrente el «modo del personaje» de clase que impide cualquier presencia del «modo del autor». Pero esa omnipresencia, al fin y al cabo, es omnipresencia del autor¹³⁶. Su estudiada incapacidad para la automodalización en la expresión de las acciones o pensamientos de su personaje de clase es signo de sobremodalización, es decir, la intención del autor no es la de incluirse en la escena, sino mostrarla de manera autónoma, exportable y, por lo tanto, enjuiciable.

La cuestión es si la *fronte* burlesca puede contener en su «arca de creencias dignas de burla» un juicio moral del tipo «El *tal* que proceda *en unicidad completa* (es decir, *discretamente*) es un *tal discreto*» —juicio que sí puede habitar el arca doxástica del propio Góngora— sin que el carácter moral afecte a la simplicidad de la invectiva.

Atendiendo a las peculiaridades del aprovechamiento del espacio especulativo en favor del personaje y sus atributos, es evidente que el orden en que aparecen en las ediciones impresas de Vicuña y Hoces, y en el manuscrito Chacón —vena en que se alimentan las ediciones modernas— no parece el más adecuado. El apego por la actual ordenación, junto con la creencia de que fueron gestadas y dispuestas al tiempo se legitima por la rúbrica de Góngora

¹³⁵ No hemos encontrado en la obra gongorina el uso intransitivo del verbo *emplear*. En el romance con estribillo 126, de 1601, «Mal hay quien emplea/su fe en la que, con arco y con aljaba» (vv. 17 y 44), en *Las Firmezas de Isabela* (vv. 473 y 1336), o en el soneto 288, de 1615, *De los que censuraron su Poliphemo* («su diente afila y su veneno emplea/en el disforme ciclope cabrero», vv. 7, 8), se usa transitivamente. Incluso en la letrilla XII (n.º 94), de 1593, «Un buhonero ha empleado/en higas hoy su caudal», la más cercana en el tiempo.

¹³⁶ A. Alatorre expresa con franqueza la reflexividad entre las diversas máscaras del autor: «Aquí el castigo se dirige, sin más, a los poetas. Es un autocastigo. Góngora se da un coscorrón, pues es claro que en 1581 ya ha pasado él la raya de lo “discreto” y está procediendo como un “menguado”, como un loco» («La popularidad de una letrilla de Góngora», *op. cit.*, pág. 18).

al manuscrito Chacón¹³⁷, que ha derivado en costumbre, motivo por el que la letrilla, desde época temprana, fuera conocida como «Que pida a un galán Minguilla», convirtiéndose desde entonces esta estrofa en la nuez del poema. Lo sorprendente es que el régimen de lectura de la copla —posición y engarces semánticos— fuerza a leer la letrilla en modo burlesco¹³⁸ y olvida la parte *morata* —luego satírica— de un gran número de estrofas. Es cierto que los editores buscaron el equilibrio colocando la copla dedicada a «don Pelote» inmediatamente después, sin reparar cuánto afectaba esta decisión a la intención original de Góngora, seguramente más cercana a la disposición que aparecía en el *Romancero General*¹³⁹.

En algún momento, parece indudable, (2) encabeza la letrilla, pero no siempre fue así¹⁴⁰, la copla (17) debería iniciar la secuencia de la serie¹⁴¹ porque muestra con claridad las amarras con el mundo vivencial de Góngora *como poeta*. Poco a poco estas ligaduras se imponen sobre el débil carácter satírico de la copla y, perdiendo el pulso que mantiene con sus compañeras —más libres de vivencialidad expresa—, acaba desplazada a posiciones finales o, simplemente, no se cuenta con ella¹⁴². Su derrota es el resultado de la querrela que enfrenta al pontífice y al bufón, lucha bifronte de esta poesía satírica (luego *morata*), *cohabitatio* que consiente escuchar ora la voz del autor burlón, ora la del clérigo cordobés, con la consecuente paradoja de que son la misma voz.

¹³⁷ El manuscrito Pérez de Rivas (ms. 2056 de la Biblioteca de Cataluña), denominado *PR* por A. Carreira (*Luis de Góngora. Romances*, 1, Biblioteca Nueva, Barcelona, 1998, pág. 89), es un buen ejemplo de cómo la moda se hace costumbre: «la redacción primitiva ha sido tachada y en los márgenes se ha anotado el texto que podemos llamar definitivo, i. e., el representado por el manuscrito Chacón. La explicación es evidente: los poseedores de manuscritos no querían estar anticuados; querían tener el texto mejor, el moderno, el que representaba la lima última del poema; tachaban y corregían, pues, en sus manuscritos los versos o pasajes que ya no estaban *al día*» (Dámaso Alonso, «Puño y letra de don Luis en un manuscrito de sus poesías», en *Estudios y ensayos Gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955, págs. 251-262; reimpreso en *Obras completas*, v. *Góngora y el gongorismo*, Gredos, Madrid, 1984, pág. 470), oscureciendo con ello el texto original. En el caso de Góngora, «Resultan confirmadas las dudas que siempre hemos tenido sobre la autoridad ilimitada de Chacón» (*loc. cit.*, pág. 472).

¹³⁸ Vicuña, Chacón y Hoces la incluyen entre las letrillas burlescas, pero las ediciones modernas prefieren agruparla con las satíricas, quizá porque el concepto de «sátira de estados» prima en ellas: «La letrilla de Góngora, como en general las letrillas, se dedicaba a satirizar un aspecto de la vida social» (Dámaso Alonso, *op. cit.*, VII, pág. 348). Sin embargo, entre los editores antiguos el concepto no posee esta relevancia.

¹³⁹ En el *Romancero General* la copla dedicada a «don Pelote» es la primera, y la dedicada a *Minguilla*, la segunda. Véase la nota 80.

¹⁴⁰ En otro momento propondremos una *dispositio* más fiel a la original.

¹⁴¹ Véase la nota 133.

¹⁴² Como ejemplo: de las 13 estrofas que aparecen en el manuscrito *BF* (véase la nota 59) es la duodécima. Peor suerte corre en el *Romancero General* donde, simplemente, desaparece.



IOCA SERIAQUE

la faz del poeta y la cruz del racionero en los estribillos de Góngora (1581-1583)

JUAN J. MARTÍNEZ GARCÍA
Universidad de Málaga

Analecta Malacitana, XXXVIII, 1-2 (2015)

Corre el año de 1580 y en la judería de Córdoba se escuchan unos versos pincelados con voz infantil tan verosímil que los parroquianos se reconocen *directamente* en su asunto. El romance «Hermana Marica»¹ sorprende porque es creíble, «algo nuevo, que no se ajusta, ni bien ni mal, a los rancios encasillamientos habituales»².

Aún no repuesto de la salva popular, el joven Góngora³ vuelve a leer unas coplillas de pie quebrado de don Diego Hurtado de Mendoza que había apuntado no mucho antes en su *codice excerptorii*⁴ y cuya primera estrofa comienza:

Estoy en una prisión,
en un fuego y confusión,
sin pensallo;
que, aunque me sobra razón
para decir mi pasión,
*sufro y callo.*⁵

¹ Núm. 4. Las letrillas se numeran según la edición de R. Jammes (*Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980; edición crítica en francés en Ediciones Hispanoamericanas, París, 1963). Los romances y otras composiciones se ordenan siguiendo la edición de A. Carreira (*Luis de Góngora. Obras Completas*, I. Madrid, Fundación José A. de Castro, 2000. En adelante, *OC*).

² A. Carreira, «Registros musicales en el romancero de Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora hoy, I-III*, Diputación de Córdoba, 2002, págs. 73-91; reimpresso en *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, 373-414, págs. 379. La opinión de Carreira muestra acertadamente el grato desasosiego que produjo —como el poeta reconoce en su romance «Hanme dicho, hermanas» (*OC*, 65), de 1587— tal *oficio* de propósitos, tan contrario a la expresión de ese sentimiento «encasillado» y «rancio» que degrada al personaje.

³ El período 1581-1583 corresponde a los primeros años de la estancia de Góngora en el cabildo cordobés, después de sus estudios en Salamanca y mucho antes del viaje a Castilla y a la corte madrileña (1591-1596). Las letrillas fechadas en esta etapa (núms. VII, VIII, XXIV y XXV) poseen estribillos jocoserios en distinta medida. No se incluyen los romances 2, 3, 4, 10, 26 y 38 porque sus estribillos no se ajustan al binarismo de burlas y veras. Por otra parte, los estribillos de las letrillas de Góngora ya atrajeron el interés de Gracián. En el Disc. XXVI («De la agudeza Crítica, y Maliciosa») de su *Agudeza y Arte de ingenio* (Huesca, Juan Nogués, 1648) afirma, ilustrando con la tercera estrofa de la letrilla VII («Que la viuda en el sermón / dé mil suspiros sin son / *bien puede ser*»), que «todo el artificio desta agudeza consiste en descubrirle la malicia artificiosa al que obra, y *sabérsela ponderar*» (cursiva mía). Gracián supo medir el alcance de la estimativa en el flujo de una corriente burlesca innovadora, lo que se aprecia en que el ejemplo no aparece en el discurso XIX («De las Crysas Maliciosas») del *Arte de Ingenio. Tratado de la Agudeza* (Madrid, Juan Sánchez, 1642). A. García Berrio ha clasificado las letrillas de Góngora atendiendo a los aspectos funcionales de los estribillos («Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)», *Edad de oro*, II, 1983, págs. 89-97). Por su parte, A. Morel D'Arleux («El lugar común y sus aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora», *Pandora: revue d'études hispaniques*, 1, 2001, págs. 69-82) ha distinguido el estribillo propio y la frase proverbial. Véase también R. Jammes, «La letrilla dialogada», en VV. AA, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, 1983, págs. 91-120.

⁴ Cartapacio personal donde se memorizaban «aquellas frases o párrafos que les gustaba, que les parecían relevantes o en los que habrían visto cifrados una idea, un *exemplum*, un motivo atractivo, una figura de estilo que consideraban dignos de imitación» (L. Schwartz, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en J. Roses (ed.), *Góngora hoy, VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Diputación de Córdoba, 2004, 89-132, pág. 98).

⁵ *Redondillas de pie quebrado. Estando preso por una pendencia que tuvo en Palacio (Poesía completa*, ed. de José I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, núm. CXXXV). Véase el apartado 2.

El mismo estribillo aparece en las once estrofas que, como píldoras, sirven de analgesia al canto desesperado del poeta, enredado en la *ley vieja de Amor*⁶. Más que la sujeción a las convenciones del tópico⁷, al poeta le conmueve el elegante concierto entre la turbación expresada en el primer dístico y la reflexión acogida en el quebrado.

A pesar de que el villancico recuerda los tradicionales *cosantes* y algunas canciones sin cabeza o sin mote a los que tan aficionado era algún antepasado de don Diego⁸, el tratamiento habitual de la desesperación de amor se manifiesta en unas redondillas del mismo autor bajo la forma medieval de la pregunta:

Amor me manda escribir,
temor me fuerza a callar
¿qué medio podré hallar
seguro para vivir?⁹

La interpelación es una receta ya envejecida y no puede tomarse en serio. Los nuevos tiempos —vino nuevo en odres nuevos— exigen la desmitificación paródica¹⁰ de la tradición clásica, pero el joven poeta, recordando la *Carta* de don Diego¹¹, prefiere *responder* con la consideración que le merece:

⁶ «La definición de Amor / según el Ovidio advierte / es ser una dulce muerte / y una vida con dolor. / un acuerdo y un olvido / díze, y un mundo al revés, / que haze no ser lo que es: / y ser lo que nunca ha sido» (*Cancionero de López Maldonado*, Madrid, Guillermo Droy, 1586, s. fol.). Góngora lo expresa bien en la primera estrofa de la letrilla XXV: «En la ley vieja de Amor, / a tantas fojas se halla / que el que más sufre y más calla, / ése librárá mejor».

⁷ El tópico es constante en la poesía cancioneril quinientista, como se aprecia en el mote ajeno «Esfuerzo a sufrir», que glosa Juan del Encina (*Obra completa*, Madrid, Fundación José A. de Castro, 1996, núm. 92) y cuya cabeza expresa con resolución un sentimiento reconducido en prejuicio amoroso: «Por más mi mal encubrir / callo y sufro mi penar / y mi forçoso callar / me pone esfuerzo a sufrir» (cf. 91 y 93). Por su parte, Hurtado de Mendoza es perseverante en el motivo, génesis de su *Canción* LXXV («Oigo veo, sufro y callo», v. 13) y de la *Carta* «a su dama estando ausente» («Yo que sufro, callo y veo», LXIX, v. 109).

⁸ Desprende cierto aire de familia el *cosaute* del antepasado homónimo de don Diego, el Viejo (1364-1404), padre de Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: «Aquel árbol que buelbe la foxa / algo se le antoxa» (*Cancionero de Palacio*, ed. de A. M^a Álvarez Pellitero, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, pág. 16).

⁹ *Carta* en redondillas, XCIX, vv. 1-4.

¹⁰ Asegura J. Ponce Cárdenas que «las formas y temas que el renacimiento había legado a sus jóvenes herederos, aquel grupo de poetas agrupados generacionalmente en torno a 1560, fueron pronto sometidos a cambios, fracturas, que oscilaban entre la *estilización* y la *parodia*» (*Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001, pág. 39).

¹¹ Es indudable que las canciones y villancicos de Hurtado de Mendoza gozan de estima literaria. «¿Qué cosa iguala a una redondilla de Garci Sánchez o don Diego de Mendoza», pregunta Lope de Vega en el prólogo del *Isidro*. El aprecio de Góngora no se reduce a la letrilla. El romance «Triste pisa, y afligido» (*OC*, 63), de 1587, comienza de manera semejante a la *Carta* en redondillas LXVI: «Triste y áspera fortuna / un preso tiene afligido, / mas no por eso vencido / con la fuerza de ninguna». La prioridad del adjetivo *triste* ya aparece en el *Cancionero de Palacio* (CCXXXIX y CCCXLVI, págs. 226 y 357), pero Góngora tensiona en un solo verso —sinonimia especular— la «historia del triste», de manera semejante a lo que ocurre con «Manda Amor en su fatiga».

- H. M. Amor me manda escribir,
temor me fuerza a callar...,
G. (Eso) es la historia de la fatiga.¹²

Góngora reconoce el desaliento que le produce Amor a don Diego (el motivo extensional) y su respuesta se viste de aserción. Aunque no hay diálogo (no están *presentes* ambos), sí hay dialogismo, y es el predicado de la aserción gongorina el que expresa el motivo extensional suscrito¹³ en el deíctico oculto, que aquí hago explícito con el demostrativo «eso».

Bien es cierto que juega con ventaja. La voz lírica de don Diego, «Ya no pudiendo sufrir / dolor de tanta fatiga» (*Carta en redondillas*, LXII, vv. 281-2), le ofrece la textura poética adecuada al motivo extensional:

Salga, pues Amor lo quiere,
la *historia de mi fatiga*,
y por doquiera que fuere
todas mis pasiones diga
a quien oírlas quisiere,¹⁴

1. «Si lo dizen, digan, alma mía»¹⁵

Esta primera fase del proceso de suscripción se completa con una segunda etapa donde Góngora provee de textura poética al motivo (o al tópico). En un primer momento de esta fase es el poeta quien opera la reducción del período dialógico —pero

¹² Es Góngora (y no sólo el *yo* poético) quien *responde* al conflicto expresado en los versos de Hurtado de Mendoza. «Historia de la fatiga» es la expresión predicativa de un motivo general, sin textura.

¹³ El «signo de suscripción» concierne al nivel externo de la enunciación, y manifiesta el compromiso de Góngora con el acto de habla de la autoridad poética. La *frasis* de dicho signo podría ser «suscribo-que *p*» o «digo-que *p es así*». Se corresponde con el «neústico» de R. M. Hare (*The Language of Moral*, Universidad de Oxford, 1952; traducción al español de G. R. Carrió y E. A. Rabossi, *El lenguaje de la Moral*, UNAM, 1975, págs. 27-28). Por otro lado, «motivo extensional» describe una sucesión lineal (por *histórica*) de frases ficcionales, de *leit-motivs* de distinto grado que forman una unidad con sentido.

¹⁴ *Quintillas a la desesperación de su amor*, CXXXIII, vv. 1-5 (cursiva mía). No sabemos si Góngora y su círculo reconocían en este poema a don Diego Hurtado de Mendoza, pero sorprende que algunas de las redondillas y quintillas de *pesares* y *cuidados* más cercanas a la invención poética de Góngora le sean atribuidas en escasas ocasiones (CXII, CXIII, CXIV), o sólo en una (CXXXIV, CXXXV, CXLI).

¹⁵ *Cancionero Musical de Palacio*, ed. de J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1996, núm. 193. El motivo se reifica en la factualidad de la paradoja: «Quiero callar mi pasión, / quiero encubrir mi tormento, / pues mi triste pensamiento / m' ha puesto en confusión» (*loc. cit.*, núm. 169, vv. 18-24).

también polifónico¹⁶ — a la simple frase monofónica¹⁷ para, seguidamente, merodear con su *modus* predicativo de racionero¹⁸ en esa parte ya reducida del verso. Y, como se ve, le imprime carácter (letrilla XXV, de 1583, v. 1):

Manda Amor en su fatiga¹⁹

El verso es ahora una figura, un icono con dos partes bien diferenciadas. A la izquierda (o *antes*), el poeta asume directamente la escena emblemática donde Amor hace lo que suele: imponer su propia ley. A la derecha (o *después*) se encuentra la parte del verso donde el poeta *responde* a dicha ley con «su» *modus*. Son dos hemistiquios que mantienen el dialogismo original con los dos tonos de una misma voz. El «mi» de la quintilla de Hurtado de Mendoza («mi fatiga») designa los pesares del yo poético, pero el «su» del hemistiquio de Góngora —que denomino «hemistiquio de autor»²⁰— se liga directamente con Amor y sus palabras, una forma de asumir directamente el emblema. A causa de ello, el anafórico «su» tiene como contenido no tanto los *cuidados*, *pesares* o *desdichas* del poeta (expresados en las cinco sílabas del «hemistiquio de autor») cuanto las proposiciones de cita en estilo indirecto no explícitas, pero *mandadas* por Amor.

En su momento lo intenta Pedro de Padilla en el cabo de una redondilla²¹:

Manda Amor que calle y muera
y dexé de importunaros,
y si es posible me fuera,
señora, yo lo hiziera
a truco de no cansaros.²²

¹⁶ Con independencia de que se consideren citas de palabras o de pensamiento.

¹⁷ Es una técnica retórica de deflación categorial basada en el *topos* «menos es más». Permite que una proposición se abrevie en una frase o sintagma para que la voz de la tradición deje de escucharse y el verso acoja sólo la del poeta.

¹⁸ En un primer momento de esta segunda fase se elabora retóricamente la textura, pero el *modus* con que el poeta unge esta parte del verso es fundamentalmente poético.

¹⁹ A. Pérez Lasheras lo expresa de forma parecida. Piensa que la letrilla «es, desde este punto de vista de la separación entre yo poético y yo vital, de gran importancia, dado que en ella *se expresa tajantemente la proposición estética*» («De máscaras y amores. La superación del petrarquismo en las primeras composiciones gongorinas», *Tropelías*, 2, 1991, págs. 129-43, recogido en *Piedras preciosas. Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Universidad de Granada, 2009, 149-76, pág. 163). Las cursivas son mías.

²⁰ Un hemistiquio (o un verso) «de autor» posee inflexiones en el tono que designan el *modus* del autor más allá del yo burlesco.

²¹ La *redondilla* agrupa, siguiendo a J. Díaz Rengifo (*Arte poética española* (Salamanca, 1522), Madrid, MEC, 1977, págs. xxii-xxviii), las coplas en octosílabos o hexasílabos de cuatro o cinco versos y con distintos esquemas métricos. Aquí se emplea en ocasiones, contra lo que suele ser usual, para las coplas o glosas de los villancicos o letrillas, o para las canciones «de villa».

Aquí el poeta destina los tres primeros octosílabos a rubricar la «historia de la fatiga». Es un espacio dilatado, poco propicio a la segunda fase de suscripción del tópico, aunque el de Linares sólo pretende darle la *vuelta* a lo irónico en la parte final de la redondilla. El ajuste en la argumentación, por lo tanto, se percibe ya en los primeros versos, y es este mismo *logos* el que aprueba que Amor (una vez tratado con el tono irónico de Padilla) siga haciendo de las suyas.

En unas *Estancias en diálogo* que son relevantes para este asunto, Padilla insiste en la fórmula trillada de suscripción del tópico:

—Pues dime la ocasión de tu fatiga
—Ame mandado amor que no lo diga²³

Aquí el poeta suscribe mediante la retórica del diálogo (luego *verba*) lo mismo que rubrica Góngora con las operaciones de primer grado (luego *res*): el motivo extensional, lo que acredita la validez del diálogo como categoría de la «imitación por suscripción». Tanto es así que este período dialogado, a pesar de su metro, puede funcionar como «figura de paso» en el proceso de imitación²⁴ que se resuelve en el estribillo gongorino.

No obstante, el diseño retórico de la fórmula imitativa indica que las maneras gongorinas de afiliación a la tradición son mucho más modernas que las del *diálogo* de Padilla, que expresan la caduca *militia amoris* mediante la cita-coda «que no lo diga», una técnica frecuente en los cancioneros petrarquistas que se aprecia con claridad en el siguiente villancico de Juan de Estúñiga, presumible asiento de todo este proceso de imitación:

Mi peligrosa pasión
me castiga
que se sienta y no se diga.
Que mi secreta tristura
con sello de fe sellada
mas quiere muerte callada
que publica desventura.

²² *Carta en redondillas de un galán que se disculpa con su dama por averle de ser forzoso dezir su pena* (*Thesoro de varias poesías* (1580), ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., México, 2008, núm. 25, vv. 1-5).

²³ *Romance pastoril con un diálogo entre dos pastores* (*Thesoro...*, 142, vv. 101-2).

²⁴ Prefiero el término *imitación*, más intuitivo, al de *intertextualidad* o *transducción*, que exigen un estatuto previo.

Consiente mi coraçon
mi fatiga
*porque sienta y no se diga.*²⁵

El villancico de Estúñiga exhibe gran parte de los aparejos temáticos y retóricos que se adivinan en Hurtado de Mendoza y en Padilla, entre ellos la *suscripción* verbal del motivo extensional y la expresión reducida de la cita. A tenor de su valioso diseño retórico fue imitado con habilidad en el entresiglo guiado por los Reyes Católicos, como se advierte en la siguiente redondilla del *Cancionero Musical de Palacio*:

De la dulce mi enemiga
nace un mal que al alma yere.
Y por más tormento, quiere
que se sienta y no se diga.²⁶

El traslado sin recelo del verso en cuestión —incluido el «que» y su anacrusa como parte de la cita²⁷— ocupa todo el espacio métrico del nuevo verso, que se revela ahora como una especie de *nombre icónico* cuyo marco está limitado por los deícticos *ocultos* del estilo directo (: «») y no por el «que». Si se acepta la pausa de verso como un *índice* más de este estilo, el primer miembro del estribillo gongorino quedaría así (vv. 1-2):

Manda Amor en su fatiga
«que se sienta y no se diga»

²⁵ *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, RAE, 1958, fol. CXLVIv.

²⁶ Núm. 217. Véanse el *Cancionero musical de Barbieri* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890, núm. 147, pág. 102) y J. e I. Millé y Giménez, *Luis de Góngora. Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1932, pág. 1119). Según Juan A. Pellicer, en sus comentarios al Quijote, parece parodia del petrarquista italiano Serafino d'Aquila (1466-1500): «De la dolce mia enemica / nasce un duol ch'èsser non suole: / e per piu tormento vuole / che si senta e non si dica» (cf. la deficiente traducción de Lope de Vega en el prólogo del *Isidro*). La popularidad del estribillo se percibe no sólo en el temprano poema gongorino. En el *Quijote* (II, XXXVIII), la Trifaldi, tras escuchar la copla, reconoce que «lo que más me hizo postrar y dar conmigo en el suelo fueron unas coplas que le oí cantar una noche desde una reja», y ratifica poco después la función musical de la copla: «Y deste jaez otras coplitas y estrambotes, que cantados encantan y escritos suspenden. Pues ¿qué cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban *seguidilla*? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y finalmente el azogue de todos los sentidos» (cf. M. Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, 80-82, pág. 80). Por otra parte, el recurso de los comentaristas del Quijote a la conocida copla del Comendador Escrivá: «Ven, muerte tan escondida / que no te sienta conmigo / porqu'el gozo de contigo / no me torne a dar la vida» (*Cancionero General...*, fol. CXXVIIIv) no es inspirador.

²⁷ Se cancela su función transpositiva.

El rasgo de iconicidad propio del segundo verso valida la pervivencia de un código amoroso que habla con voz propia, distinta a la del poeta, pero el cordobés lo dispone (no puede ser de otra manera) *después* del «hemistiquio de autor», destreza que confiere a *todo* el icono —que incluye el «que», no sólo a la *cita-tópico*, que no lo incluye— la modulación irónica a que obliga el *modus* predicativo impreso en el «hemistiquio de autor», que ahora alcanza la segunda cota de rima y, con ella, el imperio de todo el *kolon* bajo el gobierno consonante de la «-iga» burlesca. Así, la voz *lírica* se torna irónica en la coda (el «hemistiquio de autor») y anuda el vínculo figural *en* la rima²⁸, lo que autoriza, *antes* del segundo dístico dedicado en exclusiva a esta función, la derogación de la *ley vieja de Amor*.

Ya hay una réplica que suscribe el período de *dezir*²⁹ que contiene la «historia de la fatiga» en el modo en que Hurtado de Mendoza la expresa³⁰. Esta moderna aserción gongorina contiene ahora una cita «de la fatiga» a la que se puede adjuntar un «predicado de verdad» externo³¹, enunciado por una voz extraña al poeta. Es la porfía con este predicado lo que reclama, en el segundo dístico del estribillo, una respuesta adecuada a esta cuestión *externa*.

En la *Carta* en redondillas esta respuesta gira en torno al trascendente «cómo»: «mas yo, cuitado, que callo / ¿cómo es posible pasallo, / si de emtrambas cosas muero?»³² o al más tangible «qué»: «¿qué medio podré hallar / seguro para vivir?»³³. La respuesta de la poesía cancioneril es siempre la misma: proclamando el «Sepan quantos...»³⁴, esto es, pregonando que, para seguir viviendo «seguro», el «medio» es publicar lo que «Amor manda escribir», al fin y al cabo «No hay mal que con publicallo / no se acabe, aunque sea fiero»³⁵.

²⁸ Rima que aparece tanto en el villancico de Estuñiga como en las estancias de Padilla.

²⁹ *Carta* en redondillas, XCIX, vv. 1-2.

³⁰ *Quintillas a la desesperación de su amor*, CXXXIII, v. 2.

³¹ «Manda Amor en su fatiga / “que se sienta y no se diga” (es verdadero)». Tanto en el mundo del poeta como en el del racionero la verdad de la cita es indiscutible.

³² *Quintillas al silencio de sus quejas*, CXII, vv. 12-15. El humor atrabiliario de Horacio puede deberse a que su hígado secreta más bilis negra de la conveniente: «meum fervens difficili bile tumet iecur» (*Odas*, ed. de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1990, 1, XII, 4) o porque una bilis de otro color lo consume a fuego lento: «quam lentis penitus macerer ignibus» (XII, 8). Góngora no está dispuesto a soportar tamaño mal, y avisa al sufridor: «mas ¡triste del amador / que muerto a enemigas manos, / le hallaron los gusanos / secretos en la barriga!» (vv. 8-12).

³³ *Carta* en redondillas, XCIX, vv. 3-4.

³⁴ Frase con que comenzaban las promulgaciones medievales de los documentos diplomáticos, pero también algún *dezir*, como el siguiente de García de Pedraza que, curiosamente, *responde* a don Diego *à la lettre*: «Sepan quantos esta carta / vieren que tanto padeço, / que con voluntad muy farta / de tristeza ensandeço» (*Cancionero de Palacio*, núm. XXII, pág. 20).

³⁵ *Quintillas al silencio de sus quejas*, CXII, vv. 11-12.

Como es de esperar, Góngora abandona viejas filiaciones y se apropia de su estrenada *verdad de Amor* ocupando, ahora sí, con su propia voz, las sílabas centrales del espacio métrico (v. 3):

pero a mí más me contenta

Es arrogancia lo que muestra el *ethos* con voz propia del locutor irónico, cuyos labios *vuelven* el tópico con la pretendida sencillez del «mí más me»³⁶. Lo evidente es que el verso es asediado con la muela que designa rígidamente *in jocosa ore* a Góngora, evitando así la herida del sarcasmo verbal que, sin embargo, aparece un poco más tarde (vv. 21-24):

mande amor lo que mandare
que yo pienso muy sin mengua
dar libertad a mi lengua,
y a sus leyes una higa.

En esta poesía de ramillete, la *vuelta* que propone la rima (vuelvo al estribillo) no puede desenvolverse con naturalidad entre las cuaternas del cartapacio. Su destino natural es la plaza pública, donde el ademán y la mueca se aúnan para desnudar la prosodia de lo recto (de lo *serio*) y vestirla con la risa de lo *jocoso* o con la carcajada de lo burlesco. Sólo así es posible imaginar el gesto de la *higa*³⁷ sin necesidad de que una palabra lo denote³⁸. La rima en «-iga» del primer dístico del estribillo funciona como un deíctico apropiado para esta *actio*³⁹ expresada por el poeta, pero *figurada* por el lector. Aquí se aprecia el sencillo conceptismo de su primera y alegre poesía, cercano a lo que

³⁶ «Parómenon es cuando muchas palabras comienzan por la misma letra» (G. Correas, *Arte de la lengua española castellana* (1626), Madrid, Selecciones Gráficas, 1954, pág. 220). No sólo la «letra» es la misma, también el ritmo especular del yambo y el dáctilo apoyan la *semejanza*.

³⁷ Amuleto de cristal, de ámbar, etc., en forma de mano cerrada en que asoma el dedo pulgar entre el índice y el medio. También el ademán de menosprecio o de burla que lo motiva (cf. R. Jammes, *Letrillas*, pág. 72). Años más tarde, en 1593, es él mismo quien se despacha la primera higa (letrilla XII): «Un buhonero ha empleado / en higas hoy su caudal, / y aunque no son de cristal / todas las ha despachado; / para mí le he demandado, / cuando verdades no diga, / una higa». Véase la nota final.

³⁸ La diferencia se aprecia entre la rima en «iga», de índole intensional, y la «higa» explicitada en el verso 24: «y a sus leyes una higa».

³⁹ Aquí la rima, además de sus valores fónicos o semánticos, posee una deixis asociada a un *sentido*. Por otra parte, la *actio* propuesta no se identifica con la fase retórica homónima sino que se encuentra en la elocución. Es, por lo tanto, una *actio* elocutiva cuyo desarrollo explico en el apéndice «Del emblema al refrán: la *actio* en los estribillos de Góngora» de mi tesis doctoral *Iconos de la voz poética en las letrillas burlescas de Góngora*, Universidad de Málaga, 2015, págs. 233-64.

Gracián clasifica como «Agudeza de Acción»⁴⁰, y que también se muestra en la clausura del segundo miembro del estribillo (3-4):

pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.⁴¹

El giro retórico de los términos sentimentales comporta necesariamente el giro del tópico —luego el giro de género—, expresados todos ellos en la figura más amplia del quiasmo. El verso de cierre exprime las correspondencias⁴² que antes habían sido *mostradas* y que ahora son *dichas* mediante las artes de la parodia. Así, volviendo (literalmente) el segundo verso —reglado según la *ley vieja de Amor*— del revés, se *vuelve* (paródicamente) del revés el tópico.

Es moderna la estrategia para que la parodia⁴³ se ajuste a la metáfora del *volver*: apropiarse de palabras viejas y proveer de *efecto de verdad*⁴⁴ a las nuevas. Se podría decir que el poeta cita las *palabras-tópico* que originan el icono conceptual del entrecomillado —tornavoz pertinaz «de la fatiga»— con la única intención de liberarlas de su eco en el verso de cierre mediante la sutileza de la descitación. El *sello de suscripción* del desentrecomillado es ese «que» del cuarto verso, situado ahora fuera del icono destinado al palimpsesto:

Manda Amor en su fatiga
«que se sienta y no se diga»,
pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.

⁴⁰ Tercer tipo de esa *Agudeza compuesta* que «consta de muchos actos» (*Agudeza...*, disc. III). Gracián no la define porque no es cuestión de palabras, sino de ostensión, y así ejemplifica con argumentos evidenciales, como el anillo que deja caer Carlos V en Francia o el famoso tapete de Selim.

⁴¹ «Decir, gritar, no aguantar callando... Esta gana irreverente de hablar, que ya hemos visto proclamada en alguna letrilla satírica, es una de las características de la personalidad de don Luis, y la base de su anticonformismo» (R. Jammes, *Letrillas*, 1980, pág. 117).

⁴² El *concepto* es «Un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (B. Gracián, *op. cit.*, disc. II).

⁴³ Robert F. Ball sugiere que «la imitación negativa, o parodia, apunta a un modelo falso o exagerado que necesita la reducción materialista del texto paródico» («Imitación y parodia en la poesía de Góngora», en *VI Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. A. M. Gordon y E. Rugg, Universidad de Toronto, 1980, 90-93, pág. 91). En este estribillo, la descitación paródica no *reduce* el material (y quizá tampoco el asunto): «this type, closest to the etymological meaning of *παρωδία* as a “song against another song” corresponds within the spectrum of negative imitation to the translation within that of positive imitation» (*Góngora's Parodies of Literary Convention*, Universidad de Yale, Tesis microfilmada, 1976, pág. 273).

⁴⁴ La letrilla «renuncia a la descripción de la verdad vital como fuente poética, instaurando un concepto de *verdad poética* diferente y mucho más moderno [...]. Así, entre burlas y veras, don Luis está formulando una de las grandes verdades de la poética moderna» (A. Pérez Lasheras y J. M^a Micó, *Luis de Góngora. Poesía selecta*, Taurus, Madrid, 1991, pág. 31).

Esta «poética de la inversión» (del *volver*), airosamente engastada en un *objeto* retórico⁴⁵ tan depurado, denotan que la letrilla de 1583 es el éxito de artificios que deben estar sólo despuntando en poemas anteriores. En el temprano romance con estribillo «Ciego que apuntas y atinas»⁴⁶, de 1580, se dirige a los «Amadores desdichados / que seguís milicia tal» (vv. 23-23) y que, como ellos, «Gloria llamaba a la pena, / a la cárcel, libertad, / miel dulce al amargo acíbar, / principio al fin bien al mal» (vv. 45-48). Naturalmente, Chacón lo incluye entre los amorosos, sin percibir que el romance alberga la pretensión de «desmantelar una tradición»⁴⁷ mediante la simple deserción, sobre todo después de que «Diez años desperdicié, / los mejores años de mi edad / en ser labrador de amor» (vv. 31-33). A los 19 años, la única *militia* a la que alistarse es la de Apolo, y así lo dice, *literalmente*, en estos versos con voz *iron*⁴⁸ que rubrica el estribillo: «Déjame en paz, Amor tirano, / déjame en paz», ya sin los mecanismos de suscripción de primer grado que velan la lectura habitual *a contemplación ajena* de «Manda Amor en su fatiga», y quizá también del resto de letrillas de este período.

Pero también hay términos que apuntan maneras. Ahí están «ciego» (vv. 1, 24), el cultismo «inquietas» (v. 13) o ese mismo «labrador» (v. 33) que aparecen, todos juntos, en la letrilla escrológica «Si en todo lo qu'hago» (XXVI, de 1585), punto de inflexión en su propuesta poética. Es también posible que estos versos sólo se *vuelvan* a lo burlesco, pero incluso así, mediante la autoparodia⁴⁹, el romance justifica el carácter irónico que muy pronto Góngora verbaliza en el romance «Noble desengaño»⁵⁰, de 1584:

⁴⁵ Cada uno de los dísticos posee su propio «predicado de verdad». El primero asevera con voz ajena el contenido de la cita y el segundo afirma con voz propia su «propia» verdad, poética, pero verdad al fin y al cabo. Estos predicados consolidan una de las vías de la «poética del estribillo» de Góngora.

⁴⁶ OC, 4. A. Pérez Lasheras cree que «este romance consiste en una parodia de los sonetos-prólogo de los cancioneros petrarquistas» en los que «la parodia de los temas y motivos y, sobre todo, de la actitud del amante petrarquista es manifiesta» («*De máscaras...*», pág. 167 y sigs.).

⁴⁷ J. M^a Micó, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pág. 48.

⁴⁸ «Así, habrá pocas declaraciones poéticas más deliberadamente falsa que la de esos “diez años” de trabajos de amor perdidos cuando no se tienen sino dieciocho o diecinueve de edad», piensa Micó (*loc. cit.*, pág. 49).

⁴⁹ Robert F. Ball distingue tres fases del proceso de imitación y parodia: “Entre 1580 y 1600, Góngora inicia su carrera con la imitación de poetas líricos reconocidos como modelos del petrarquismo —Garcilaso, Bernardo y Torquato Tasso, Ariosto, Sannazaro, Minturno— y con la parodia burlesca de figuras que simbolizan el amor patético o romántico en el repertorio de los romances viejos y nuevos españoles —Durandarte, Belerma y Doña Alda, Gaiferos y Melisendra, el pastor y su ninfa, el moro granadino y su dama, Hero y Leandro—» («Imitación y parodia...», pág. 91).

⁵⁰ OC. 48; vv. 41-48.

Pero ¿quién se mete
en cosas de seso,
y en hablar de veras
en aquestos tiempos,
donde el que más trata
de burlas y juegos,
ése es quien se viste
más a lo moderno?

El desapego en la demanda no es cosa nueva, pero no suele escucharse la voz del racionero tan abandonada de su responsabilidad *ciudadana*, aunque en los tercetos «¡Mal haya en que en señores idolatra...!» (núm. 202, de 1609) aparece su credo poético: «contiene la república volante / poetas, o burlescos sean o graves» (vv. 23-4).

La otra voz que se escucha es la del poeta, que se dirige a la dama mediante la habitual apóstrofe burlesca de carácter patético: «Ingrata señora, / de tus aposentos / (más dulce y sabrosa / que nabo en adviento)», para después pedirle que se tranquilice con idéntico *ethos* vocal: «aplícame un rato / el oído atento»⁵¹. Hay cierta impostura en el tratamiento de la dama que augura un nuevo tono a partir de estos años centrales de la década, y que se muestra en el romance «Ensíllenme el asno rucio».

2. «en unas mismas plumas escondido»

En el camino, alguna composición se corresponde con otro momento vital. La letrilla VIII, de 1581, es peregrina en el corpus gongorino a tenor de la poca atención que ha suscitado⁵²:

Da bienes Fortuna
que no están escritos:
cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos.⁵³

⁵¹ Romance «Noble desengaño», de 1584; vv. 49-54. Puntuación chocante de A. Carreira.

⁵² Hasta el punto que R. Jammes no le encuentra acomodo en ningún apartado de *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, Castalia, 1987).

⁵³ Se ha apuntado a Juvenal como inspirador de esta letrilla: «multi committunt eadem diuerso crimina fato: ille cruce sceleris pretium tulit, hic diadema» (*Sátiras*, ed. bilingüe de B. Segura Ramos, Madrid, CSIC, 1996, XIII, 105). Aunque no es Juvenal un autor que profundice en los temas morales, el afecto fuerte (*deinosis*) expresado en la letrilla se inscribe en el espíritu de unos versos anteriores que recogen el conocido debate entre estoicos y epicúreos: «sunt in fortunae qui casibus omnia ponant / et nullo credant mundum rectore moueri / natura uolente uices et lucis et anni, / atque ideo intrepidi quaecumque altaria

Si la deserción de la *militia amoris* es providencial para el éxito en este primer lustro, una letrilla que dedica su estribillo a entronizar la figura de una diosa pagana —a pesar de que, junto con Amor, sean los motivos principales de la poesía cancioneril— debe encontrar su lugar en el camino vital del racionero y poeta. Emanada de ella un cierto estoicismo —los dioses no influyen en los hombres y dejan sus destinos al azar— seguramente filtrado por los denuestos y alabanzas propios del debate medieval en torno al tópico de la volubilidad de la fortuna⁵⁴. Lo relevante aquí es que el lugar común se ofrece con el tono sosegado de la voz *lírica*⁵⁵, alejado de los excesos de la usual *indignatio*, que recuerda, por cercano, los juegos infantiles de «Hermana Marica».

El poeta veinteaño parece ausente en el estribillo, proscenio donde se desarrolla el acto. Hasta el momento, el trato con Fortuna suele desarrollarse bajo las formas directas del diálogo⁵⁶ o del *dezir*. Góngora no tiene otra opción que acogerse a esta última si quiere huir de la escena: «Como procede fortuna / mostrando su grand poder, / non sé que en parte ninguna / yo me pudiera esconder»⁵⁷. El caso es que sólo se oculta, pero no huye, y el recurso empleado es ya conocido: se trata de asumir la acción que se desarrolla en el primer *verso-escena* y suscribirla. Si en la letrilla «de la fatiga» la *suscripción* ocupa un hemistiquio porque el motivo extensional posee textura, aquí no existe tejido que invertir y lo que se suscribe se alarga en su descripción, ocupando todo el segundo verso⁵⁸:

Da bienes Fortuna
que no están escritos,

tangunt. / [est alius metuens ne crimen poena sequatur.] / hic putat esse deos et peierat, atque ita secum: / decernat quodcumque uolet de corpore nostro / Isis et irato feriat mea lumina sistro» (*Sát.*, XIII, 86-93).

⁵⁴ «pero actualizado y transferido a un nivel más humilde y cotidiano [...]. Actitud constante de Góngora, que así consigue dar un alcance moderno y, a veces, subversivo a lo que se había transformado en tópico anodino» (R. Jammes, *Letrillas*, 1980, pág. 59).

⁵⁵ Esta voz tan peculiar también hizo dudar a Chacón, quien la incluyó entre las «Poesías varias» (*Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, ed. facsímil, Málaga, RAE-Caja de Ahorros de Ronda, 1991, pág. 71).

⁵⁶ Cuando Francisco Imperial, en *requesta* contra Fray Alfonso de la Monja, le pregunta «qué cosa es la Fortuna», lo hace bajo las formas del *dezir*: «Pues que assí destruyes / en el mundo los tus bienes, / non ordenas, mas destruyes / tan sin razon das e tienes» (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1993, núm. 245, vv. 9-12). El enfado se produce «Ca siempre veo que eres / discordante a Natura» (vv. 17-18). Este nuevo estilo de diálogo y debate parece que alcanza mayoría de edad en el *Bias contra Fortuna*, del Marqués de Santillana.

⁵⁷ Johan de Andújar, en el *Cancionero de Estúñiga*, ed. de N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987, núm. XVIII, vv. 1-4.

⁵⁸ Si antes el poeta se guarnecía en un «hemistiquio de autor», ahora necesita un completo «estico» (στῆχος, «línea», «verso»). La cursiva es mía.

Un hexasílabo para el reparto de Fortuna y otro para el «verso de autor» parece, ahora sí, un *reparto* poéticamente justo (por polifónico), semejante a la distribución que en la letrilla «de la fatiga» se produce entre el hemistiquio dedicado a la suscripción del motivo y el «hemistiquio de autor»⁵⁹, donde se escucha la voz del poeta con el tono del racionero. Por otra parte, no hay en esta letrilla «de Fortuna» una figura que *dice* sin hablar («Manda Amor... / que...») o una voz figural que porfía («Di, Fortuna, ¿qué pretendes, / con mi pérdida ganar, / que el mayor contento mío / me le has querido quitar»⁶⁰), sino unas figuras del retablo⁶¹ que se distribuyen la escena y el coro.

En la primera asoma Fortuna sujeta a la rueda. Es un icono prestigioso de la mentalidad renacentista que no parece tener líneas bien definidas. El emblema CXXI⁶² de Alciato (*In occasionem*) localiza la figura sobre una rueda echada en la tierra, pero una tradición medieval tardía la personifica, situándola en el centro de los radios («mulier rotae innexa est fortuna gloriae intexta»⁶³) que hace girar con sus propios brazos al tiempo que alza e inclina la cabeza. La figura que aparece en el estribillo-escena puede adoptar el perfil de cualquiera de las dos. Su función es mostrar *vía* emblema —*rota Fortunae*— su jurisdicción sobre personas y bienes, como el mismo Góngora precisa en el romance «Trepan los gitanos», de 1603:

Gitanos de corte,
que sobre su rueda
les mostró, Fortuna,
a dar muchas vueltas⁶⁴

⁵⁹ La letrilla «de Fortuna» es de 1581, y ya se perciben en ella las técnicas de suscripción que se depuran en la letrilla «de la fatiga», de 1583 (núm. XXV), donde el hexasílabo inicial se reduce a un hemistiquio de tipo pragmático de cinco sílabas («en su fatiga») en el interior de un octosílabo.

⁶⁰ *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., México, 2007, núm. 276. Este *ethos* tan tierno con Fortuna dio lugar a un contrahecho a lo divino en el mismo cancionero: «Pues tengo a Dios ofendido, ¿qué me queda que esperar?, / tan justamente padezco / que no me puedo quejar» (núm. 113).

⁶¹ La imagen es de I. Arellano (*Poesía satírico-burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2003, cap. 1).

⁶² Este emblema, con Fortuna en lo alto de la rueda y moviéndola sin descanso gracias a las alas que tiene en los tobillos, aparece en numerosos *exlibris* y tipografías del Renacimiento, y da lugar al tópico icónico de la rueda de la Fortuna. El origen de la alegoría se encuentra en el retrato que, según Horacio, Lisipo hizo a Alejandro Magno (*Epístolas*, 2, 1, 237-41).

⁶³ Honorio de Autun, *Speculum Ecclesiae*, Dom. XI, en J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus: sive Bibliotheca universalis*, 221 vols., París, 1882-1902, vol. 172, 807-1107, col. 1103. En *Las Trescientas* de Juan de Mena la imagen es parecida: «Tus casos fálaces, Fortuna, cantamos, / estados de gentes que giras e trocas, / tus grandes discordias, tus firmezas pocas, / y los que en tu rueda quexosos fallamos» (vv. 9-12).

⁶⁴ Núm. 153, vv. 5-9.

Lo curioso es que la poesía cancioneril está plagada de bienes considerados propios⁶⁵. Algo parecido sucede con la letra «Un solo bien que tenía / Fortuna me lo desvía», glosada por Pedro de Padilla⁶⁶. Incluso si Fortuna es el tercero en discordia, como sucede en los poemas amorosos, la porfía es inevitable: «Los bienes que a mi me distes / a quien se los days señora?»⁶⁷. Olvidan que lo que ofrece Fortuna, en palabras de Bías, «son bienes a vicendas»⁶⁸ (casuales, temporales) y, como en la tragedia antigua, lo que empieza bien acaba mal. En estos ejemplos, los bienes considerados *proprios* (que se encuentran no sólo en el imaginario del poeta) se sirven de la anacrusa para su articulación mediante *demonstrativos* («estos», «un», «los»).

Góngora, incapaz de porfiar con Fortuna, se retrasa a un segundo espacio —ese segundo verso en que se ubica el coro— y se dirige al oyente con voz mansa, suscribiendo con *ethos* deliberativo, digno de crédito, lo arbitrario de sus enseñanzas. Si en la letrilla «de la fatiga» se deroga la *ley vieja de Amor* con el tono paródico impreso en el «hemistiquio de autor» y la consonante «-iga» burlesca, en esta letrilla anterior es el talante⁶⁹ lo que confiere la *auctoritas* que permite a la voz del racionero —no tanto del poeta— revocar las leyes *viejas* de Fortuna con la pericia del «verso de autor». Alejados los diálogos *in absentia* promovidos para su posterior suscripción —como ocurre en la letrilla «de la fatiga»— la función primaria del «verso de autor» se reduce aquí a la simple *asunción* de la figura expuesta en la escena.

Y es el racionero quien la asume sustituyendo la rueda por la pluma soberana («que no están escritos»), más vivencial⁷⁰ a pesar de la ausencia del locativo. Junto a Fortuna, el autor aposta un objeto insólito en la escena-tópico, unas páginas donde se encuentran

⁶⁵ «Estos bienes de fortuna / males son muy conocidos, / pues por ello son perdidos / no sólo persona una, / mas los más de los nacidos. / Los sin ellos por ganallos, / los con ellos, por tenellos, / los unos, por alcancallos / los otros por no perdellos / son perdidos ellos y ellos» (*Cancionero de Sebastián de Horozco*, ed. de José J. Labrador Herráiz, R. A. DiFranco y R. Morillo-Velarde, Toledo, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla la Mancha, 2010, núm. 325, con poemas recogidos entre 1546 y 1577). Es glosa de la copla ajena «No es pobre quien poco tiene, mas el que mucho desea».

⁶⁶ *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. de J. Labrador y R. S. Di Franco, Madrid, Visor, 1994, núms. 107 y 108.

⁶⁷ *Cancionero de López Maldonado*, fol. 39v.

⁶⁸ *Bías contra Fortuna* (Marqués de Santillana, *Poesías completas*, II, ed. de M. Durán, Madrid, Castalia, 1980, v. 727). Bías era hermano de Melampo, uno de los Siete Sabios de Grecia

⁶⁹ El talante (*ethos*) es uno de los recursos de la persuasión (*pisteis*). Si el talante del poeta lo reputa como persona digna de crédito antes, incluso, de la lectura poética, hablamos de *auctoritas* (Cicerón, *Sobre el orador*, trad. de José J. Iso, Madrid, Gredos, 2002, II, 43; véase Platón, *Gorgias*, en *Diálogos*, II, trad. y notas de Julio Calonge, Madrid, Gredos, págs. 9-145, 513b-c). Góngora tiene 20 años, y debe conseguir la autoridad con las técnicas propias del discurso, como defiende Aristóteles (*Retórica*, trad. de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990, 1356a).

⁷⁰ Para un análisis pragmático de la vivencialidad, véase mi artículo «La geografía burlesca de Góngora, I. *Loci* vivenciales y no vivenciales en la letrilla VII», *AnMal*, XXXVII, 1-2, 2014, págs. 83-131.

escritos los bienes particulares que Fortuna se encarga de adjudicar a su manera. También es posible que no aparezca dicho objeto en el proscenio y Góngora lo sitúe *fuera* de él. En ambos casos, tanto si está dentro de la escena *de esa manera* como fuera de ella, es Góngora quien asume el objeto en la autoridad de la sintaxis del «verso de autor», que exige —como ocurría en la letrilla «de la fatiga»— un nuevo «predicado de verdad», esta vez sobre la vivencia del racionero. Si esto es así, el tópico de Fortuna no parece el asunto de este par de versos; hay que buscar una vivencia *de fortuna* en el mundo del autor.

Esta clase de enseñanza suele encontrar acomodo en la poesía moral. Diego de San Pedro sugiere en la *Invocación* de su *Desprecio de Fortuna* que «no es pobre quien poco tiene / mas el que mucho desea»⁷¹, pero la voz cansada del tópico aparece en el «mote ageno», recogido en el *Cancionero de López Maldonado*, «Yo é hecho lo que he podido, / fortuna lo que ha querido»⁷². No sabemos si Góngora es objeto apropiado de la *Invocación*, pero parece que asume el mote a lo jocoso (vv. 3-4):

cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos.⁷³

Fortuna ha ocupado el proscenio y en el coro sólo se oye la voz del autor. A partir de ahora, todo el espacio métrico (igual que en la letrilla «de la fatiga») se destina a la amplificación paródica de la voz que preside el segundo verso, que carece de las suscripciones necesarias para la derogación del tópico. Aunque todavía está lejos de la poética de la *citación-descitación*⁷⁴ (con las artes del entrecomillado y desentrecomillado de palabras), este par de versos muestra bien el origen de la fórmula. Si se mantiene la propuesta de lectura, en el paradigma «pitos-flautas» hay zeugma de «escribir» y en el posterior («flautas-pitos») de «dar», única manera de que Fortuna reciba los bienes al modo de Góngora: antes de repartirlos. En el camino, la flexión de número abandona la designación del bien escrito en las páginas para denotar lo bueno o lo malo de sus particulares. El esqueleto de ambos versos se encarna así:

⁷¹ Estos versos imitan el conocido aforismo de Séneca «Pobre no es el que tiene poco, sino el que mucho desea» (*Cartas a Lucilio*, VII, XLVII).

⁷² *Op. cit.*, fol. 34v.

⁷³ Este segundo miembro asoma en Correas, pero no parece haberse empleado antes de Góngora.

⁷⁴ En mi tesis doctoral (*op. cit.*) he aclarado el rigor de esta poética de la citación y su correlato retórico del entrecomillado también a partir de 1585.

cuando *está escrito el bien* «pitos», *Fortuna da flautas*,
cuando *está escrito el bien* «flautas», *Fortuna da pitos*.

Es la primera vez que aparece el desentrecomillado directo de palabras *escritas*, destreza que encuentra su culminación en la descitación de palabras *dichas* de la «letrilla de la fatiga». Este salto desde la escena que se muestra hasta el icono verbal que parodia el decir debe su éxito a la progresiva depuración del *ethos* gongorino, tímido al principio, maduro y arrogante poco más tarde. La deuda que liquida durante estos primeros tres años de la década es la deuda moral que el racionero ha contraído durante los felices años de estancia universitaria en Salamanca⁷⁵. En pago por su *natural*⁷⁶, por sus agudezas inauditas, la familia lo destina «desde muy joven a ser el heredero de las prebendas de su tío, Francisco de Góngora»⁷⁷, en tanto que el hermano menor, don Juan, hereda los bienes civiles de la familia, las tierras y las rentas, en una especie de «mayorazgo inalienable del hermano menor»⁷⁸. A los veinte años, es tarde para cambiar una vida de *segundón*⁷⁹ concebida para pasear por las estrechas calles de

⁷⁵ Pellicer de Salas y Tovar aclara: «assi no me marauillo que no se dicesse del todo a la atencion de los Derechos, que era la facultad a que le inclinauan sus padres; porque, obedeciendo a su natural, se dexo arrastrar dulçemente de lo sabroso de la erudiçion y de lo festiuo de las Musas» (en *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, III, ed. de Foulché-Delbosc, Nueva York, Hispanic Society of America, 1921, pág. 298). «Esperaba sin duda, don Francisco de Argote que al regresar su hijo de Salamanca, volvería graduado y dispuesto a solicitar y ejercer empleo que le diese honra y provecho. Don Luis tuvo que confesar la verdad, y la verdad debió producir honda tristeza al padre, que tantas esperanzas había puesto en el ingenio del hijo» (M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, RAE, 1925, pág. 38).

⁷⁶ «¡Qué gran ingenio tienes, muchacho!», le reconoce Ambrosio de Morales (M. Artigas, *loc. cit.*, pág. 26). Sorprende que tanto ingenio no fuese mérito suficiente para el mayorazgo. M. Artigas documenta que don Luis llega a estar desahuciado por una grave lesión a resultas de la caída por una barbaca de la muralla de Córdoba, por lo que «consideraciones pseudocientíficas nonnatas vendrían a querer demostrar que el *Polifemo* y las *Soledades* se incubaron en aquella tremenda conmoción que el débil cerebro del infante sufrió en la caída de la Huerta del Rey» (*loc. cit.*, págs. 24-5).

⁷⁷ R. Jammes, *La obra poética...*, pág. 4. Con sólo catorce años, en 1575, ya es «clérigo» (*loc. cit.*) y sin duda el tío racionero, don Francisco de Góngora, tiene mucho que ver en esta decisión temprana de cuyas consecuencias no es consciente don Luis en estos momentos. En 1582, entre las letrillas «de Fortuna» y «de la fatiga», don Francisco redacta su testamento, confirmando el mayorazgo para don Juan, el hermano menor, y don Luis se ve obligado proceder «a la designación de un titular de este mayorazgo» (*loc. cit.*, pág. 6).

⁷⁸ R. Jammes, *loc. cit.*, pág. 17. En el soneto «Io pur travaglio», de Serafino Aquilano, hay unos versos («Nascon doi legni in un medesimo loco, / E de l'un fassi un dio vago & ornato; / Ch ognun l'adora: e l'altro e sol dicato / Ad esser forche: o destinato al foco») que, traducidos por Andrés Rey de Artieda de esta manera tan personal: «De un mismo tronco salen; / el uno cual deidad es adorado, / el otro es de los cielos destinado / para que a un triste malhechor empalen» (*Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro...*, Zaragoza, Angelo Tavano, 1605, fol. 101r), recuerdan la última copla de la letrilla gongorina: «Porque en una aldea / un pobre mancebo / hurtó sólo un huevo, / al sol bambolea; / y otro se pasea / con cien mil delitos».

⁷⁹ «En la ciudad de Córdoba dan este nombre al hijo segundo de los caballeros principales» (*Aut.*). Hay un eco en *Las firmezas de Isabela*: «que lo segundo no quiero» (v. 1529).

una ciudad con unos pocos miles habitantes⁸⁰, y la voz protesta de que otros *han escrito*⁸¹ un destino que ahora, piensa, no le pertenece, pero no puede lamentarse con la retórica de la queja: «Amor, fortuna y ventura / son enemigos de mí. / ¡Ved en qué dicha nací!»⁸².

Su ventura se adornaba con el caduceo de Mercurio, dios de las artes, y con las cornucopias que Fortuna concede a los elocuentes (*Virtute Fortuna comes*⁸³), ya que el arte, el mérito personal, es capaz de imponerse a las menguas de la Fortuna enemiga (*Ars naturam adiuvans*⁸⁴) y —*Audaces fortuna iuvat*⁸⁵— someterla. Como sugiere Pellicer de Salas y Tovar, en cita que autoriza la función extensional del estribillo, Góngora labra su destino «descogiendo entre la medianía de los *bienes de Fortuna* la excelencia de los de naturaleza que poseía»⁸⁶.

Es la voz resignada del racionero la que se escucha en el segundo verso, el del coro. La otra voz, la del poeta, es más libre, y se encamina a la entrada de la *orchestra* con el tono burlesco y desenfadado de las artes de la parodia⁸⁷. A diferencia de la «letrilla de la fatiga», es el espacio escénico —no las palabras— lo que se *vuelve*, y necesita *otro* espacio libre en que recalar. Allí, entre el público que escucha sentado en las gradas

⁸⁰ Valga este brevísimos apunte biográfico para entender que muchos lectores u oyentes incluyen una creencia en el interin de la transmisión, es decir, interpretan *de re* la letrilla. Tal creencia *individual* incluye al hijo de don Francisco de Argote en la letrilla *antes* de su recepción. P. Ruiz Pérez opina, por el contrario, que «si tal entidad [la identidad como entidad cerrada y definida] existe en el individuo Góngora, el poeta se empeña en soterrarla, en dejarla al margen de la construcción lírica, situando ésta en una relación de absoluta autonomía con la personalidad autorial» (*La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, 2009, pág. 239).

⁸¹ Adolfo de Castro afirma, en referencia al segundo verso de la primera redondilla («¡Cuán diversas sendas / se suelen seguir / en el repartir / honras y haciendas!»), que «en un error gramatical de semejante clase no pudo haber incurrido Don Luis. Debe escribirse el verso: *suele seguir*, haciendo diéresis» (*Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1854, pág. 494). Esta redondilla es glosa particular del estribillo, que funciona como letra *ajena*, sin serlo. Quizá el agente de la pasiva esté sugerido en la aliteración de sibilantes de los dos primeros versos.

⁸² *Cancionero Musical de Palacio*, núm. 267. Frente a la activa Fortuna, él prefiere ocultar a estos *otros* en la pasiva («están escritos»), lo que denota algún tipo de verdad fuera del mundo expresado en los versos.

⁸³ Andrea Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993, CXVIII, pág. 156.

⁸⁴ *Loc. cit.*, emblema XCVIII, pág. 132. Véase la interesante glosa de Bernardino Daza Pinciano a este lema (*Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas* (Lyon, Guilielmo Rovillio, 1549); ed. de Rafael Zafra, José J. de Olañeta-UIB, 2003, pág. 234).

⁸⁵ Virgilio, *Eneida*, X, 28.

⁸⁶ «Vida mayor» de don Luis (recogida en Foulché-Delbosc, *op. cit.*, III, pág. 297; la cursiva es mía). La queja de los amigos es constante. En la *Vida i escritos de don Luis de Góngora* (*Preliminares* del ms. Chacón), don Antonio revela: «El estado, dignidades, i comodidades de Don Luis, si no fuera vano nombre el de la Fortuna, muy corrida la dexàran de la vengança que quiso tomar de la naturaleza, en la singularidad d' ste estraño, i diuino Genio: pues vn cauallero de tantas parte, ni en menores, ni en maiores años pudo ascender de un Racion de la Santa Iglesia de Cordoua, gloria de su Iglesia, de su patria, de sus meritos no auerle mirado templadamente, quanto mas reidose con el de la Fortuna. Que ingenio, empero, tal viuio sin algunas lagrimas?».

⁸⁷ *πάροδος*, es decir, la entrada del coro en la *orchestra*.

levantadas en el mundo extensional y el proscenio donde se erige Fortuna, se abre la *orchestra*, no ya con la flauta y la cítara que acompañan el canto dolido del macho cabrío⁸⁸, sino con los «pitos» y «flautas» burlescos del ditirambo gongorino⁸⁹.

«Quem virum aut heroa lyra vel acri / tibis sumis celebrare, Clío?», demanda Horacio a la musa de la Historia⁹⁰. Don Luis no *suscribe* la imprecación en un primer nivel. Apartada la lira heroica, *asume* la ironía de que los labios de Clío sirvan de fuelle al acre, una flauta que en sus manos puede registrar los distintos agudos de la flauta y del pito⁹¹. En este momento surge la duda. Si las palabras que no pronuncian los labios de Clío tampoco las articula Fortuna, al esquema propuesto —válido para la lectura sentencial, burlescamente argumentativa— le falta algo. Las palabras que designan los instrumentos no están *mencionadas*, no se habla de los *pitos* ni de las *flautas*, sino de *males* y «bienes» que «están escritos» (no se sabe por quién), y de «bienes» y *males* que Fortuna imparte aleatoriamente. Una fórmula que puede aclarar el fenómeno podría ser:

Quando [está escrito un mal, Ø_i suenan] pitos_i, [Fortuna da un bien] flautas (suenan)

Quando [está escrito un bien, Ø_i suenan] flautas_i, [Fortuna da un bien] pitos (suenan).

Ahora la parte de la escena donde están las páginas con los distintos *nombres* de los bienes es el lugar donde se sitúan los instrumentos, en tanto, en el proscenio, Fortuna *muestra* el reparto, pero sin instrumentos que la acompañen. La voz del poeta se escuchaba en el segundo verso, espacio del coro, y organiza el conflicto extensional de manera binaria, jugando con la retórica del paralelismo especular y con la metáfora de los pitos y las flautas⁹² *en ausencia* de esos males y bienes que no se desea revelar. A

⁸⁸ Es lo que significa etimológicamente «tragedia» (τράγος y ὤδή). Los coreutas iban disfrazados de este animal tan cercano a Dionisos.

⁸⁹ El maestro Pedro González de Sepúlveda ofrece una explicación poco habitual pero muy conveniente: «La ditirambo, en fin, era poesía que imitaba a un mismo tiempo con palabras, música y baile. De este género, pues, de imitaciones vemos tan llenos hoy los teatros [...]; por donde me persuado que nunca más válida que ahora se ha visto la ditirámica» (en F. de Cascales, *Cartas filológicas*, Murcia, Luis Verós, 1634, déc. 3^a, ep. IX). Hay cierta liturgia de la palabra poética *escenificada* bajo los modos del *sermo* latino (cf. J. Lara Garrido, «La predicación barroca, espectáculo denostado (textos y considerandos para su estudio)», *Analecta Malacitana*, VI, 1983, págs. 381-387).

⁹⁰ *Odas* 1, 12. Unos versos antes (*Odas* 1, 10), Mercurio aparece jugando con el destino, primera imagen de los emblemas de Fortuna que se han descrito. Es muy posible que Góngora asumiese ambos pasajes en la factura de la letrilla.

⁹¹ M. Querol Gavaldá intuye que «pito» es el nombre con que se conocía al *pifano* (o *píffaro*), «una flauta travesera muy aguda» que acompañó a los soldados suizos que lucharon en las guerras de Granada y más tarde siguieron al Gran Capitán en la campaña de Italia (*op. cit.*, pág. 184). Cervantes describe su sonido: «A deshora se oyó el son tristísimo de un píffaro» (*Quijote*, II, XXXVI). Aquí no parece el «silbato infantil» del que habla Covarrubias (*s. v.* «pito»).

⁹² Sobre esta letrilla, L. M. Vicente García advierte: «Por supuesto también usa Góngora imágenes musicales en su vena satírica. A veces en metáforas lexicalizadas convertidos en dichos populares ajenos

pesar de ello, es otra figura, sin voz, quien, recogiendo la naturaleza sinestésica de la metáfora icónica, dirige el coro y permite la entrada (πάροδος) directa en la *orchestra* a cada uno de los instrumentos elegidos⁹³, sin necesidad de tiples o bajetes.

Estas maneras miméticas están destinadas al lector u oyente que conoce cada uno de los espacios (proscenio, coro, *orchestra*) y tiempos (el primer momento del conflicto y la posterior entrada del coro) de la comedia antigua; un público consciente no tanto de las implicaciones expresadas en las palabras como del sentido final de la escena mostrada: la espacialidad de la grosera *higa* burlesca bajo la forma primitiva de los temporales y *agudos* pitos. Así, en Góngora tenemos «en unas mismas plumas escondido / el músico, la musa, el instrumento»⁹⁴.

3. «Ridentem dicere verum quid vetat?»⁹⁵

Los caprichos de Fortuna suelen desalentar a los poetas, aunque no todos responden igual. A Sebastián de Horozco, por ejemplo, le atrae la gallardía que denota la copla ajena «Bien puede Fortuna esquivar / por más que pensado quede, / quitarme tierra do viva, / mas, do muera, no puede», pero su glosa le quita hierro al asunto:

Es posible y suele ser
porque Fortuna les hierra,
muchos hombres no poder
en este mundo tener
por suyo un palmo de tierra.⁹⁶

al significado original de los instrumentos» («Notas sobre la imaginería musical y el amor en la poesía de Góngora», *Edad de Oro*, XXII, 2003, 205-219, pág. 219).

⁹³ No son pocos. «En mi aposento otras veces / una guitarrilla tomo, / que como barbero templo y como bárbaro toco» (núm. 83, de 1590). La guitarrilla también se escucha en la plaza «mucho, después de la queda» (letrilla VII, de 1581). En el romance «Hermana Marica» suenan «el adufe» y «las castañetas». Su credo vital se consigna «Escuchando a Filomena / bajo el chopo de la fuente» (letrilla XXIV, de 1581) y no muda en los años siguientes: «Ahora que estoy despacio, / cantar quiero en mi bandurria» (núm. 73, de 1588), o en esa «vihuela» que es «potro de dar tormento» (letrilla XIV, de 1595). En el romance «Cuando la rosada Aurora» (núm. 152, de 1603), aparecen «cerdas», «rabelillos», «viento», «organillo», «trompa», «zampoña», «violón», «letra», «canción», «varejón», «fuga», «compás», «proporción», «voz». Más inesperadas son las «roncas bocinas» del estribillo de la canción «De un monte...» (núm. 147, de 1609). En los tercetos «¡Mal haya en que en señores idolatra...!» (núm. 202) convoca a su «república volante» a «tiplones» y «bajetes mermelados» para que «Pájaros suplan, pues, faltas de gentes, / que en voces, si no métricas, süaves, / consonancias desaten diferentes» (vv. 19-21). No podían faltar las «ñorbas» (347, v. 35) ni el canto «al son de un laúd con ramas» (núm. 35, v. 19). Más tarde afloran «cítara», «cuerdas», «instrumento», «trastes», «órgano» (núm. 384, de 1622), «que muestran cuán erudito era Góngora en materia musical» (M. Querol Gavaldá, *Cancionero Musical de Góngora*, Barcelona, CSIC, 1975, pág. 20). Sorprende que este autor no haga referencia a las «flautas» y los «pitos» de nuestro estribillo.

⁹⁴ Tercetos «¡Mal haya en que en señores idolatra...!» (núm. 202, vv. 29-30).

⁹⁵ Horacio, *Sátiras*, ed. bilingüe de H. Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996, I, 1, 24.

Todo es cuestión de probabilidades, y así lo recogen los cabos léxicos de la glosa de Horozco («Es posible y suele ser», «no poder») y de la copla («Bien puede [...], no puede»). Esta copla ajena posee el vigoroso carácter icónico que se despliega en el diseño retórico de la letrilla vivencial «de Fortuna». El paso siguiente (o anterior, tanto da)⁹⁷ es hacia la plaza pública, y Góngora ajusta el lugar y el talante:

Que pida a un galán Minguilla
cinco puntos de jervilla,
bien puede ser;
mas que calzando diez Menga,
quiera que al justo le venga,
*no puede ser.*⁹⁸

El poeta no llega a ser músico e instrumento. Su lugar todavía no es el coro ni la *orchestra*, y el proscenio se llena de figuras, quizá por eso hay una voz que acompaña a cada uno de los actos que se muestran en la escena. Una voz que pide tácitamente *licentia* al público de la grada para que se adhiera a su causa porque lo considera «capaz de enfrentarse a una verdad objetiva desagradable»⁹⁹. Pero dicha voz está aún lejos del reproche valiente de «Manda Amor...» —donde defiende en un ambiente más reservado la derogación del tópico: «que yo pienso muy sin mengua / dar libertad a mi lengua, / y a sus leyes una higa» (21-24)—, lejos también de las intimidades en la apelación («Escuchadme un rato atentos, / cudiciosos noveleros / pagadme de estas verdades / los portes en el silencio»)¹⁰⁰ y todavía más lejos de la algarabía de la plaza pública:

Arrímense ya las veras
y celébrense las burlas,
pues da el mundo en niñerías,
al fin, como quien caduca.¹⁰¹

⁹⁶ *Cancionero...*, núm. 337.

⁹⁷ Es posible que las letrillas VII y VIII se maduren en paralelo.

⁹⁸ Letrilla VII, del mismo año; vv. 1-6.

⁹⁹ H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-69, § 761.

¹⁰⁰ Núm. 59, de 1585.

¹⁰¹ Núm. 73, de 1588 (vv. 5-8) y cuya primera cuarteta muestra el *ethos* gongorino en este momento: «Ahora que estoy despacio / cantar quiero en mi bandurria, / lo que en más grave instrumento / cantara, mas no me escuchan».

El poeta es consciente de que un talante apropiado en que los modos de apelación ni siquiera se expresen produce en el lector emociones hondas más que pasiones fugaces¹⁰². Conseguida la *licentia* del auditorio, resultado de la madurez poética, ya puede ser insolente con sus vecinos, esos «arroyos» de su tierra que «Si corréis sordos, no quiero hablaros, / mejor es que corráis murmuradores, / que llevo muchas cosas que contaros»¹⁰³.

El amable, *ético* «Si sus mercedes me escuchan, / les contaré a sus mercedes» no llegará hasta 1590¹⁰⁴, así que, por ahora, la *proclamatío*¹⁰⁵ queda muy menguada en el quebrado. Es el momento de regresar a la autoridad de los mayores. En el cartapacio aparecen, entre otras, aquellas redondillas de pie quebrado donde don Diego expresaba su queja de amor¹⁰⁶. El vigor icónico de sus *relata* (el *yo* y su predicado, la situación pasional *aquí y así*) en el modo alegórico, secundados por la intensidad creciente de los latidos de ese corazón (*-ón*) que dobla desbocado en la consonante de los cabos nominales que forman dicho modo, no lo dejan indiferente. Poco después —*sub contraria especie* pero con la misma voz— llega la asunción reflexiva, que encuentra acomodo en las maneras contenidas del quebrado emocional, verso del poeta militante —no verso «de autor»— cuyo temple (motivo primario) se justifica en la rima reversa y en el tiempo silábico sin dilación, conformes con los esquemas métricos dominantes.

Este patrón retórico se ajusta bien a la expresión de la secuencia patética porque anuda ambas labras del quehacer poético con el instrumental de los *verba*. La *res*, en cambio, es simple *ratio* adversativa que pretende referencialidad, de ahí el asalto del *yo* lírico a cualquier plaza que pueda acogerlo, en especial la flexión verbal. En esta disposición de la «razón de amor» que se alimenta de los hábitos petrarquistas hay un orden *natural* elaborado en torno al contrapunto entre los miembros creciente y

¹⁰² Los ingredientes emocionales de la persuasión afectan al lector, que también anticipa los suyos ante el poema. La argumentación retórica debe diferenciar bien el *ethos* (del poeta) y los *éthē*, los factores emocionales del auditorio (cf. Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., 1356a13-15 y 1377b15-78a29; también la *Introducción* de Quintín Racionero, págs. 98-9 y 108-11).

¹⁰³ «¡Mal haya en que en señores idolatra...!», de 1609 (núm. 202, vv. 7-10).

¹⁰⁴ «no las hazañas del Cid / ni de Zaida los desdenes, / sino más de cuatro cosas / que se yo que se comenten / o se dejan de hacer / por el decir de las gentes» (romance con estribillo núm. 84, vv. 3-8).

¹⁰⁵ Esto es, una «apóstrofe con ruego» (F. Sánchez de las Brozas, *Ars dicendi*, en E. Sánchez Salor y C. Chaparro Gómez (eds.), *Obras I. Escritos retóricos*, Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial de Cáceres, 1984, §114).

¹⁰⁶ «Estoy en una prisión, / en un fuego y confusión, / sin pensallo; / que aunque me sobra razón / para decir mi pasión, / sufro y callo». Véase la nota 5.

decreciente¹⁰⁷ del dístico y a su radical monofonía. Es la convergencia funcional de sus miembros lo que provee de musculatura a la redondilla, modelando el indiviso: un *cuerpo* consonante cuyo corazón late con fuerza (*-ón / -ón*) y bombea la sangre que extrema la pasión (ley *natural* de los miembros crecientes), y una *estimativa* que reflexiona en la poquedad del miembro decreciente.

La letrilla de Góngora, por su parte, recoge *sub especie similis* el contrapunto icónico de la redondilla, pero *sub especie contraria* apuesta por lo diverso. La naturaleza de la *proclamatío* jocosera no puede prescindir de la polifonía, único modo en que el *asunto*¹⁰⁸ amoldado en el dístico y el *yo* burlesco reducido en el quebrado puedan disfrutar de dominios reservados. Son las exigencias del cambio de paradigma, ahora construido en torno a la proyección del *yo* burlesco registrada en esa rima aguda («bien puede sēr» / «no puede sēr»)¹⁰⁹ que denota, en su cantidad¹¹⁰, la aceptación *irónica* o la *simulada* indignación. Sea como fuere, para el ajuste del quebrado hay que acreditar un argumento de paso que respete el *ordo naturalis* y la polifonía, aunque sea en ciernes. La autoridad avala una vez más a don Diego:

El decir que le salieron
las canas en la niñez
y que de golpe otra vez
los dientes se le cayeron,
y atestiguar que lo vieron
quien en tal no pudo hallarse,
no puede tragarse.

¹⁰⁷ La «ley de los miembros crecientes» —recurso con solera en la literatura indoeuropea— exige una ajustada desproporción en la intensidad emocional de los diversos miembros (κολλα) que integran el período (cf. H. Lausberg, *op. cit.*, §951).

¹⁰⁸ El sujeto (*subiectus*).

¹⁰⁹ Esta estrofa de versos quebrados agudos que rematan los pareados monorrimos (aab :aab) se denomina «sextilla simétrica». De origen provenzal, aparece ya en los segundos *Gozos de Santa María*: «Virgen, del çielo reina, / e del mundo melezina, / quiérasme oír, / que de tus gozos aína / escriba yo prosa dina / por te servir» (*Libro de Buen Amor*, vv. 1-6). Por su parte, las redondillas de Hurtado de Mendoza, con pareados de rima aguda y quebrado de rima llana, son *antístrofa* de la sextilla y, como tal, dignas de un estudio particular. Por último, los versos irregulares de la glosa o mudanza de algún villancico del *Cancionero Musical de Palacio* aparecen gráficamente dispuestos ya en cuartetos de rima alterna distinguiendo las prótasis de las apódosis, ya redimensionados en el período, con la forma de un dístico monorrimo. Valga como ejemplo del primer caso: «Por beber, comadre, / por beber / Por mal vi, comadre / tu vino pardillo, / que allá me tenías / mi saya y mantillo. / Por beber» (núm. 235). Véase M. Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México, FCE/El Colegio de México, 2003, núm. 1586.

¹¹⁰ La aparente hipermetría cuestiona la voluntad de estilo del poeta. El ardid de que la aguda cuente como un solo tiempo en la escansión del verso («Ley de Mussafia») resuelve el asunto, pero anula la fuerza patética del verso como refrán. Por otra parte, «La forma más breve de este orden ascendente consiste en la simple posición final del miembro más fuerte» (H. Lausberg, *op. cit.*, § 451).

El modelo de esta *carta* a una dama vieja —que glosa la letra «Ser vieja y arrebolarse / no puede tragarse»¹¹¹ cumple con creces las expectativas: acomoda las voces de la vieja y de los vecinos en el cuerpo de la copla y se reserva el estribillo-predicado para la voz deliberativa de su indignación. Esto último no es nuevo en los cancioneros, pero la escena descrita en la copla goza de una *compositio* que debe su sencillez a un cuidadoso *ordo naturalis*. Su figura podría tener el siguiente aspecto:

El «decir que... & atestiguar que...» *no puede tragarse*.

A la izquierda, el articulador extensional de la escena enclavada, a la derecha, el predicado intensional¹¹², y, en medio, los dos actos de habla disjuntos que Hurtado de Mendoza conecta con la copulativa¹¹³. La escena es burlesca por la paradoja creada por la conectiva, no por las solas palabras de la vieja, que no merecen ningún tipo de predicado, en especial el burlesco «bien puede ser». El alcance corto de la conectiva es la cota de burla a que puede aspirar el diseño de la copla. Esta perspectiva de mundo único se convierte en mundo posible en el caso de Góngora, en el mundo de *veras y burlas* (en este orden) constituido en torno al alcance más largo de la conectiva:

& «Que pida... *bien puede ser*», «que calzando... *no puede ser*».

Así, con un simple giro léxico —ese modesto «mas»— que obliga a la predicación doble, los posibles modelos del villancico de don Diego se ofrecen para que Góngora inicie sus pasos satíricos en el modo del género *formal* de «veras y burlas»¹¹⁴ que bebe en lo agrio de la sátira nueva¹¹⁵. Agradecido, rinde tributo al maestro:

¹¹¹ Núm. CXXXIX. En el *Cancionero sevillano de Nueva York* aparece en la forma «Ser vieja y arrebolarse / es dura cosa tragarse» (ed. de M. Frenk, José J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Universidad de Sevilla, 1996, núm. 443). En este no es tan claro el contrapunto de burlas y veras que sí aparece en cada una de las coplas de la edición de Hidalgo (Madrid, Juan de la Cuesta, 1610, fol. 149 y v).

¹¹² Es un predicado de creencia y, por lo tanto, afecta a la interpretación del contenido proposicional de la glosa.

¹¹³ Valga «&» como símbolo del conector copulativo. Las comillas señalan la proyección máxima de la escena secuencial.

¹¹⁴ En su *Alfabeto tercero*, denominado por el autor *La razón de algunos refranes* (ed. de B. Russell Thompson, Londres, Tamesis, 1975), el doctor Francisco del Rosal, nacido hacia 1560 y paisano de Góngora, incluye «Burlas y veras» como refrán que proviene «Del adagio latino *Joca seriaque*» (pág. 28). Erasmo lo incluye en sus *Adagia* (núm. 1024) con la autoridad de Cicerón (*De finibus*, II).

¹¹⁵ La sátira nueva o «latina» revela los defectos de los individuos (las mujeres, los homosexuales, etc.) o de la sociedad (la avaricia, la pereza o la cobardía...).

Que anochezca cano el viejo,
y que amanezca bermejo,
bien puede ser;
mas que a creer nos estreche
que es milagro y no escabeche,
*no puede ser.*¹¹⁶

Evidentemente el cumplido acaba en el icono, pues la intensidad emocional del estribillo no se ajusta al talante del joven Góngora, cuyas veras y burlas no parecen mordaces sencillamente porque desde lo hondo de la máscara repercute (é-e-é / ó-e-é) el *ieron*. Hay algún secreto intencional en la voluntad de estilo de Góngora que cuadra mal con la copla binaria, quizá por eso su voz se aleja de la escena de «vera-burla» como se aleja el enamorado que quiere bien a la dama: «pero no os oso mirar / por mil lenguas que ay parleras»¹¹⁷. Causas inversas para *asuntos* poéticos desiguales, pero una misma actitud. Todavía no está preparado para recibir «cuando verdades no diga, / una higa»¹¹⁸, y se enmascara antes de acceder a la plaza pública. Vestir la voz de *magodo*¹¹⁹, de «lengua parlera», aleja el discurso grave¹²⁰ y lo acerca al espectador:

Que en la cosas que hazemos
se noten malos extremos,
bien puede ser;
mas que las parleras lenguas
callen donde vieren menguas
no puede ser.

La estrofa sólo aparece en un valioso manuscrito¹²¹, pero es la evidencia de que la propuesta burlesca de Góngora está expresada desde el principio. Las 21 estrofas de la

¹¹⁶ Vv. 25-30. La cuarta estrofa del villancico de Hurtado y la quinta de la letrilla gongorina son ejemplos de un «tipo» común en lo poético, no sólo en lo retórico.

¹¹⁷ *Cancionero de Pedro de Rojas* (1582), ms. 3924, BNM, ed. de José J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y M. T. Cacho, Cleveland State University, 1988, núm. 63. También en el *Cancionero de poesías varias. Ms. 1587...*, núm. 290.

¹¹⁸ Letrilla XII, de 1593, vv. 6-7.

¹¹⁹ En sus *Dipnosofistas*, Ateneo de Naucratis, siguiendo a Aristoxeno, asegura que una variedad del mimo era el «magodo» (o «magodia») que representaba personajes de ambos sexos con atuendos de mujer (cf. *El Banquete de los eruditos*, trad. de L. Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, Gredos, 1996-2014, 5 vols., 620E).

¹²⁰ «Entre lo demás que era / necesario en la mujer, / callar y no ser parlera, / porque es de otra manera / digna de reprender. / La buena mujer debería / dar la palabras por peso, / pues cuando en hablar porfia, / lo que sobra en parlería / es lo que falta en el seso» (*Cancionero de Sebastián de Horozco*, núm. 305).

¹²¹ Aparece en cabeza de la letrilla en el *Cancionero de Gabriel de Peralta* (ms. 4072, BNM, fol. 65). R. Jammes, en su edición crítica de las letrillas, la denomina «a» (1963, pág. 36).

letrilla no se diseminan para que el oyente, por *inductio*, rinda cuentas de sus frutos, son *glosa* de una letra y es *a posteriori* cuando actúan de *exemplum*. Sólo así se entiende la existencia de esta estrofa. Por otra parte, si las 21 coplas se ajustan demostrativamente —como catálogo de individuos— a la cabeza, es posible que esta letra se ajuste, a su vez, a su *reductio* bipartita de veras y burlas.

En un refrán atestiguado ya en Vallés¹²² («Ser puta y buena muger / ¿cómo puede ser, señor bachiller?»), la *requesta* paradójica en torno al modo se autoriza en el grado. La respuesta del oyente *como bachiller* zozobra entre el deductivamente satírico «no puede ser» o el inductivamente redentor «bien puede ser», pero en ambos la respuesta es la parte de la glosa implicada en el diálogo. Pedro de Padilla toma el testigo y ofrece el modelo en toda su extensión:

¡Que no puede ser, señor liçençado!
¡Que sí puede ser, señor bachiller!

Si dezís que amor es ciego,
¿cómo tira sin errar
o cómo ave aplicar
con diferençia su fuego?

¡Que no puede ser, señor liçençado!
¡Que sí puede ser, señor bachiller!¹²³

La letrilla gongorina puede originarse en «estribillos de debate» como este del *Romancero* de Pedro de Padilla, que emplea la autoridad del refrán para forjar un diálogo que designa «en el grado» a sus *milites carminis amatorii*. Así, *vuelta* la paradoja a lo cancioneril, se restablece la capilla de los elegidos. Entre las aficiones poéticas de Góngora no se encuentran todavía la *pregunta* medieval o las *cartas* de los cancioneros quinientistas. Las *quaestiones finitas*¹²⁴ denotan causas poéticas que implican de un modo u otro al autor, y él no está aún en tales impulsos, por lo que el *acertijo* y el *debate* posterior se derogan en un cuidado diseño de «mundo de veras y burlas». Góngora no necesita *suscribir* el motivo del estribillo de Padilla, le basta

¹²² *Libro de refranes y sentencias de mosén Pedro Vallés*, Zaragoza, Juana Milián, 1549, fol. 67v. También en los *Refranes o proverbios en romance...*, de Hernán Núñez (Salamanca, Juan de Canova, 1555, fol. 117v) y en *El libro de los proverbios glosados* (1570-1580) de Sebastián de Horozco (ed. de Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994, núm. 2798).

¹²³ *Romancero*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1880, pág. 521. En el *Cancionero de poesías varias. Ms. 1587* (códice que parece ser, según explican sus editores en la pág. XXX, de 1588), se reconoce como «Letra de Padilla» porque cabeza y glosa son de la misma pluma (pág. 285).

¹²⁴ Véase H. Lausberg, *op. cit.*, §§68-9.

asumir (casi *imitar*) el icono evidenciado en él, más hondo que el forzado diálogo, con el que sí comparte el retraso de la escena a los lugares de la glosa.

Sólo aparentemente. La cancelación del diálogo original lleva de suyo la supresión del vocativo, y con él la capilla de los *milites*. Pero también exige la desaparición del estribillo como letra del villancico. Aunque no hay fuente que lo acredite, la letrilla puede haber corrido en pliego con el estribillo reducido a mote («Bien puede ser; No puede ser»)¹²⁵, es decir, como glosa del mote¹²⁶, conjetura que tiene en su contra el celebrado enigma del refrán y la innegable popularidad de Pedro de Padilla. Apoderando el paso del refrán de lo popular a lo cancioneril, ambas autoridades clausuran la función «mote» del estribillo gongorino, al que sólo le queda resguardarse en los resquicios funcionales de la *sententia*, «una verdad sublime, recóndita, y prudente» en palabras de Gracián¹²⁷.

Es cierto que el concepto de «verdad» parece trivial cuando se trata de burlas y veras. Se entiende mejor cuando la textura poética es sensible a ciertas condiciones del mundo del autor, es decir, resulta verosímil. Algo así ocurre con el villancico de Hurtado de Mendoza, donde los «latidos-rima» (-ón,-ón) son ostensión de la *cárcel de Amor* confinada en los dísticos. Pero Góngora no se encuentra en el momento de lo «ficcional-verosímil» sino en el de las *verdades* del racionero, «lengua parlera» que nos incluye en la misma situación espacio-temporal *a todos*: «Que en las cosas que en *hazemos*¹²⁸ / se noten malos extremos». De hecho, expresa esta *verdad del racionero* en modo burlesco, mediante un «predicado de vera» con textura alojado en el estribillo, y con el que el

¹²⁵ Entre las muchas cosas que Góngora le debe a Horacio se encuentra esta perspectiva estoica de moral pública enraizada en un epicureísmo de moral privada que alcanza a veces la diatriba moral de los filósofos cínicos, género que trata de manera popular, incluso vulgar, temas graves. La instrucción «Fuera de no, sí, cállate» ya aparece en hexámetros horacianos: «ultra / non, etiam sileas» (*Sátiras*, 2, 5, 90-1). Más tarde la *Vulgata* la propaga a Occidente: «Sit autem sermo vester, est, est, non, non» (*Mateo*, 2, 37). La fórmula adquiere los perfiles del mote en el *Cancionero general de obras nuevas*: «No, no; sí, sí. / El no, no. El sí, por sí. / No sé cuál d'ellos m'escoja / porqu'el no no es para mí» (Zaragoza, Esteban de Nágera, 1554, ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Delstre's, 1993, núm. 58). No obstante, el patrón ya está anticuado en tiempos de Góngora, como corrobora Jáuregui en el *Antídoto*: «el sí y el no de que estamos todos tan cansados y ahítos» (en Eunice J. Gates, *Documentos gongorinos. Los discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas. El antídoto de Juan de Jáuregui*, El Colegio de México, 1960, pág. 111). Cf. el capítulo de Otis H. Green dedicado al «Sic et non» (*España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1969, I, págs. 19-43).

¹²⁶ «Texto de un sólo verso que sirve de cabeza a una glosa» (J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Alianza, 1999, s. v).

¹²⁷ «Pero las que son propias desta Arte de Agudeza, son aquellas, que se sacan de la ocasión, y les da pie alguna circunstancia especial: de modo que no son sentencias generales, sino muy especiales, *glosando alguna rara contingencia por ellas*» (*Agudeza...*, disc. XXIX). La cursiva es mía.

¹²⁸ Es otra forma de hacer relativas (con el mundo del racionero) las proposiciones *poéticas*: someterlas a una explicatura locativa para que puedan señalar algún tipo de verdad extensional. Para la aplicación en la letrilla VII de estos segmentos «en *l*», véase mi artículo «La geografía burlesca de Góngora...», págs. 89-99.

poeta sentencia la escena con *ethos* indulgente *desde dentro* de la comunidad burlesca¹²⁹.

Conseguida la autoridad por medio del argumento ético (no hay *higa* para ninguno de *nosotros*), sólo resta emplearla en situaciones en las que el racionero no se siente concernido, pero sí su *yo parlero*, disimulado entre «las parleras lenguas» —falsa modestia— cuyo norte es no callar «*donde*¹³⁰ vieren menguas».

Las distintas instancias de la voz poética son *estrofa* y *antistrofa* sentenciadas con decoro en el *epodo*¹³¹. El modelo tripartito de la oda horaciana, asentada en la *recusatio* del tipo «alii-ego», se asume para la forja del mundo de veras y burlas, pero no en esta primera copla, que se inscribe más bien en la *retractatio* de asuntos graves («malos extremos») que no le mueven en estos momentos. Si esta estrofa hubiese corrido largo tiempo en pliego suelto, seguramente la edición de la letrilla tendría hoy el siguiente aspecto, con la estrofa (a) de cabeza y la actual (17) de primera estrofa¹³² de la *inductio*:

Que en la cosas que hacemos
se noten malos extremos,
bien puede ser;
mas que las parleras lenguas
callen donde vieren menguas
no puede ser.

Que se emplee el que es discreto
en hacer un buen soneto,
bien puede ser;
mas que un menguado no sea
el que en hacer dos se emplea,
no puede ser.

En la consonancia de los dísticos monorrimos se muestra el rasgo de iconicidad ya apuntado en el villancico de Hurtado de Mendoza. Allí el corazón doblaba desbocado (-*ón*, -*ón*), pero los propósitos del cordobés se dirigen más bien a ligar la comunidad burlesca (estrofa *a*) con su voz poética (estrofa 17), que asegura que sí sabe «hacer un buen soneto», de ahí que ambas coplas se asemejen tanto en la rima.

Por otra parte, la escena presentada en los dísticos de la letrilla es muy esquemática. La acción se reduce a sus elementos básicos para el usufructo de un espacio métrico

¹²⁹ El predicado de verdad necesaria (extensional) que aparecía implícito en las dos letrillas anteriores encuentra ahora su expresión burlesca en un predicado explícito de verdad que denomino «de vera» («bien puede ser»). En esta estrofa, la proposición-sujeto muestra los distintos niveles de su iconicidad con las comillas, e incluye el «predicado de verdad» como parte de lo expresado en el dístico, lo que permite a este adquirir la figura del mismo (y recurrente) «nombre icónico» que ya aparece en la letrilla «de la fatiga». La figura queda así: «“Que ‘en las cosas que hacemos / se noten malos extremos (es verdadero)’” / *bien puede ser*».

¹³⁰ El argumento locativo «donde» articula una escena sujeta al predicado de verdad donde el racionero (y no sólo el poeta) se encuentra cómodo.

¹³¹ «Decoro», lo *aptum* para cada parte. *Epodo* es el verso corto al final de una oda.

¹³² En «La geografía burlesca de Góngora...» estudio el adelanto de la estrofa 17 a los primeros lugares de la letrilla (págs. 91-93 y 128-131).

muy breve, pero ocurre que suele haber *algo* más que le provee de encarnadura y que no cabe en el esqueleto proposicional que descansa en el verso. Algunas veces se trata del contenido semántico, ampliado hasta lo imposible¹³³, y otras es el fuelle de la rima el que sugiere un «caso burlesco». En ciertas estrofas, el poeta *flexiona* cada uno de sus dísticos —la escena completa— para ajustarse a las distintas formas del género de veras y burlas: la «vera», la «burla en forma de vera» o la «vera en forma de burla»¹³⁴. La función de este «caso burlesco»¹³⁵ va más allá del instrumental sonoro; se acerca al «latido-rima» del villancico de Mendoza pero *vuelto* a lo burlesco, como «latido-burla». Es el primer paso, callado, en el arraigo de la *higa* burlesca mediante la retórica del *neuma*¹³⁶ que culminará en la letrilla «de la fatiga».

4. «Otro mundo es el mío, otro lugar»¹³⁷

Es cierto que la estrofa (a) está condenada de antemano. La *recusatio* de asuntos que no está preparado para tratar es más propia del sermón satírico, o incluso de la oda horaciana, que de una composición en metro corto. Pero su deficiente recepción se debe, sobre todo, al *logos* adoptado para persuadir al lector, que cancela la necesaria confusión entre la vera y la burla. Además, el empleo del entimema retórico, de carácter deductivo, no es la mejor elección en estos primeros momentos; lo confirma la ruina de esta estrofa (a) y el consecuente traslado de la 17. Es el autor tan consciente de ello que, a pesar del éxito posterior del modelo¹³⁸, no lo vuelve a emplear.

¹³³ Para un análisis del usufructo del espacio métrico en estos dísticos, véase «La geografía burlesca de Góngora...», *passim*.

¹³⁴ Depende de cada estrofa. Fray Juan de Pineda asegura «que ay burlas de veras, y veras de burlas, y veras de veras, y burlas de burlas, y esta quarta manera no se permite a los varones graues, y las demas si» (*Primera parte de los treynta y cinco dialogos familiares de la Agricultura christiana*, Salamanca, Pedro de Adurça y Diego Lopez, 1589, III, §4, pág. 60).

¹³⁵ Se aprecia mejor en la estrofa de Minguilla (véase *supra*) donde la rima opone el caso en *-illa* (de la joven) al caso en *-enga*, la *respuesta* con voz poética ayudada de cierta gestualidad (el comienzo de la *actio* elocutiva) a las pretensiones imposibles de la vieja Menga.

¹³⁶ «es quando por una voz casi inarticulada y no perfecta declaramos algún extremo de grande alegría o pesar [...]. En el Latino se verán otros exemplos a quien corresponden los silvos y relinchos que se suelen dar» (B. Jiménez Patón, *Elocuencia Española en arte* (1604), Madrid, El Crotalón, 1988, cap. XII). «Figura Rhetórica, con que mas por señas exteriores que por voces, se expresa la interior voluntad» (*Aut.*, s.v).

¹³⁷ Diego Hurtado de Mendoza, *Epístola a don Luis de Ávila* (XII, v. 154).

¹³⁸ Véanse D. Alonso (*Obras completas VII. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1984, págs. 346-351) y A. Alatorre, «La popularidad de una letrilla de Góngora», *Anuario de Letras*, XXIX, 1991, 17-40, pág. 23 y sigs.

Pero la *recusatio* es innegociable. No se entiende la poesía burlesca del joven Góngora sin sus inseguridades frente a un mundo burlesco todavía forastero. En su letrilla XXIV, también de 1581:

Andeme yo caliente
y ríase la gente
Traten otros del gobierno
del mundo y sus monarquías,
mientras gobiernan mis días
mantequillas y pan tierno,
y las mañanas de invierno
naranjada y agua ardiente,
*y ríase la gente*¹³⁹

acude, al igual que en la letrilla anterior, a la autoridad del refrán antiguo¹⁴⁰, que en esta ocasión es tan descriptivo que parece solicitar únicamente su asunción. De hecho, el estribillo aparece como entimema de la *recusatio*¹⁴¹ del tipo «alii-ego» que está empleando (o ha empleado no hace mucho) en la estrofa (a) de la letrilla anterior. Todo está dispuesto para el aplauso, que es el ánimo que le llevó no hace tanto a incluir este refrán en su *codice excerptorii*, junto a la letra de Padilla y las *Cartas* de Hurtado de Mendoza. Y así lo hace. Asume la «historia de la rebeldía» como reflexión

¹³⁹ Primera estrofa. «Pequeño cuadro de contentamiento burgués un tanto cínico; pero que, siendo burgués, era popular para aquel tiempo» (A. Reyes, *Obras completas*, VII, México, FCE, 1958, pág. 207). Véanse también J. Guillén (*Notas para una edición comentada de Góngora*, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla la Mancha, 2002, págs. 45-47) y R. Jammes (*La obra poética...*, págs. 152-3).

¹⁴⁰ Aparece como «Vaya yo caliente: y ría se la gente» en los *Refranes famosísimos y provechosos glosados* (Burgos, 1509, ed. facsímil de M. García Moreno, Madrid, 1923, ix) que, según Eleanor S. O'Kane, parecen «haber sido impresos ya en 1490» (*Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Anejo II del Boletín de la RAE, 1959, pág. 17). En una lista de refranes del Dr. Espinosa (denominada “D” por E. O'Kane) aparece este proverbio en la forma «Andeme yo caliente, rriase la gente» (ms. 10392, BNM, 10v. Hay una compilación moderna de la misma editora: *Refranero de Francisco de Espinosa* (1527-1547), Anejo XVIII del Boletín de la RAE, Madrid, 1968). Aparece con idéntica forma en Vallés (1549) y, en forma muy parecida, en los extensos refraneros quinientistas de Hernán Núñez (1555), Horozco (anterior a 1568) y Juan de Mal Lara (1568). La primera colección renacentista de importancia en que aparece puede ser el mencionado *Refranero* de Espinosa.

¹⁴¹ Horacio lo expresa con suma claridad en la *Epístola a los Pisones*: «Vosotros, escritores, escoged materia a la altura de vuestras fuerzas y sopesad qué rehúsan, con qué pueden vuestro hombros. Al que elija un asunto a su medida ni la facundia le abandonará ni un orden brillante» (*Arte poética*, ed. de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996, vv. 38-41). Esta figura pragmática bipartita consiste en el rechazo de asuntos o géneros para los que el poeta no se siente capacitado. En cambio, prefiere dedicarse a otros más humildes, conformes a su competencia. La justificación apela al precepto del *decorum* para evitar el vicio de la desproporción. Obviamente, tratando de burlas y veras la táctica se *vuelve* a lo jocoserio.

existencial¹⁴² en el modo burlesco que propone la sintaxis del «estribillo-mote». Este recoge en su primer miembro tanto el segmento «en ℓ » del *locus amoenus* como el *beatus ille* horaciano con el poeta como sujeto («Andeme yo caliente_{en ℓ} »), ambos expresados en el *después*¹⁴³ de cada (amplificada) *antístrofa*.

Obviamente, la sintaxis del refrán autoriza este *logos* del estribillo, anzuelo del *pathos* burlesco (la risa incluida en la textura), pero el talante del poeta dispone el diseño retórico de la *recusatio* como *vuelta*. En efecto, una vez asumido el motivo de la «historia de la rebeldía» inscrito en el estribillo, *suscribe* la concesiva «alii-ego» de la «historia de la resignación»¹⁴⁴ —no explícita en la sintaxis del estribillo— para expresarse en la glosa con la (nueva) autoridad del tópico «menosprecio de corte y alabanza de aldea» (eje del diseño de las cuatro primeras estrofas). Es el conflicto modal entre lo que desea el racionero (modo volitivo) y lo que no le está permitido (modo deóntico), pero también es el *argumento de paso* que autoriza la voz aparentemente paródica (pero sólo burlescamente mendaz) del poeta, que por vez primera eleva la voz («Sepan quantos...») para acallar, bajo el ala del mote, su conciencia de racionero.

Con todo, el empleo de la autoridad del refrán en el estribillo es fundamental en el camino de lo jocoserio de veras y burlas¹⁴⁵ porque garantiza algunos métodos propios de la letrilla VII y los dispone adecuadamente para el diseño de las letrillas «de Fortuna» y «de la fatiga». La sistemática de *veras/burlas* no depende aquí de un predicado «de vera» constante (como en la letrilla «Que pida a un galán Minguilla») o de un predicado «de verdad» implícito, como en las letrillas «Da bienes Fortuna» y «Manda Amor en su fatiga». Estas dos vías de la «poética del estribillo» de Góngora se

¹⁴² «podría considerarse como expresión de una manera de ver el mundo, de una postura vital [...]. Postura que cabría resumir en el famoso estribillo de la letrilla gongorina» (A. Pérez Lasheras, *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anejos de Tropelías 1, pág. 31). La sinceridad del estribillo se evidencia en que no aparece en el *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana* (ms. 6929, BNM, copia del XVIII) del Doctor Francisco del Rosal, nacido hacia 1560 y paisano de Góngora. Su *Alfabeto tercero (op. cit.)* es una glosa filológica unas veces, personal otras, de los refranes más notables del momento. Y este no parece serlo.

¹⁴³ J. Lara Garrido estima que «el dicho popular y las costumbres cotidianas dan una gracia insuperable a motivos no tratados en la tradición poética anterior» (*Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Universidad Europea-CEES, 1997, pág. 193). En efecto, el estribillo es un ejemplo de la «agudeza compuesta»: como *inscripción* condensa ambos tópicos y como *suscripción* los *vuelve* propios.

¹⁴⁴ En la forma de la *recusatio* de la media del silogismo práctico, que propone una premisa de deseo que Góngora no es capaz de cumplir. Todo se inscribe en la tradición del refrán «Ande la rueda y coces con ella» que describe a los niños haciendo un círculo y pateando al que se queda fuera (véase M. Frenk, *Nuevo corpus...*, pág. 1559). La metáfora es aplicable a Góngora, de ahí: «Y ándese la gaita por el lugar» (letrilla XXXIV, v. 4), que se asemeja a «y riase la gente» pero también anticipa la letrilla «de Fortuna».

¹⁴⁵ Según J. Ponce Cárdenas, con la *Fábula de Píramo y Tisbe* culmina «un proceso de renovación barroca, cuyo eje es la fusión de *burlas* y *veras*, cuestión vital para una poética revolucionaria que permitía a los textos ir más allá de los estrechos límites de la parodia» (*Góngora...*, *op. cit.*, pág. 35).

cruzan en esta letrilla XXIV, donde el primer miembro de cada uno de los períodos estróficos expresa¹⁴⁶ una vivencia del racionero que puede ser predicada extensionalmente¹⁴⁷: «Coma en dorada vajilla / el príncipe mil cuidados, / como píldoras dorados (*es verdadero*)»¹⁴⁸, en tanto que el segundo instauro su verdad *poética* mediante un predicado «de vera» (semejante a «bien puede ser» / «no puede ser») autorizado en la textura del segundo miembro del refrán¹⁴⁹:

que yo en mi pobre mesilla
quiero más una morcilla
que en el asador reviente,
y ríase la gente (predicado «de vera en forma de burla»)¹⁵⁰

Y es que «no puede ser» de otra manera. Son las dos caras de la misma moneda: la faz del poeta y la cruz del racionero¹⁵¹. Es el segundo quien propone la *recusatio* y quien levanta por primera vez el dedo de la *higa*¹⁵², pero es el poeta el único autorizado para, de manera tácita, *mostrarla* burlescamente al resto del mundo: «y ríase la gente».

¹⁴⁶ Salvo las estrofas quinta y sexta, dedicadas a Leandro y su dama, y a Píramo y Tisbe (véase la nota anterior), que cierran poéticamente la letrilla.

¹⁴⁷ Mediante el consiguiente predicado «de verdad».

¹⁴⁸ Segunda estrofa de la letrilla

¹⁴⁹ Y, por lo tanto, intensionalizado.

¹⁵⁰ Aquí, como en la letrilla VII, el poeta se encarga de asumir la escena con la textura de un predicado «de vera» autorizado en el refrán («bien puede ser» ≈ «y ríase la gente»).

¹⁵¹ Sólo en una ocasión ambos flancos se sellan en el anverso del mundo del racionero. Las fechas marginales en Chacón (19 y 29 de agosto de 1623) de los sonetos «En este occidental, en este, ¡oh, Licio!» (núm. 388) y «Menos solicitó veloz saeta» (núm. 389) parecen propuestas por el autor: «Dos indicios apoyan *ab initio* esa hipótesis, que no es otra que ver en 19 y 29 de agosto de 1623 dos días decretorios del horóscopo genetliaco en un año particularmente propicio a la fatalidad: aquel en que Góngora cumplía los 63 años de edad» (J. Lara Garrido, «Con un soneto de Góngora (Sentido y forma de la meditación neoestoica en el ciclo *de senectute*)», en AA.VV. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV, 1, Madrid, CSIC, 2008, 55-72, pág. 64).

¹⁵² En el ms. 570 de la BPM aparece, bajo el título «Letras y figuras» (fols. 156r-158v) un proyecto de empresa que se ajusta bien al icono bipartito que denomino «*higa* burlesca». Esta *divisa* poética toma la forma de un verso bimembre con dos hemistiquios no rimados. El primero describe la figura ausente y el segundo suscribe la causa eficiente o final de la descripción. Un ejemplo aplicable a la letrilla «de la fatiga» antes de la vuelta a lo burlesco sería: «Una figa y diga / para ti si me olvidares» o «Una figa para quien mal me fiere». Para la letrilla «de Fortuna» (según lo dicho en el apartado 2): «Una muerte y dos figas a cada lado / la suya y diga / porque me dexo en tal vida». En las letrillas VII y XXIV los estribillos brindan «Una sortija con cuatrofigas / escoja quien murmurase» (cf. *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, ed. de Julia Castillo, Editora Nacional 1980, núm. 109). Inmediatamente después (fol. 158r), aparece el apartado «Otras sin figuras», lo que vendría a confirmar la existencia del icono.

*ACERCA DE LOS TÍTULOS ICÓNICOS EN LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LAS
LETRILLAS DE GÓNGORA,
DICENDA (PUBLICACIÓN PREVISTA: 2017)*

ACERCA DE LOS TÍTULOS ICÓNICOS EN LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE LAS LETRILLAS DE GÓNGORA

Universidad de Málaga

RESUMEN

En ausencia del autor, recopiladores, copistas y editores caracterizan los poemas con marbetes diversos. Habitualmente, los títulos que designan los distintos géneros poéticos (*soneto, canción, romance*, incluso *letrilla*) no suelen orientar la interpretación, pero no sucede lo mismo con los títulos de subgénero (*satírico, burlesco*, etc.).

Se revisan los conceptos clásicos de *nombre, predicable* y *universal* para evidenciar la existencia de un icono bipartito explícito que liga el título y cada una de las letrillas satírico-burlescas de los primeros manuscritos e impresos de la obra poética de Luis de Góngora. Se propone un signo no explícito, externo a la enunciación (el *clístico*), que precisa el carácter del icono “título-letrilla” como figura retórica del *logos*.

Palabras clave: Título, Góngora, letrilla, icono,

ABSTRACT:

In the absence of the author, collectors, copyists and editors characterize the poems with various tags. Usually, the titles of the different poetic genres (*sonnet, song, ballad*, even *letrilla*) do not tend to guide the interpretation, but it does happen with the titles of subgenre (*satirical, burlesque*, etc.).

Classical concepts such as *name, predicable* and *universal* are used to demonstrate the existence of an explicit bipartite icon which joins the title and each of the satirical-burlesque *letrillas* from early manuscripts and printed poetical work by Luis de Góngora.

An unspoken sign, external to the statement (the *clistic*), which specifies the character of the icon “title-letrilla” as a rhetorical figure of *logos*, is proposed.

Key words: Title, Góngora, letrilla, icon.

Sumario: 1. Concepto: ucronías y alegorismos. 1.1 Asimetrías: opacidad y causalidad. 2. Simetrías: predicables y *epojé*. 2.1 Dimensiones. 2.2 Funciones. 2.3 Acercamientos. 2.4 Función *clística* y sentido. 2.5 Proporción y *logos*.

En los principales manuscritos y ediciones, antiguas y modernas, la poesía gongorina se clasifica atendiendo al género —si bien con absoluta falta de convicción— y/o por orden cronológico¹. En los preliminares del manuscrito Chacón sobre la “Disposición destas obras” se observan las dificultades de clasificación que un conjunto tan diverso de poemas le plantea al amanuense en una obra que se pretende completa:

QVE aunque la eminencia de las Obras de D. Luys permitía sacarlas de lo común, y que en la disposición de su orden sucesiva se atendiese, como en los Poetas Latinos, a la diferencia de los estilos, el temor de que este nuevo modo

¹ Los títulos que vienen de la mano del poeta no pretenden dirigir la interpretación, sino verbalizar lo que el poema tiene de propio, como sucede con la *Fábula de Polifemo y Galatea* o *Soledades*. En cambio, los epígrafes —carecemos de un estudio completo sobre ellos— parecen ser obra del editor: “Esto nos hace preguntarnos si los poemas de don Luis salieron de sus manos con o sin epígrafes [...], no parece probable que si los hubiera los copistas los hayan suprimido”, A. Carreira (2013), p. 81. El objeto de este artículo son los títulos que verbalizan el predicable de género (*letrillas*) y especie (*burlescas, satíricas, varias*) pero ambos, (epígrafe y título común) secundan la función didascálica.

de colocación no las confunda, i la imitación del Maestro Francisco Sánchez Brócense, i de Hernando de Herrera, que en las impresiones de las obras de Garci-Lasso han seguido en esto a las de Poetas Italianos, ha obligado a diuidir, i graduar estas Obras según los géneros de sus versos. Si bien en cada vno van subdiuididas las materias, i colocadas en el lugar que parece se deue a cada vna.²

Aunque Góngora nunca encasilla sus especies poéticas, sus amigos y discípulos, siguiendo la huella de la poesía italiana, intentan poner orden en el desconcierto manuscrito —excesiva ingenuidad en el gobierno de las artes de la *divisio*— y les asocian un título de clase mediante un nombre común, lo que conduce a que las ramas de la *isagoge*³ —arraigadas en el género soberano (*genikótaton*)— pierdan su firmeza en el conato de análisis de la especie última (*eidikótaton*)⁴. La falta de crédito filológico con que editores y amanuenses⁵ ajustan lo que de natural no pretende ser ajustado —no se olvide que Góngora es tan raudo en deshacerse de la obra como espaciado en su lustre⁶— es la prueba del habitual conflicto entre el *ethos* del poeta y la fidelidad *in officium* del compilador. En ese sentido, Góngora es vate, un profeta que *vaticina* el destino final de su obra: el cartapacio ajeno, un ingenio del mundo factual del clérigo cordobés que lo muestra como poeta con los modos de un tercero.

En la *fronte* deliberativa —factual por mediadora— del compilador recae la extraña labor de acomodar la bifronte del clérigo y del poeta. Este ajuste legitima la función de recopilación, pero la fórmula del fenómeno sigue abierta: necesita ingresar de alguna manera la correspondiente *fronte* singular de lector, que no está apoderado para

² A. Chacón (1991), *Advertencias*.

³ Clasificación medieval de los tópicos del *Órganon* aristotélico según la perspectiva ontológica de Porfirio. Cf. Boecio (1906), 1, 10-11, 23.

⁴ *Sacro, heroico, moral, fúnebre, amoroso, satírico, burlesco, heroico, lírico y vario* son los conceptos de las especies en que, asimétricamente, las principales ediciones de Góngora (incluido Chacón) dividen la obra de Góngora, pero “¿quién decide si una determinada composición debe considerarse burlesca, satírica o amorosa? Evidentemente, no los autores, de quienes apenas conocemos su opinión al respecto, sino los recolectores, que ordenan las poesías de acuerdo a unos criterios “tradicionales”, lo que obligaba a decidir el marbete con el que iban a catalogar cada composición”, A. Pérez Lasheras (1995), p. 39.

⁵ Los prosélitos de Góngora son, de suyo, compiladores o colectores (a veces, incluso *cazadores* de la pieza poética). Todos ejercen la función subsidiaria de amanuense (especialmente Antonio Chacón) y algunos, como Juan López de Vicuña o Gonzalo de Hoces son, además, editores (esto es, suplican la *Licencia* y el *Privilegio* que otorga la *Pragmática* del momento) pero, lógicamente, no impresores. A pesar de sus diferencias, aquí se usarán todos los términos como sinónimos, en el convencimiento de que todos ellos comparten un mismo quehacer. En palabras de Pedro de Espinosa: “para sacar esta flor de harina he cernido dozientos caýzes de poesía, que es la que ordinariamente corre”, (2005), dedicatoria “Al lector”.

⁶ Así lo advierte en el prefacio de su manuscrito A. Chacón, (1991), *Preliminares*: “Esta es la paradoja permanente de la creación gongorina: el extraordinario cuidado con que se compuso cada poesía, cada copla, cada verso (en una época de abundancia y facilidad poéticas), y el increíble descuido de su autor en todo lo que tocaba a la transmisión, y hasta a la mera conservación de su obra”, R. Jammes (1980), p. 22.

modificar los contenidos del cartapacio. Hay tantas intrusiones en este engranaje que —salvado Ockham— parece necesario lubricar sus mecanismos esenciales. Lo que sigue advierte sobre los razonamientos de tipo conceptual *in extenso*.

1. Concepto: ucronías y alegorismos.

No es cosa nueva que el nombre suscita correspondencias con las cosas del mundo y, en cuanto *nombre* de la obra, los lectores se acercan al título⁷ con afán designativo, esto es, con la intención de ajustar el nuevo mundo poético que se encuentra en espera —por *remático*— con el mundo factualmente cercano del compilador, quien acaba otorgándole, con afán *no* designativo, un nombre *impropio*. En esas idas y venidas de lo referencial a lo denotativo y de lo extensional a lo intensional se encuentra la condición del título.

Es en ese territorio de lo impropio⁸ donde algunos nombres muestran también los vínculos con sus efectos y causas. “Conveniunt rebus nomina saepe suis”⁹, escribe Baltasar Gracián en el discurso XXIV del *Arte de ingenio*¹⁰, cuyo título, “De los conceptos que se sacan del nombre”, anticipa el tópico contemporáneo de la motivación (la *causa final*¹¹), moldeado aquí —imagen feliz— en carne de bestiario: “Es hidra bocal¹² una dicción¹³, que a más de su directa significación, si la cortan o la trastuecan, de cada sílaba renace una prontitud, y de cada acento un concepto”. La cita manifiesta la calidad de la etimología del nombre para sugerir “a más de su directa significación”

⁷ Responde Lectura a Zoilo: “Título llamo yo al nombre que se pone a la obra para ser conocida”, L. A. de Carvalho (1997), p. 283. “Como se sabe, es el nombre del libro, y como tal, sirve para nombrarlo, es decir, para designarlo”, asiente G. Genette (2001), p. 71.

⁸ Aristóteles afirma que el tópico (o *predicable*) del *propio* es lo que “se da sólo en tal objeto y puede intercambiarse con él en la predicación”, (1982b), 102a. Para su desarrollo, véase el libro V, 128b-139a.

⁹ “Conveniunt rebus nomina saepe suis. Nomina cum re consentiant”. El aforismo ha sido atribuido a Plinio, pero Gracián, que lo recoge como cita poética, seguramente lo toma de Ovidio. En la *Vita nuova*, escribiendo sobre una ensoñación con su amada Beatrice, Dante escribe: “con ciò sia cosa che li nomi sèguitino le nominate cose, sì come è scritto: *Nomina sunt consequentia rerum*”. Véase D. Alighieri (1980), XIII, 1.

¹⁰ B. Gracián (1998), p. 266. Más tarde, en la edición oscense de 1648 (*Agudeza y arte de ingenio*) se presenta bajo el lema “De la agudeza nominal”. Véase B. Gracián (2007), disc. XXXI, p. 214.

¹¹ Aristóteles (2011), V, 1, 1013b.

¹² Para la suerte de la imagen, véase A. Egido (1987), *passim*.

¹³ En este discurso XXIV, Gracián se vale únicamente de nombres sustantivos para ilustrar sus estimaciones sobre el concepto. La espléndida imagen mitológica —una delicia para los interesados en la referencia directa— invita a extender el fenómeno a la frase nominal. El nombre como signo, como “presagio” (*Nomen, omen*), denota el proceso de retroacción semasiológica por el cual el nombre se derrama en sus conceptos. Algo así debe rondar a Gracián cuando usa “dicción” —especialmente el sustantivo y el adjetivo, miembros privilegiados de la categoría nominal— en lugar de “nombre”, término que él mismo emplea en el título del *Discurso*. Véase B. Gracián (1998), p. 266.

—esto es, su designación o referencia— un “extra” de denotación “oblicua”¹⁴ que —*gemmatio imago*¹⁵— ansía ser advertida¹⁶.

La relevancia del concepto como *autopredicable*¹⁷ resucita la autoridad de los procesos denominativos en el oficio del editor. El nominalismo conceptualista de la escolástica propone que el género (y el resto de los tópicos en cuanto *predicables*¹⁸) sólo existen en el intelecto: “Et talle esse in intellectu universalis habere dixerunt illi qui vocabantur Nominales”¹⁹. Esta orientación del concepto autopredicable como *nombre* (*Universale est nomen*), como palabras dotadas de *sentido*²⁰, a veces roza la herejía en la interpretación cuando se desea anular la realidad de los conceptos generales, como parece indicar involuntariamente Gracián con ese “acento”: *Universale est vox*²¹.

¹⁴ La cuestión es pertinente para quienes piensan que la referencia es —“Ungerade Bedeutung” en palabras de Frege— usualmente indirecta. Para Frege, una expresión contiene un sentido acoplado con un significado (*primer reino* de la semántica), luego la relación entre la expresión y el significado se sitúa en el *segundo reino* de la semántica, el sentido. Cf. G. Frege (1962), p. 51. Es probable que Gracián distinga también dos reinos, el extensional de la “recta significación” encaminada a la sujeción del cabo del referente, y un reino segundo (en que convergen los reinos fregeanos) distinguido por la “prontitud”, la agudeza que es el concepto, que no pretende acceder al referente porque su reino —evocando *verba Evangelii*— no es de ese mundo. La existencia de contextos *diagonales* resultan de la “oblicuidad” del discurso *vía* el sentido que procura el concepto, motivo por el que el adjetivo “oblicuo” persigue emparejarse con “recto”. La pretensión de ajuste entre el mundo y la palabra se desvanece en el éter de la *dianoia*. El empleo de la metáfora de la concepción —“renace una prontitud”— es apropiada para indicar la nueva representación o quizá (más tentador) un nuevo pensamiento (*dianoia*). En este último caso, conviene considerar, *à la Churh*, el clásico “pensamiento” como “proposición”, desprovista de los afeites a que se somete la representación. Cf. A. Church (1973), p. 345.

¹⁵ Del lat. *gemmatio*. Esta imagen trata de mostrar la analogía en el interior del propio nombre iniciático, que es capaz de reproducirse como yema (*gemma*) sin la participación de un complementario. El término *geminación*, de larga tradición retórica —el “sintagma binario no progresivo” de D. Alonso—, consiste en emparejar palabras o sintagmas, y no parece en absoluto apropiado para ser insignia de este proceso semasiológico, mucho más interesante. Cf. D. Alonso (1978), pp. 441-460.

¹⁶ Hay cosas anteriores o posteriores “según la *naturaleza* y la *entidad*: así todas las cosas que pueden existir sin otras, pero no estas sin ellas”, Aristóteles (2011), V, 1019a2. Esta *prioridad* posee carácter ontológico, de manera que la *ousía* (sustancia) es anterior a las determinaciones accidentales, pero no es evidente qué es anterior en el caso de las letrillas jocosas y su título, pues sus existencias pueden estar sujetas a la implicación doble. En efecto, la exigencia de reconocer la oblicuidad del significado es “posterior” a la lectura literal (véase las notas 39 y 54) pero, aunque sea un axioma, no es seguro que haya *necesidad* de determinar el *tópico* (o *predicable*) del *anterior* asunto. En este sentido, la cita recuerda el atrevido “¿qué es ser?” (*tò tí ên einai*) de Aristóteles (2011), II, 1, II, 412a6. La demanda se presenta como *status causae* de la definición: “Ya que entre lo propio lo hay que significa el qué es ser y lo hay que no, se ha de dividir lo propio en las dos partes antedichas, y a una se la llamará *definición*, que significa el *qué es ser*, y a la otra (...) se la llamará *propio*”, Aristóteles (1982b), I, 101b20 y 102a. Véanse las notas 39 y 52.

¹⁷ El término *concepto* es conceptual.

¹⁸ Aristóteles (1982b), II, 7, 112b25.

¹⁹ A. Magno (1651), I, cap. II, p. 12.

²⁰ Véanse las “Glosas a Porfirio” 1521-1523 en la *Logica ingredientibus* de P. Abelardo (1980), p. 113.

²¹ Roscelino, maestro de Abelardo, fue procesado por triteísta. Juan de Salisbury resume en su *Policraticus* la cuestión desde el nominalismo (traducción mía): «había gente que sostenía que los géneros y especies son las mismas palabras (“voces ipsas”) pero esta posición fue refutada y desapareció tras la muerte de su autor”. Véase J. de Salisbury (1909), VII, 12, p. 142, 2-4.

Las dudas de los editores surgen ante la ausencia de un estatuto que sea capaz de ajustar lo diverso en lo particular y, al contrario, lo uno en lo general²². En efecto, si el uno es común (luego no es uno pero tampoco muchos), el universal²³ de género (entendiendo por “género” la articulación de linajes *poéticos*) tiene difícil su aprobación racional. La aporía consiste, entonces, en sostener que el género está en uno y en varios a la vez²⁴. El concepto “predicable de género” es el ara donde se sacrifica alguna condición de la realidad, y sus heridas ocasionan con frecuencia tal deriva en la interpretación de la *lexis* y, por extensión, de la *phrasis* (o *elocutio*²⁵) que resulta engañosa la articulación de un fenómeno que parece no tener fin: “Casi no tiene *V. m.* frasis que no se pueda entender de catorce o quince maneras”, le reprocha Juan de Jáuregui a Góngora en el *Antídoto*²⁶, “una obra consagrada a la denuncia de la oscuridad”²⁷.

Es la misma opacidad que deleita a otra clase de lectores: “Todo el arte de Góngora puede reducirse a un constante intento de eludir la representación directa de la realidad substituyéndola por otra que indirectamente la evoque, pero ya nítida, realzada, con especial intensidad poética” escribía Dámaso Alonso²⁸ el pasado siglo. El insigne crítico no deja de lado el oficio poético cuando despliega la relación entre ambas representaciones mediante la metáfora de la “evocación”, bella declaración de la inteligencia de una expresión poética como una función entre los mundos que se originan por el hecho de que estos enunciados sean instancias del mundo factual —la mencionada “realidad”— y el valor de verdad a que dichos mundos aspiran.

²² Las derivas no sólo se producen en las lindes del nombre y, por extensión, en el espacio más amplio del período estrófico (coincida o no con la copla), sino también más allá de la clausura categorial que denotan conceptos como “Obra completa”, “Obras en verso”, “Todas las obras” (véase la nota 48). Los *Cancioneros*, las *Rimas* y las *Flores* (o, persistiendo en la metáfora floral, los *Ramilletes*), las *Antologías* son buena muestra de ello. Sucede, por ejemplo, en las *Flores* de Pedro Espinosa (1605), la puesta de largo de la poesía italianizante de Góngora (33 sonetos y 4 canciones), donde no hay distinción de especie poética pero parecen existir “motivos poéticos que dan pie al poema que sigue”, B. Molina Huete (2003), p. 389. La divergencia en la interpretación es inevitable: un texto que ya no posee la inocencia de la primera lectura condiciona las siguientes mediante un operador modal de naturaleza temporal que viste el texto con los ropajes de la dicción ajena. El texto literario es vital, abandona su sinceridad cuando es alumbrado y nunca logra la madurez. Siempre se acompaña de un corifeo que, bajo la pretensión de modulación, lo subvierte. Paradójicamente, es este conjunto vocal el que lo reconoce como *historia*. Cf. J. Culler (1995), pp. 136 ss.

²³ “Lo que es naturalmente apto para ser predicado de muchos”, según Aristóteles (1988b), 17a.

²⁴ Véase I. M. Bochenski (1956), p. 36.

²⁵ Quintiliano (1999), III, lib. VIII, 1, 1.

²⁶ J. de Jáuregui (2002), p. 61, con motivo de los versos 958-962 de la primera *Soledad*.

²⁷ *Id.*, p. 295.

²⁸ D. Alonso (1984), p. 172.

Este enfoque dual tiene en su contra la lejanía entre los mundos propuestos, seguramente por el grado de abstracción que denota una representación alusiva que los disjunta con la intención última de aunarlos. Como advierte Umberto Eco:

Para poder explicar el mundo a través de causas hay que elaborar una noción de cadena unilineal: si un movimiento va de A hacia B, ninguna fuerza en el mundo podrá hacer que vaya de B hacia A. Para fundar la unilinealidad de la cadena causal es necesario haber admitido algunos principios: el principio de identidad ($A = A$), el principio de no contradicción (imposible que algo sea A y no sea A al mismo tiempo) y el principio de tercero excluido (o A verdadero o A falso y *tertium non datur*).²⁹

Por otro lado, la disjunción es el asiento del juicio apofántico, molde de la verificación en el mundo factual, y resulta paradójico que la representación de una “realidad” indirecta —luego una instancia de mundo— pueda a su vez modificar las condiciones de verdad de otro mundo, el factual, mediante su *nueva* representación, que *ahora* es “ya nítida” debido a la “especial intensidad poética”. Hay aquí un enfoque recurrente del hecho poético como creador de una “realidad” —concepto cuya intimidad tautológica va más allá de lo *autopredicable*³⁰— que funciona bastante bien fuera del horizonte hermenéutico pero que es insalvable con la mirada puesta en él. En efecto, si el relato de una parte del mundo factual (aquel en que se encuentra el *ser* del título) funciona con las maneras de un palimpsesto —esto es, modificado por *otra* realidad— y en el proceso adquiere textura —*cualidad*—, surge dentro de este mundo factual un “cartapacio de mundo” —*ucronía factual* con textura de mundo poético— cuyas cuadernas parecen arruinarse en la inquietud del colector por asegurar, mediante la *asignación* de un título, la “cadena unilineal” de la que habla el crítico italiano.

Hay cierta ensoñación *creacionista* en una interpretación cuya naturaleza paradójica permite, sin embargo, la íntima convivencia con algún tipo de *logos* derivado de la exégesis tipológica de raíz escolástica. La ilusión se ampara en la voluntad de trascendencia inherente a una hermenéutica que busca su *élan* en la tropología de la inmutabilidad. Los significados escatológicos (o *anagógicos*) surgen en la interpretación por la presencia inteligible de alguna presuposición modal de carácter

²⁹ U. Eco (1992), p. 49.

³⁰ Estos tres principios de la lógica clásica son epítome de lo que se entiende por “tautología”. La paradoja consiste en atribuir al objeto la propiedad de “ser real”, al fin y al cabo la expresión predicativa del concepto “realidad”.

intencional que bloquea la parte temática³¹ de la semejanza expresada por la analogía, nada menos que el mundo factual al completo. Este milagro realizado con palabras tiene un nombre: alegorismo³².

Pero todavía se puede salvar, en lo que afecta al título predicable, ese tipo de dualismo de la representación. Sin perder de vista que el texto es único y no puede huir —en pasiva— de sí mismo, una perspectiva capaz de sustituir una realidad por otra mediante un simple desvío en los rituales de la representación admite que ambas realidades (las letrillas del cartapacio y el concepto de “letrilla” del colector) concurren *si y solo si* se evocan. Los modos en que se consuma dicha función de “evocación” afecta, por un lado, a la lectura del texto poético y, por otro, a la figura “factual” *título-texto*, paradigma del dualismo prototípico derivado de la figuración icónica³³ de raíz supuestamente conceptual impuesta en la edición. La función de “evocación” se adivina relevante en la fábrica de un modelo mostrativo para la suscripción del título.

1.1 Asimetrías: opacidad y causalidad.

Originado en ese *logos* excéntrico que debilita el mundo fingido —libre de los índices de espacio y de tiempo, entre otros referentes— mediante los estigmas del concepto, el instrumento que vivifica la *nueva* representación sin acudir a la agobiante pauta de verificación de la semántica se sitúa en la elíptica sobre del mundo factual sin intervenir en el eje de rotación de este, pero modificando de algún modo su naturaleza. Maurice Molho expresa con resolución algo semejante por medio del argumento práctico: “Góngora opère la transmutation poétique de l’univers au moyen du concept”, al tiempo que marca el camino de su consecución *via* conclusión del silogismo: “il faut apprendre à le lire avec les yeux d’un Gracián”³⁴. Mercedes Blanco, comentando a Tasso, afirma que “ningún objeto puede representarse si no es por mediación de los

³¹ El polo formado por los miembros A y B de la analogía. Cf. Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, (1989), §§ 82-88. Véase también O. Reboul (1986), p. 182.

³² “Littera enim occidit, Spiritus autem vivificat”, sentencia Pablo en el latín de San Jerónimo. Véase la *Vulgata* (2002), 2Co 3, 6. En el *Rotulus pugillaris*, Agustín de Dacia, seguidor de Casiano y Agustín, expresa en la brevedad de un dístico los cuatro sentidos clásicos (literal, alegórico, deónico y escatológico) de las Sagradas Escrituras: “Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia”. Véase A. Walz, (1929) p. 256. Cf. G. Vattimo (2006), p. 22.

³³ No de otra manera se explica la existencia de los *peritextos* (epígrafes, prefacios, intertítulos, notas o “dedicatorias”) y, especialmente en la edición más actual de Góngora, de los *epitextos* privado (cartas y otras correspondencias) y público, como las “censuras” o “calificaciones”. Cf. G. Genette (2001), pp. 295-348.

³⁴ M. Molho (1977a), p. 119. La traducción *à la lettre* en español es desafortunada. Véase M. Molho (1977b), p. 62. La propuesta del crítico francés la recoge M. Blanco (2002), pp. 325 ss.

congetti”³⁵, y concluye que “mirar a Góngora desde Tasso es una apuesta tentadora [...]”³⁶.

Pero también inquietante. En la persistente sinécdoque de la visualización yace un operador que se podría denominar “de interpretación diferida” que opaca la articulación de los ámbitos en que Góngora muestra sus desafectos al mundo factual y sus máscaras lo secundan. Por otra parte, la lectura como *conceptualización* carece de la inflexión necesaria para acercar el concepto a su *objeto* (en sentido escolástico o *eidético*). El carácter de “objeto” *conceptualizado* se percibe en la edición que asienta sus didascalias en fórmulas binarias que disgregan el orbe originario —*gemmatio mundi*— en los territorios posibles de lo verdadero y lo falso³⁷, empobreciendo tanto el mundo donde habita el colector como la “prontitud”³⁸ que anhela la especie poética. Al final, la porfía de estas realidades degradadas que se retroalimentan por medio de la función causal³⁹ acaba desorientando al receptor. Confundido tanto en los espacios polifónicos (poeta y colector) como *poligráficos* (título y texto) de la metalepsis, no encuentra el postigo hacia un espacio y un tiempo órficos, alejados de la penosa figuración en torno al título.

Sucede, por ejemplo, en una de las ceremonias más frecuentes en la poesía burlesca y satírica de todos los tiempos, que consiste en engastar nombres y apodos de esta tradición en el aderezo de tipos y personajes, con el auxilio o no de los cimientos de la rima. La mano retórica —nada ingenua, *hábil*— rubrica estos nombres de “burlescos”, “irónicos”, “ridículos” o “satíricos”, pero con ello confina sus pasos ficcionales a la menguada parroquia de lo jocosero, donde la calidad de sus ropajes —acceso único al modo del personaje— se degrada por el carácter que imprime el cognomen⁴⁰. El manto de jocosidad⁴¹ con que las rúbricas lo abrigan le facilita —es su fortuna— el temple

³⁵ M. Blanco (2012), p. 85.

³⁶ *Id.*, p. 29.

³⁷ La bina que soporta el concepto de “verdad” se expresa, como “función característica”, en términos que denotan oposición complementaria (verdadero/falso, 0/1, etc.). Este cierre categorial sólo encuentra la salida si, como en la “paradoja del mentiroso”, el par, a su vez, se doblega ante un nuevo predicado de verdad, del tipo “(A es 0) es 1”. Para la *gemmatio*, véase la nota 15.

³⁸ Omnipresentes las palabras de Gracián (véanse las notas 10 y 14).

³⁹ Otro de los usos aristotélicos de *prôton* (“anterior”) se caracteriza “por no ser reversible y por la implicación de existencia”, Aristóteles (1982a), 14a26. Cf. las notas 16 y 54. En nuestro ámbito, las letrillas (existentes) son causa “anterior” del título, por lo que no hay reciprocidad entre ellos (véase la nota 54).

⁴⁰ “La clasificación de un poema como lírico o como amoroso o burlesco o satírico, las anotaciones marginales, incluso las variantes de cada composición nos hablan de formas y de modos —de modas, a veces— de lectura”, A. Pérez Lasheras (2000), p. 452.

⁴¹ En torno a la preferencia de Góngora por los adjetivos “jocosos” y “burlescos”, hay que agradecer a A. Chacón su claridad: “El nombre que se da de Burlescas a las que lo son, va (como lo demas) expuesto a las censuras de los que, por Latino, quizá admitieran menos el de iocosas. Pero ni nuestra lengua tiene

necesario para alcanzar el rango de lo satírico-burlesco, condición que parece incluir en diverso grado un contenido significativo comprendido en el devenir ficcional del personaje. Hay algún tipo de mención de *especie* que reduce el nombre a su causa final⁴² en tanto que le provee de un valor firme, *constante*, que bloquea la interpretación y que fuerza a leer cualquier nombre en un poema burlesco o satírico *asociado* con una causa final acreditada en la fisiología de la mueca o la risa⁴³.

Estos motivos (o “causas finales”) son parte del contenido intencional del que no puede sustraerse el editor o amanuense en la asignación del título “como retroalimentación”, asimetría que no concierne a la iconicidad bipartita integrada por la inscripción y el texto. En este sentido, no sólo se revela como impropio el dualismo extensional, sino que el carácter intensional del concepto, ese tercer componente que parece clausurar la bina propuesta por la semántica veritativa, opaca la función entre las partes.

2. Simetrías: predicables y *epojé*.

otro adjetivo desta significacion, ni Don LVIS estrañò este en los exemplares que permitiò de sus Obras: Si bien jamas assistio à la disposicion de alguno”, A. Chacón (1991), *Advertencias*. En los tercetos “¡Mal haya el que en señores idolatra...!” (nº. 202, v. 24), el poeta declara su doctrina poética “contiene la república volante / poetas, o burlescos sean o graves”. El uso de “jocosidad” no tiene más fin que evitar el impulso en la interpretación que, irremediamente, ejerce el deslucido doblete “satírico-burlesco”, introducido en el siglo pasado. Cf. D. Alonso (1976), p. 528.

⁴² Es innegable que la disposición de un poema se asocia *directamente* con un sentido. Las ediciones de Góngora que siguen a Hoces, incluso las de Foulché-Delbosc (1921) y Millé (1932), truecan el nombre del pastor porfiador de la letrilla “Arroyo en qué ha de parar”, Carrillejo —tan usual en la poesía pastoril— por el parlante “Carrillejo”. Situada en primer lugar en el apartado de “burlescas”, el error llevó al desvarío a algunos defensores del poeta Luis Carrillo y Sotomayor que, deseosos de erigirlo como su rival natural, vieron aquí su oportunidad. L. Astrana Marín publica, entre enero y febrero de 1927, una serie de artículos en *Los Lunes de El Imparcial*, titulados “Los orígenes del gongorismo...”, donde censura al cordobés: “Fue tan infame Góngora en su existencia, fue tan en todo momento el ángel malo de Carrillo, que antes de fallecer este y de robarle su tesoro literario, el racionero insultó sus blasones en aquella letrilla: Arroyo en qué ha de parar [...]”. La cita es de R. Jammes (1963), p. 150. Cf. P. Rojas (2011), pp. 51 ss.

⁴³ En la *Censura* del Padre Pineda a la edición de Vicuña, publicada íntegramente por D. Alonso en su prólogo a la edición facsímil, se mezclan las instancias textuales y extratextuales. El religioso da a entender que el libro habrá causado, por razones diversas, estimación “entre los hereges, a quien ya avrá llegado este libro por manos y curiosidad de los que andan entre nosotros tan atentos todos a murmurarnos [...]”. Porque aunque este libro no sea del todo lascivo, mas porque el autor sólo tuvo su famosa eminencia en lo lascivo y picaril, verde y picante, por esta sola materia y título es leído y buscado, como si de esto solo escribiera, y así haze tanto daño, y se deve reputar como si exprofesso oviera escrito de sola ella”. Véase D. Alonso (1963), pp. XXX-VI. “Pero seamos honestos, estas censuras no van del todo desencaminadas, pues fue el propio Góngora el que jugó siempre a confundir y borrar fronteras entre los papeles discursivos. De hecho, las acusaciones del padre Pineda hacen menos hincapié en las obscenidades que en el hecho de que se traten temas religiosos y de que el hablante de los poemas se presente a sí mismo como persona de iglesia, cosa que era el Góngora real”, interpreta acertadamente Á. Luján Atienza (2006), p. 43.

Parece necesario, para lo intencional *funcional* del recopilador, un compromiso entre el conjunto extensional de coplas que participan de su deixis y el vasallaje a la intención *conceptual* que se descubre en ese “culto Poëta cisne en los concentos,⁴⁴ Aguila en los conceptos; en toda especie de Agudeza eminente”⁴⁵ que es Góngora. El recopilador (contrariamente al lector no autorizado) se encuentra ante un palimpsesto en que palpitan dos textos. En el primero, la calidad de los significados insinuados, aquellos que intentan desviarse de la directriz que supone la significación monótona mediante la traza de una parábola, se origina en el carácter de su curvilínea. En el caso del nombre asociado a un concepto, la traza germina en lo hondo de ese signo, pero con el aliento de la sugerencia (*suggerere*, “colocar debajo”). En ese camino *más largo* —por corvo— el foco y la directriz se sincronizan en la lectura en modulación permanente pero asimétrica.

Por su parte, el título, preñado de conceptos (predicables) y causalidades, recorre la parábola sin compromiso alguno con el nombre del concepto debido a que no existe modulación entre lo serio y lo honesto que satisfaga una perspectiva del género como concepto “sin su nombre”. Ahora el foco es un lugar geométrico⁴⁶ equidistante con la directriz. Ni el compilador ni el lector disponen de una tradición que diferencie el *genus turpe*⁴⁷ del *honestum*, por lo que el decoro medular con que las letrillas se disponen en el cartapacio es consecuencia de la autolisis actitudinal del compilador. Sin duda hay una pugna entre sus funciones social (*docere*) y privada (*delectare*) que beneficia a la primera en las ediciones completas o los ramilletes y antologías.

Parte de la cuestión radica en reconocer el universal en la piel de la realidad fenoménica. Si, como se ha visto, la parte de la manifestación queda dentro de la deóntica del recopilador —no de su saber—, el contenido intencional del icono resultante busca la simetría entre las que intuye *letrillas* y el universal que desconoce: la

⁴⁴ “une harmonieuse conjunction de vocables”, M. Molho (1977a), p. 119. En este caso, la traducción en español de “vocale” por “palabra” oculta las calidades fónicas. Véanse M. Molho (1977b), p. 62. y la nota 34. Cf. A. Carreira (1988), pp. 47 ss.

⁴⁵ Gracián (1998), V. p. 157.

⁴⁶ La parábola como imagen no es extraña en la escritura gongorina. La expresa por medio de la metáfora de la media luna (el toro) en la *Soledad primera* (v. 3) y en la décima “A don Pedro de Cárdenas”, de 1611. Últimamente se han estudiado los vínculos entre la reconocida coloración retórica del universo gongorino y la figuración geométrica de las parábolas, rectas, elipses, arcos y esferas. Véase B. Capllonch y J. M^a. Micó (2013), pp. 251-2.

⁴⁷ La cuestión puede formularse así: “podemos reconducir, creo que provechosamente, la discusión sobre intenciones acudiendo al concepto retórico de *decorum*, o *aptum*, el mecanismo regulador de todas las instancias discursivas”, Á. Luján Atienza (2006), p. 41.

diligencia en la adjudicación de un título predicable se somete al modo de colección⁴⁸ a que se sujeta la labor del compilador, que *elige* ahogar la voz sugerida del poeta con el hilo áspero de la evidencia icónica.

Una salida digna para esta función tópica del compilador reside, siguiendo a Boecio⁴⁹, en revocar el vínculo ontológico entre el género y la especie, invalidando la substancia de estos universales simples. Para templar el afán de trascendencia que denota este adjetivo, es posible *diluir* el universal de género en otro universal para obtener un universal *compuesto*⁵⁰ que acceda a clausurar temporalmente la realidad fenoménica, como sucede en el teatro, donde se salva la simultaneidad y la unidad porque “es común a todos los presentes”⁵¹. La *epojé*⁵² hace posible suspender los universales de género y de diferencia o propio (no el de especie), *en tanto que* su solución (universales “compuestos” de la *definición*⁵³ o de la *descripción*) se realiza *via* el tiempo⁵⁴.

2.1 Dimensiones

El aspecto que presenta la resultante de la función de predicación del colector (figura *título-texto*) denota lo indivisible de los espacios dedicados a la colección (las letrillas) y

⁴⁸ “en lo que toca a la poesía de Góngora, no se puede razonar por colecciones de obras completas, sino por poesías sueltas, y a veces por estrofas o por fragmentos”, R. Jammes (1987), p. 22.

⁴⁹ Boecio, en el primer apartado de su segundo comentario a la *Isagoge* de Porfirio (en la edición canónica de S. Brandt) trata las cuestiones sobre los universales que Porfirio evita, si subsisten o si son inteligibles, o si existen separados de lo sensible o concuerdan con ello. Véase Boecio (1906), 1.10.1, 159.

⁵⁰ “La definición consta de género y diferencia”, Aristóteles (1982b), I, 103b15. Cf. la nota 16.

⁵¹ El ejemplo del teatro es de Boecio (1906), 1.10.18, 162.

⁵² Los filósofos escépticos, con Pirron a la cabeza, entendían la *ἐποχή* (etimológicamente “suspender”) como un estado psicológico —diríamos hoy— “intencional” resultante del juicio de equidistancia ante dos proposiciones igualmente defendibles, pero opuestas o contradictorias entre sí, lo que acaba, irremediamente, en una duda universal. E. Husserl limita la universalidad de la duda expresada mediante la metáfora del paréntesis: “Esta limitación puede formularse en dos palabras. Ponemos fuera de juego la tesis general inherente a la esencia de la actitud natural. Colocamos entre paréntesis todas y cada una de las cosas abarcadas *en sentido óptico por esta tesis*, así, pues, este mundo natural entero, que está constantemente “para nosotros ahí delante”, y que seguirá estándolo permanentemente, como “realidad” de que tenemos conciencia, aunque nos dé por colocarlo entre paréntesis. Si así lo hago [...] practico la *ἐποχή* “fenomenológica” *que me cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo*”, E. Husserl (1985), pp. 73-4. Las cursivas son mías.

⁵³ El lugar común aparece ejemplificado en Aristóteles (1990), 1398a y Quintiliano (1999), V, 10, 36. El primero la incluye entre los cuatro predicables: “todo viene a reducirse a cuatro cosas: *propio, definición, género y accidente*”, (1982b), I, 102a.

⁵⁴ Parece ineludible establecer la relación entre lo “anterior” y el universal una vez distinguidos los sentidos ontológico y causal del tiempo no histórico en Aristóteles (2011), V, 1018b14. Para el Estagirita hay un último sentido de “prioridad” con dos significados: “según la noción (el concepto) los universales son anteriores, mientras que los individuos lo son según la sensación”, *id.*, 1018b29-34. Esta diferencia entre conceptualización y percepción muestra las maneras de conocer según la “prioridad”. Epistemológicamente, el universal es anterior a lo individual si atendemos al concepto; por el contrario, si atendemos a sensible, lo particular es anterior al universal.

a la voz del recopilador (el título predicable), pero adquiere un sentido de prominente bidimensionalidad si el tiempo⁵⁵ puede operar *en el interior* de dicho espacio.

La figura del tablero⁵⁶ ilustra este fenómeno en el juego abierto de la ficción, donde las piezas léxicas, en el espacio-tiempo de la literalidad, se agitan en las casillas bautismales (las que ocupan los espacios iniciales) con las maneras de un prisma que refracta, descomponiéndola, la luz de las celdas más tempranas. El prisma, que anhela una fuente de luz que filtrar, refleja estos significados transparentes coloreando⁵⁷ (luego modificando) tanto los estantes del sintagma (el verso) como, por el “efecto dominó”, los del paradigma (el período). Con ello se hace acreedor de otro espacio-tiempo relativo al mundo posible donde palpita el nuevo sentido. Hay cierta emoción⁵⁸ en este espacio engendrado en el tiempo, un movimiento *hacia afuera* que, entre otras contingencias, tolera que florezca la controversia interna, permitiendo así saborear los frutos de la *poiesis* edénica escogidos del árbol de la interpretación y engendrados de *enarjéia*, una curiosa reacción emocional consistente en abrir los ojos y la mente *a la vez*.

⁵⁵ El concepto de “tiempo” aparece ya en el estructuralismo. Dejando de lado una hermenéutica interpretativa basada en el receptor, M. Rifaterre se ocupa del desarrollo de las respuestas del lector e insiste en la conducción de esa reacción por la secuencia del flujo temporal, (1966), pp. 233 y ss. En la escuela de Constanza el índice de tiempo es tenaz: “las dos partes de la relación texto-lector (es decir, el efecto como momento de la concretización [sic] del sentido, condicionado por el texto, y la recepción, como momento condicionado por el destinatario) tienen que ser diferenciadas”, considera H. R. Jauss (1986), p. 17. Por su parte, W. Iser asume que “el sentido del texto es un acontecimiento en la lectura, siendo esta anterior al significado atribuido en la obra”, (1987), p. 46. U. Eco anticipa algunas de las conclusiones de este trabajo, como el enfoque gnoseológico del universal y la elección del icono en el modo de colección: “1) las obras “abiertas” en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor; 2) en una proyección más amplia (como *género* de la *especie* ‘obra en movimiento’), hemos considerado las obras que, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, ‘abiertas’ a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos”. Véase U. Eco (1979), p. 44. Las cursivas son mías.

⁵⁶ “Y otros juegos como el ajedrez con su 64 cuadrados blancos y negros que [...] configuran un mandala sobre la totalidad posible de los movimientos y transformaciones”, L. M. Vicente García (2006), p. 110, nota. Incluso “la presencia de tableros de juego sacralizados al ser insertados en las catedrales está bien documentado, y probablemente no pasara del todo desapercibida a Góngora”, *id.*, p. 114, nota. En mi caso, la metáfora del tablero carece de valor simbólico.

⁵⁷ “Coloración” (*Fahrabung*) o “iluminación” (*Beleuchtung*) denomina Frege a las diferencias de significado que no son pertinentes para determinar el valor de verdad de un término o expresión. Véanse G. Frege (1996), p. 30 y (1962), pp. 52 y ss. La metáfora cromática es más productiva como componente de la alegoría del tablero. El signo lingüístico puede ser empleado, como ejemplar, de manera discreta, pero es en la composición del tejido sémico donde el prisma adquiere su valor, reflejándose —de ahí la figura de la casilla— en los signos que estén *orientados* de manera conveniente. Pero esta orientación no viene dada en exclusiva por la ocupación del espacio de las celdas contiguas, sino también por la disposición del signo para la *emoción*, es decir, la propiedad de encontrarse en un cierto *estado* (análogo al “estado mental”) asociado a algún tipo de modo.

⁵⁸ No se habla aquí, naturalmente, del significado emocional de las palabras, sino de que “significado léxico” es la frase descriptiva al uso (sin negar la posibilidad de que haya otras) de la facultad de términos y frases (en cuanto ejemplares, no tipos) de manifestarse, como objetos, fisiológicamente.

En estas aperturas ficcionales, la facultad *divisa* del tablero se funda en la precisión del espacio de las casillas y en la vaguedad del sentido, *enarjéia* que legitima la “prontitud” conceptual y la función causal aplicada, esta vez, a lo jocoso⁵⁹. Como recuerda Pedro Díaz de Ribas, comentarista de Góngora, el hecho de no distinguir estas “trasposiciones” —figura y tropo— “no será culpa del poeta galán y levantado, sino de el floxo que no quiere construir las y entenderlas”⁶⁰.

Por su parte, el icono bipartito parece bloquear cualquier apertura en los niveles ficcional o *sensual* a causa de la suspensión de la interpretación exigida por el *topos* de predicación del colector, al fin y al cabo un icono *predicable* de edición.

2.2 Funciones.

Desde su nacimiento, la titología⁶¹ ha propuesto, como parte de la investigación general sobre la paratextualidad, diversas funciones para lo que aquí se denomina “título predicable”. Adjetivos tan dispares como “seductora”, “global”, “designativa”, “temática” o “remática”⁶² vienen a cubrir dicha demanda, pero sólo algunas de ellas secundan con acierto la propuesta inicial.

En primer lugar, la denominada aquí “función causal”, en cuanto que *persuasiva*⁶³ —y, por lo tanto, abierta a la respuesta del intérprete—, resulta ineficaz para explicar la naturaleza del título predicable, en principio intransitiva. Por otra parte, algunas propuestas en torno a la relación del título con el contenido *global* del texto son lo suficientemente vagas como para no ahondar en ellas⁶⁴, aunque la razón de que esta

⁵⁹ La función causal (función del *pathos*) opera sobre el nombre burlesco y el lector.

⁶⁰ P. Díaz de Ribas, fol. 81v.

⁶¹ (o, con menos éxito, “titulística”) es la disciplina que se dedica al fenómeno de la titulación. El término lo introduce C. Duchet en el subtítulo de su artículo “*La Fille abandonnée et La Bête humaine. Éléments de titologie romanesque*”, (1973), p. 49.

⁶² J. Besa Camprubí (2002), cap. 5, sin referirse directamente a ellos, parece incluirlos entre los que denomina “neutrals y “contrastius” (“no neutrals”), pero no mejora las distinciones previas.

⁶³ La función “de seducción del público” que comenta G. Genette (2001, p. 68) es válida solo en el caso de que el lector, motivado por el contenido de las letrillas, busque el título predicable como si fuera —evocando a Quevedo— una “aguja de navegar cultos” en la edición física. Esto es posible en el manuscrito Chacón, que posee un índice de contenidos “según los géneros de sus versos. Si bien en cada vno van subdivididas las materias, i colocadas en el lugar que parece se deve a cada vna” (véase la nota 2), pero no ocurre lo mismo en la edición de Hoces (que propone, antes de la foliación, un “índice de las poesías que en este libro se contienen”) y mucho menos en la de Vicuña, sin ninguna clase de índice. En el caso del manuscrito Chacón, la función del título predicable puede variar (y con ella el carácter del icono) si el lector se dirige al título *después* de la lectura poética.

⁶⁴ “La relación entre un título y un ‘contenido global’ es eminentemente variada, desde la designación factual más directa (*Madame Bovary*) hasta las relaciones simbólicas más inciertas (*Le rouge et le noir*), y depende siempre del gusto hermenéutico del receptor”, G. Genette (2001), p. 69 (cursiva mía). Más tarde, reconoce la dificultad de volver a introducir entre ambas funciones (“designativa” y “de contenido”) los títulos *subjectaux* y los *objectaux* que anticipó Leo H. Hoek (1981). Al final acaba denominando

función no sea eficaz radica en que el predicable se sitúa *antes*, y el contenido *después*, en armonía visual con el icono bipartito. Se trata de una cuestión de “reflexión tópica” respecto del conjunto de letrillas sobre la que se volverá más tarde.

La denominada “función designativa”, defendida por Genette para los casos como el de la sátira⁶⁵, no actúa en la dirección “título-mundo extensional” porque el conjunto de letrillas satíricas del cartapacio es un subconjunto de todas las letrillas satíricas existentes. Si así no fuera, dicho subconjunto tendría su particular nombre propio “designador” (el título privativo), común a la vez para todas las demás letrillas incluidas (de nuevo) ellas mismas como miembros del conjunto. El hecho de poseer *a la vez* nombres propio y común pone en cuestión el principio de identidad, y liquida el título predicable como argumento de la función designativa.

Aunque dicha función (con su variante “remática”) no parece útil tal como se encuentra formulada, aporta dos condiciones necesarias: el enlace entre el título del recopilador y el cartapacio, por un lado, y la anticipación temporal y espacial del *rema*, vivificado con la voz autorizada del editor pero contraria al modelo secuencial de la aserción lógica del enunciado. Sería oportuno introducir en este momento algún tipo de rúbrica, explícita o no, que reconozca la naturaleza bimembre del icono.

2.3 Acercamientos.

Parece que sí existen funciones en este ámbito que afectan sólo al título. En los apartados anteriores han aflorado una posible función “didascálica” (sin virtuosismos morales) o una función instrumental “índice” que permite navegar por la edición o el manuscrito. En cualquier caso, ninguna se ocupa de la cuestión tal como viene formulada en la introducción.

Lo que aquí se viene exponiendo es la existencia de una figura *sensible* sin necesidad de conceptualizaciones. Un icono dispuesto en el cartapacio que se vale de dos áreas visualmente dependientes donde el título predicable, sobrepuesto —luego *anterior*—,

temáticos a “los títulos que indican, *de la manera que sea*, el ‘contenido’ del texto [...]: los otros podrán ser calificados de *formales* y, muy a menudo, *genéricos*”, *id.*, p. 70. El problema es que no sabe “si será necesario considerar estos dos tipos de relación semántica (entre título y texto), como dos funciones distintas o como dos especies de la misma función”, *id.*, p. 71. Todo esto le conduce a “rebautizar *temáticos* a los títulos ‘subjetales’ de Hoek, y *remáticos* a los ‘objetuales’”, *id.*, p. 70. Las cláusulas en cursiva son mías.

⁶⁵ La función *designativa*, rescatada por Leo H. Hoek (1981, p. 6), “no se cumple rigurosamente siempre, ya que muchos libros comparten el título homónimo [...]; pregunte a un librero si vende las *Sátiras*, y no obtendrá de él más que una pregunta a cambio”, G. Genette (2001), p. 68. Por otra parte, como denomina *remáticos* a los “objetuales” de Hoek (véase la nota anterior), no es posible recuperar la *rematización* como sinónimo de *designación*.

ocupa el espacio del primer argumento de un modelo predictivo fundado en la anticipación de la creencia. Sin duda existe aquí un emparejamiento tópico construido en torno al tiempo y la cualidad (en el sentido de “ucronía factual” que aparecía en el primer apartado) que reclama (apartado segundo) algún tipo de esquema bidimensional.

Una de las funciones que sí afectan al icono es la de “evocación” (apartado primero), que parece asimilar la función “de seducción” pero sin la intencionalidad del *pathos*. Peregrina a la respuesta del intérprete, dicha función evita el dialogismo afectivo que impide cualquier acercamiento lógico al icono. Además, la función de “evocación” (seducción “sin” *pathos*) demanda una rúbrica que le conceda el estatuto privilegiado que le faculte para allegar, además, una posible función *remática*, única que responde a la anticipación del predicable. Aquí se ubica también la cuestión secundaria acerca del universal compuesto, que parece tener salida dentro la descripción o la definición⁶⁶, formas de la proposición analítica de la que el icono bipartito, merced a la integración de sus miembros mediante la función de “evocación”, es un buen ejemplo.

Pero nada es posible sin la suspensión de la interpretación. De hecho, la función de “evocación” sólo se da en el ámbito de la ucronía, es decir, dentro de la *epojé* (apartado segundo), sin la cual *le monde renversé* del icono bipartito no puede explicarse.

2.4 Función *clística* y sentido.

Si lo central de la *epojé* es su carácter absoluto (ante los juicios de existencias en el espacio y el tiempo)⁶⁷, debe hallarse alguna huella de la realidad “en que la *epojé* es”, alguna marca que acredite el icono bipartito sin que genere un juicio sobre su existencia. Obviamente, el bloqueo del juicio no es intencional por parte del recopilador debido al carácter convencional (luego *real*) del icono. Es este carácter convencional lo que debe dejar una señal no explícita.

Propongo aquí, como marca no explícita, un “signo de inscripción” que permita que ambas partes del icono se ubiquen tipográficamente en vertical. Contrariamente a lo que, por ejemplo, sucede en un cuadro, donde un “signo de suscripción”⁶⁸ firma al pie (*subscribere*) lo que se presenta previamente, el “signo de inscripción” (*inscribere*) permite rubricar antes (más arriba) lo que se presenta después (más abajo). El “signo de

⁶⁶ Véase el apartado 2.

⁶⁷ Véase la nota 52.

⁶⁸ “Because the word *assertion* can be confusing, I propose now to abandon it, and speak instead of a sign of subscription”, R.M. Hare (1989), p. 25 ss.

inscripción” supone el icono bipartito, pero especialmente la clausura de la aserción, entendida aquí (en lectura *no dividida*) como el fin de la primogenitura del título como *subiectus*, como asunto *del que*⁶⁹, posteriormente, va a tratarse.

Siguiendo a Hare, llamo *clística*⁷⁰ a la función que desempeña este “signo de inscripción”. Entre sus virtudes podemos encontrar un acercamiento al *sentido* del icono, entendido como esa *materia oscura* cuya forma no podemos descubrir pero que es, obviamente, convencional. En el icono “título predicable-texto” el sentido está cercano al “modo de presentación”⁷¹ fregeano, la “manera de” darse el referente (las letrillas), sin mucho más aderezo.

Esta relación silenciosa⁷² posee una fenomenología ciertamente particular, como se ha visto, aunque más interesante aún es el hecho de que la inhabilitación del recopilador (y, como cabo, del lector⁷³) viene dada por el sentido del icono, lo que niega cualquier disputa entre los miembros adscritos a la enunciación poética. Curiosamente, la retórica ya previó las “causas sin estado”, sin controversia, y las denominó *asystata*⁷⁴. Algo parecido (sin llegar a ser una “causa”) sucede con el icono: se toma como axioma de un par textual que se relaciona (“dialoga”)⁷⁵ sin réplica, lo que parece enfrentarse al principio de no contradicción.

2.5 Proporción y logos.

En cuanto “estructura”, todo icono apetece la proporción de sus miembros y detesta asimetrías entre los contenidos de las partes. Un mecanismo sencillo de consecución de

⁶⁹ Al fin y al cabo, una interpretación comprometida con una creencia *de re*, es decir, sobre la cosa que es, espacialmente y temporalmente, el título como icono.

⁷⁰ En su análisis del lenguaje moral, Hare introdujo el trinomio *frástico*, *trópico* y *neústico* para expresar los tres niveles de la enunciación: el contenido descriptivo, la clase de acto de habla y el compromiso del hablante con lo dicho. Véase R. M. Hare (1975), pp. 27-8. Más tarde sumó al trinomio (aunque sin éxito) el término *clístico*: “I now come to the third and last particle on my list, which I shall call the sign of ‘completeness’ or ‘clistic’, from the Greek word for ‘to close’. The commonest clistic in ordinary language is the full stop”, R. M. Hare (1989), p. 32.

⁷¹ Véase G. Frege (1962), p. 51.

⁷² G. Genette ha aplicado esta cualidad vocal a la transtextualidad: la función de intertextualidad (un texto en otro), paratextual (un texto con sus “epitextos”) y la architextual, que “se trata de una relación completamente muda, que, como máximo articula una mención paratextual (títulos como en *Poesías*, *Ensayos* [...]), de pura pertenencia taxonómica”, G. Genette (1989), pág. 13.

⁷³ Si aceptamos la propuesta, se hace difícil suscribir (exceptuando la cláusula inicial) las palabras de G. Genette: “En último término, la determinación de estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual”, *ibid.*

⁷⁴ Cicerón (1997), I, 6, 10; también (2002), III, 28, 109.

⁷⁵ La falta de “diálogo” se produce entre las distintas instancias de la enunciación, no en la *dispositio* del icono, donde sí hay *transitus* entre la aparente *propositio* (sentencia) y la *expositio* de las letrillas. Cf. Quintiliano (1999), pp. 76-78. Véase la nota siguiente.

sus vínculos consiste en establecer patrones figurales de base analógica que sean susceptibles de recibir —semántica y pragmática amalgamadas— aserciones analíticas cuya ilación íntima codicie la expresión de *stasis* que consuma el éxito de un modelo de “monotonía persistente” ya inscrito en las *thései* de Hermágoras⁷⁶. Un título predicable como el de “letrillas satíricas” (o “burlescas”) suscrito por las letrillas que le siguen es la fórmula de una suerte de correspondencia que pretende el principio de identidad. Algo que no se cumple en los títulos de contenido global “temático” como en *Soledades*⁷⁷, donde la enigmática función “de seducción”⁷⁸ asoma en los niveles más profundos de la ficcionalidad. O en los títulos de contenido designativo como *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde fascinan los nombres mitológicos que merodean lo ficcional pero ahora identificados de manera laxa con el *decorum* del tema “no global” (*Fábula*). En cambio, hay títulos que pretenden correspondencias firmes, sujetas al *aptum* al precio (voluntario o no) de sacrificar la función “de seducción”. Es el caso de la *Comedia de las firmezas de Isabela* o la *Comedia del doctor Carlino*, donde los nombres propios carecen de impronta ficcional, pero la adquieren —como carácter— mediante el relato de sus atributos propios o accidentales (*firmezas, doctor*) y la designación del tema “no global” (*comedia*)⁷⁹, pero *aptum*.

En todos estos casos es Góngora quien establece las correspondencias que nutren la *bifronte* de clérigo y de poeta, pero sólo en los títulos de obras dramáticas aparece un *modus* intencional ávido del “efecto de realidad” que, a pesar del fracaso anunciado del

⁷⁶ El equilibrio sólo es posible mediante la disposición adecuada de dos bandos en conflicto. La proporción (*stasis*) se logra ponderando los significados en ambas partes de esa balanza del pensar (*dianoia*) que tiene como objeto el propio pensamiento. La tradición filosófica en torno al asunto se observa en la perspectiva general del *Órganon* aristotélico (1988b), 17a29. Cf. (1988a), 72a1-25. Pero es Hermágoras quien aporta a la oratoria forense algunos enfoques de la doctrina estoica y de la escuela de los eclécticos. En su obra, hoy perdida, desarrolla la teoría aristotélica de los lugares comunes y específicos. La obra de Hermágoras ha perdurado a través de Cicerón, que reconoce su deuda con el de Temnos en su tratado juvenil de retórica, *De inventione* (1997) I, 2, 16. Para la tipificación de los *status causae*, los métodos que permiten que una *propositio* sea el objeto de reflexión de una cuantificación universal (causa infinita) o de un particular de ese mundo, véanse Quintiliano (1999) III, 6, 56-61 y VII, 2, y Cicerón (1997), I, 8, 10.

⁷⁷ “Comenzaremos por su mismo título o inscripción, que hasta en eso erró V.m. llamándole impropísimamente *Soledades*, porque soledad es tanto como falta de compañía, y [...] V.m. introduce en su obra legiones de serranas y pastores, de entre los cuales nunca sale aquel pobre mozo naufragante [...], ¿cómo diablos pudo llamarse *Soledad*?”, J. de Jáuregui (2002), pp. 6-7. En la cita, el título aparece, en segundo término, en singular, igual que sucede en Vicuña y Hoces [1633], pero también en plural “dual”, como sucede en Chacón y Hoces [1654]. Véase, para el término *Soledades*, R. Jammes (1994), pp. 59 ss. También José M^a. Micó (1990), p. 39.

⁷⁸ La falta de narratividad es una constante en la obra de Góngora. Cf. M. Blanco (2012), cap. IV.

⁷⁹ Todas las ediciones antiguas y modernas de las obras completas de Góngora incluyen el término “comedia”, pero la más moderna, la de A. Carreira (2000) lo evita en la cubierta (p. 3) y en la portadilla, siguiendo los usos modernos de acortamiento del título. Es una decisión del editor que no debe ocultar el hecho de que “comedia” es una parte innegociable de estos títulos.

principio de identidad, ancla *aparentemente* la palabra al mundo. Parece la misma intencionalidad que dirige los pasos del colector en el caso de las letrillas (o los romances, décimas, sonetos, etc.), pero no lo es.

Si bien es cierto que autor⁸⁰ y colector se encuentran bajo la operativa del *prépon* (de lo que está permitido), en el caso de los títulos dramáticos, el *modus* intencional es, en términos retóricos, un argumento psicagógico —de persuasión de las almas⁸¹—, cercano a la función “de seducción”. Aquí, el icono “título-texto” puede incorporarse al grupo de figuras *gorgianas*⁸² si se relaja el *kairós*, el ajuste entre lo conveniente y el momento para expresarlo, pues nada obliga a ligar la obra dramática con su título de continuo si no es la función persuasiva. En las letrillas, en cambio, el generoso alcance del *modus* afecta (en el caso de Góngora, que no asistió nunca a su disposición) al colector, intencional *sólo en cuanto* a la no trasgresión del principio de no contradicción⁸³, y sujeto con firmeza al *kairós* bajo la operativa de largo alcance del

⁸⁰ “Como los poetas, aun diciendo vaciedades, parecían conseguir fama a causa de su expresión, por este motivo la expresión fue en un principio poética, como la de Gorgias”, Aristóteles (1990), 1404a24. La voz del poeta da origen al icono, lo que hace del título uno de los lugares del *decorum*, esto es, un argumento pragmático de la retórica del *prépon* (véase la nota 47), considerado aquí en su sentido etimológico de “distinguirse” o “sobresalir” *fisicamente*.

⁸¹ Parafraseando a Gorgias: “Al alma se la puede disponer de una determinada manera según un orden preciso con el discurso retórico”, A. López Eire (2000), p. 28.

⁸² Gorgias incorpora a su oratoria la figuración del *pathos* mediante fórmulas como la antítesis y el paralelismo (oposición de períodos o pensamientos) que encarnan la figura “título-texto”. Véase Aristóteles (1990), 1410a24 ss. y 1410b2. Entre los *Schémata Gorgieia* se encuentran la *parísisis* y el *homoiotéleuton*.

⁸³ El principio de identidad ($A = A$) tampoco se respeta cuando se emplean imágenes como la hidra de Gracián. Sólo una lectura literal, con toda su dificultad, defiende tal principio. Por su parte, el principio de no contradicción ($\sim [A \text{ es } A \text{ y no es } A]$) se arruina constantemente. Sirva como botón de muestra la letrilla, fechada hacia 1612, “Arroyo, en qué ha de parar”, que aparece intitulada como *burlesca* (ocupando el primer lugar) en la edición de Hoces (p. 67), pero aparece bajo el marbete *satírica* en la de Vicuña (fol. 64r). Es “inocente para quien se atiene a la letra”, sostiene R. Jammes (1980), p. 102. Y esa inocencia parece ser la que lleva a Hoces a encabezarla con el título “A un Fulano de Arroyo”, decisión que aparece duramente criticada en el *Escrutinio sobre las impresiones de las obras poéticas de Don Luis de Góngora*, recogido en J. e I. Millé y Giménez (1932), apéndice V, cuyo autor —José Pérez de Ribas según A. Carreira (1996), p. 31— afirma que “se hizo a Rodrigo de Calderón en su mayor privanza, y no a un Fulano de Arroyo, como dice el curioso [Hoces]: Si ya no es beatería, por no declarar el sujeto” (R. Jammes lee “batería” en el original, lo que no tiene sentido, *ibid.*). El espíritu satírico de esta letrilla es también el motivo por el que no figura en el manuscrito Chacón. Don Antonio, *beatus* (recogido), lo rehúye, pues satiriza al que será el protector de su amigo a partir de 1617 (a quien, unos meses después, dedica, como reconciliación, el soneto “No más moralidades de corrientes”). Lo magro de la cuestión viene dado por el hecho de que, en la edición de Hoces de 1648 (p. 67), veintisiete años después la muerte de don Rodrigo en la horca, el título del asunto se mantiene exacto, pero en la de 1654 (p. 67) aparece la ubicación “arroyo” escrita con minúscula. Parece claro que el editor, sea quien fuere, ha abandonado definitivamente la prudencia ante el censor. Véase J-M. Martos (1998), pp. 100 ss. Cf. R. Jammes (1987), pp. 533-537. O quizá renuncia a la prevención ante las posibles suspicacias que pueda plantear el apareo ficcional de don Rodrigo Calderón con una corriente de tan poco caudal (la frase “Tener más orgullo que don Rodrigo en la horca”, originada en la dignidad y arrepentimiento que mostró aquel en el cadalso, tuvo que actuar como prejuicio en la contención). Cf. J. Juderías (1905), XIII, pp. 334-365. La discreción de la que se queja Pérez de Ribas motiva el sacrificio no sólo del principio de identidad mediante la incursión

clístico, al cual se someten *todas y cada una* de las coplas en el intento de fomentar el icono como “figura del *logos*”, lo que reduce este mundo textual *suscrito* a una cuestión de género.

Obras citadas

- ABELARDO, Pedro: «Logica ingredientibus», en C. Fernández (ed.), *Los filósofos medievales. Selección de textos*, BAC, Madrid 1980, pp. 112-140.
- ALIGHIERI, Dante: *Vita Nuova*, D. De Robertis (ed.), Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.
- ALONSO, Dámaso: *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955; reimpresso en *Obras completas V, Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 241-780.
- _____: *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1960; reimpresso en *Obras completas VII. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1984.
- _____: «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 494-580.
- ARISTÓTELES: *Categorías*, en *Tratados de lógica (Órganon)*, I, trad. de M. Candel, Madrid, Gredos, 1982a.
- _____: *Tópicos*, en *Tratados de lógica (Órganon)*, I, Madrid, Gredos, 1982b.
- _____: *Acerca del alma*, trad. de Tomas Calvo, Madrid, Gredos, 1988.
- _____: *Analíticos segundos* en *Tratados de lógica (Órganon)*, II, trad. de M. Candel, 1988a.
- _____: *Sobre la interpretación* en *Tratados de lógica (Órganon)*, II, 1988b.
- _____: *Retórica*, trad. de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- _____: *Metafísica*, trad. de María L. Alía Alberca, Madrid, Alianza, 2011.
- ASTRANA MARÍN, Luis: *Los orígenes del gongorismo*, en *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, enero-febrero 1927.
- BESA CAMPRUBÍ, Josep: *El títol y el text. Una tipologia dels efects del títol en el text en poesia*, Tesis doctoral, UAB, 2002.
- Biblia Vulgata*, ed. de A. Colunga y L. Turrado, Madrid, BAC, 2002.

del nombre común “arroyo”, sino también el de no contradicción (es y no es “arroyo”). La descripción se ha sustituido por la alegoría, pero ambas se reducen al mismo modelo explicativo: el encadenamiento causal mediante la lógica de la identidad.

- BLANCO, Mercedes: «Góngora y el conceptismo», en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy* I, II, III, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 319-346.
- _____: *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- BOCHENSKI, Joseph M.: «The Problem of Universals», en J. M. Bochenski, A. Church y N. Goodman, *The Problem of Universals (A symposium)*, Indiana, Universidad de Notre Dame, 1956, pp. 33-57.
- BOECIO, A. M. S.: *In Isagogen Porphyrii Commenta...*, ed. de S. Brant, CSEL 48, Vienna and Leipzig, 1906.
- CAPLLONCH, Begoña y MICÓ, José María: «La invención poética en las rimas gongorinas», en J. Matas Caballero, José M^a. Micó y J. Ponce Cárdenas (eds), *Góngora y el epigrama. Estudio sobre las décimas*, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 243-260.
- CARREIRA, Antonio: «La recepción de Góngora en el Siglo XVII: un candidato a la autoría del *Escrutinio*», en VV. AA., *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Ayuntamiento y Academia, 1996, pp. 29-42.
- _____: «Defecto y exceso en la interpretación de Góngora», en *Comentario de textos literarios*, I, ed. de M. Crespillo y J. Lara Garrido (Anejo IX de *Analecta Malacitana*), 1997, pp. 127-145, incluido en *Gongoremas*, pp. 47-73.
- _____: *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- _____: «Manuscritos y ecdótica», en J. Matas Caballero, José M^a. Micó y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudio sobre las décimas*, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 79-100.
- CARVALLO, Luis Alfonso de: *Cisne de Apolo*, ed. de A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.
- CHURCH, Alonzo: «Proposiciones y oraciones», en Th. Moro Simpson (ed.) *Semántica filosófica, problemas y discusiones*, Siglo XXI, 1973, pp. 343-360.
- CICERÓN: *La invención retórica*, trad. de S. Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- _____: *Sobre el orador*, trad. de José. J. Iso, Madrid, Gredos, 2002.
- CULLER, Jonathan: «En defensa de la sobreinterpretación», U. Eco (ed), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Universidad, 1995, pp. 127-142.
- DÍAZ DE RIBAS, Pedro: *Discursos apologéticos por el estilo del "Polifemo" y las "Soledades"*, Ms. 3906 (Cuesta Saavedra), BNE, fols. 68-91v.

- DUCHET, Claude: «*La Fille abandonnée et La Bête humaine. Éléments de titrologie romanesque*», *Littérature*, 12 (1973), pp. 49-73.
- ECO, Umberto: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- _____: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- EGIDO, Aurora: «La hidra bocal: sobre la palabra poética en el barroco», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 79-114.
- ESPINOSA, Pedro: *Flores de poetas ilustres de España*, Valladolid, Luys Sánchez, 1605, ed. de Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- FREGE, Glottob: «Sobre sentido y referencia», en G. Frege, *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 49-84.
- _____: «El pensamiento: una investigación lógica», en Margarita M. Valdés (comp.), *Pensamiento y lenguaje. Problemas en la atribución de actitudes proposicionales*, UNAM, 1996, pp. 23-48.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____: *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.
- GÓNGORA, Luis de: *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, ed. facsímil, Málaga, RAE- Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols.
- _____: *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627, ed. facsímil de D. Alonso, Madrid, CSIC, 1963.
- _____: *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por don Gonzalo de Hozes y Cordova*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1633. También ediciones de 1648 y 1654.
- _____: *Obras poéticas de Luis de Góngora*, ed. de R. Foulché-Delbosc, New York, The Hispanic Society of America, 1921.
- _____: *Luis de Góngora y Argote, Obras completas*, ed. de J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1932.
- _____: *Luis de Góngora. Obras Completas*, ed. de A. Carreira, Madrid, Fundación José A. de Castro, 2000, 2 vols.
- GRACIÁN, Baltasar: *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, Madrid, Juan Sánchez, 1642, ed. de E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1998.
- _____: *Agudeza y arte de ingenio*, 1648, ed. facsímil de A. Egido, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007.

- HARE, Richard. M: *The Language of Moral*, Universidad de Oxford, 1952; trad. de G.R. Carrió y E. A. Rabossi, *El lenguaje de la Moral*, UNAM, 1975.
- _____: «Some Sub-Atomic Particles of Logic», *Mind*, vol. 98, 389 (1989), pp. 23-37.
- HOEK, Leo H: *La marque du titre*, La haya, Mouton, 1981.
- HUSSERL, Edmund: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, trad. de J. Gaos, Madrid, FCE, 1985.
- ISSER, Wolfgang: *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- JAMMES, Robert: *Letrillas*, ed. crítica, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1963 (y *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980).
- _____: *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- _____: *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.
- JÁUREGUI, Juan de.: *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad, 2002.
- JAUSS, Hans R.: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- LÓPEZ EIRE, Antonio: *Esencia y objeto de la retórica*, Salamanca, Universidad, 2000.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel: «Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora», en J. Roses (ed.) *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006, pp. 39-57.
- MAGNO, Alberto: *De praedicabilibus*, en *Beati Alberti Magni, Opera*, I, recogido por Petri Iammy, Lugduni, 1651.
- MARTOS, José-Manuel: «La difusión de la poesía gongorina: el texto de *Todas las obras de don Luis de Góngora* de 1654», *Iberoromania*, 47 (1998), pp. 97-106.
- MICÓ, José María: *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- MOLHO, Maurice: «Soledades», *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 249-285, reimpresso en *Europe*, 57 (1977a), pp. 91-139.
- _____: *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1977b.
- MOLINA HUETE, Belén: *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- PERELMAN, Chaïm y OLBRECHTS-TYTECA, Lucie: *Tratado de la Argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio: *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anejos de Tropelías, 1, 1995.

- ____: «La crítica literaria en la polémica Gongorina», *Bulletin Hispanique*, 102, 2 (2000), pp. 429-452.
- QUINTILIANO: *Sobre la formación del orador*, ed. de A. Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia, 1997-2001.
- REBOUL, Olivier: «La figure et l'argument», en M. Meyer (ed.), *De la Métaphysique a la Rhétorique*, Bruselas, Universidad, 1986, pp. 175-187.
- RIFATERRE, Michael: «Describing Poetic Structures», *Yale French Studies*, 36-37 (1966), pp. 232-282.
- ROJAS, Pablo: «Luis Astrana Marín contra las vanguardias y contra Góngora», *Rilce*, 27, 2 (2011), pp. 441-462.
- SALISBURY, Juan de: *Ioannis Saresberiensis episcopi Carnotensis Policratici sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII*, ed. Clemens. C.I. Webb, 2 vols., Oxford, Typographeo Clarendoniano, 1909.
- VATTIMO, Gianni: «Hermenéutica analógica o hermenéutica anagógica», en M. Beuchot, A. Gómez Velasco y G. Vattimo, *Hermenéutica analógica y hermenéutica débil*, UNAM, 2006, pp. 21-41.
- VICENTE GARCÍA, Luis M.: «Arde la juventud: Eros y sus antídotos en la poesía de Góngora», en Joaquín Roses (ed.) *Góngora Hoy VIII, Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006, pp. 105-33.
- WALTZ, Angelus: «Augustini de Dacia O.P. Rotulus pugillaris», *Angelicum* 6 (1929), pp. 253-278 y 548-574.



ANALECTA MALACITANA

Facultad de Filosofía y Letras
Campus Universitario de Teatinos
29071-MÁLAGA
ESPAÑA

D^a. Belén Molina Huete, como Coordinadora de Edición de *Analecta Malacitana*, Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga (ISSN: 0211-934-X),

INFORMA

que el artículo «*Ioca serique: la faz del poeta y la cruz del racionero en los estribillos de Góngora (1581-1583)*», de D. Juan José Martínez García, ha sido aceptado para su publicación (versión papel) en el volumen XXXVIII, 1-2, 2015.

Analecta Malacitana (ISSN 0211-934X), fundada en 1978, es publicación semestral, y eventualmente anual como volumen doble, con una tirada de 500 ejemplares. Se distribuye, entre otros, al Servicio de Publicaciones de la Universidad (50 unds.) y a la Biblioteca de dicha Facultad en concepto de intercambio (200 unds). Cuenta con un número variable de suscriptores directos (institucionales o particulares) y de intermediarios nacionales y extranjeros. La aceptación de originales recibidos está supeditada a la revisión anónima por pares encomendada a dos expertos externos a la Revista; está abierta a autores ajenos a su Consejo y publica textos en otras lenguas distintas a la española.

Está recogida en las siguientes Bases de Citas, Bases de Datos Especializadas y Repertorios: PIO, LLBA, APH, MLA, ULRICH'S, SUMARIS CBUC, ISOC (CINDOC-CSIC), REGESTA IMPERII, DIALNET, INSTITUTO CERVANTES, CABELL'S DIRECTORY. El *Bulletin of Spanish Studies* (Universidad de Glasgow) reseña su contenido en la sección «Review of Miscellanies».

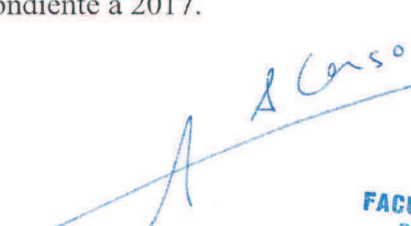
Su calidad editorial y su índice de impacto son reconocidos en RESH (Revistas españolas de Ciencias Sociales y Humanas- CSIC), IN-RECH (puesto 17/100, 2º cuartil, 2008-2012), DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas-CSIC), LATINDEX (30/33-solicitada revisión), CAHURS 2014 (Categoría C), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas en Dialnet-Categoría B), ANEP (Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva-Categoría C) y GOOGLE SCHOLAR METRICS (puesto 8, H Index 2, Mediana H 3, 2008-2012). Su nivel de difusión queda igualmente recogido en MIAR (6.477, año 2014) así como el de sus Anejos (4.777, año 2014).


En su versión electrónica (www.anmal.uma.es, ISSN 1697-4239) está incluida en LATINDEX (25/36) y queda especialmente reseñada en las Bases de Datos DIALNET (CIRC-Categoría D), ISOC, DULCINEA, EDITORIAL ACADEMIA DEL HISPANISMO, así como en el portal INTERCLASSICA (Universidad de Murcia). La Base de Datos SJIF Journals Master List (Scientific Journal Impact Factor-Marruecos) califica su impacto de 3.768 (2012).

En Málaga, a 5 de septiembre de 2015


Belén Molina Huete
Coordinadora de Edición
Analecta Malacitana

Como director de la revista *Dicenda*, certifico que el artículo de D. Juan José Martínez “Acerca de los títulos icónicos en la transmisión textual de las letrillas de Góngora” ha sido aceptado para su publicación y aparecerá en el número de la revista correspondiente a 2017.


Álvaro Alonso



FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE
FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

Madrid, 17 de septiembre de 2015