

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 60 (2013)

Heft: 3: Fascículo español. Heterodoxias y periferias : la poesía hispánica en el Bajo Barroco

Artikel: La heterodoxia como disfraz : enunciación y organización textual de la poesía religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco español

Autor: Guil, Itz'iar López

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-391124>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La heterodoxia como disfraz: enunciación y organización textual de la poesía religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco español

En una monografía de reciente publicación¹ he editado y estudiado el único corpus poético conocido de Agustín de Moreto, adscribible, como los demás textos del volumen, a un subgénero lírico nada heterodoxo ni periférico en el Bajo Barroco; un subgénero relegado al silencio por nuestra historia literaria posterior, pese a que, como acertadamente señaló Dámaso Alonso², representa un capítulo imprescindible del conceptismo hispano. Me refiero a la poesía religiosa cómico-festiva³, muy practicada en la segunda mitad del XVII por los escritores de corte, a menudo destinada al canto –en un contexto público de naturaleza festiva– ante un receptor culto y de clase social privilegiada. Son precisamente estas coordenadas de la recepción –ortodoxísima– las que determinan buena parte de las agudezas en las que el ingenio creador basa la comicidad de estos poemas. Porque, como veremos, todos ellos presentan una idéntica organización textual, a través de la cual el ortodoxo marco real de la enunciación y el obligado sujeto sacro de la historia se ponen en relación con una enunciación y un sujeto ficticios, frecuentemente marginales o periféricos: la nota humorística de estas composiciones descansaba en el ingenioso puente capaz de homologar, por un instante, situaciones y protagonistas tan dispares. Valga como ejemplo el «Romance al santísimo Sacramento» de Moreto, donde el sujeto sacro –Jesucristo– se hace asemejar, mediante una agudeza compleja mixta, a un delincuente o hampón.

El medio centenar de textos que edito y estudio, todos procedentes del cancionero D-249 de la Biblioteca Central de Zúrich y fechados en los años sesenta del siglo XVII, coincide en su naturaleza narrativa y en

¹ Itziar López Guil, *Poesía religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco*, Berna, Peter Lang, 2011.

² Véase Dámaso Alonso, «Para la historia temprana del conceptismo. Un manuscrito sevillano en honor a santos (1548-1600)», *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1974, III, pp. 75-117.

³ Dedicó un capítulo de mi libro («1.4. Contexto literario», pp. 46-62) a la exposición y discusión de las numerosas y variadas razones que, tras un detallado estudio taxonómico, me llevaron a elegir el adjetivo *cómicas* a la hora de expresar el modo ahistórico o, por decirlo con palabras de Genette, la categoría temática transhistórica de las composiciones de este subgénero, prefiriéndolo a *burlescas*, incluso a pesar de que así se las llamase en el XVII, como ya señalo en la p. 55.

emplear una misma métrica (romance, quintilla, villancico y seguidilla en más del noventa por ciento de los casos), es decir, con excepción de la quintilla, se prefiere la estrofa tradicional y popular, en arte menor y con rima asonante. La importancia de su *performance* cantada en ambientes cultos al estilo del género villancico religioso se refleja en el predominio del isosilabismo, en el uso de estribillos e introducciones, y en poseer una extensión muy similar (de 10 a 15 estrofas)⁴. Los rasgos *popularizantes* (en el sentido que a este término dio Margit Frenk⁵) se buscan en el anisilabismo de los estribillos, incluso en los de aquellas composiciones ajenas a la forma métrica villancico⁶. Hay, pues, una voluntad consciente de representar la tradicionalidad, de ofrecer una composición que *fuese* culta, pero que, en determinados momentos y aspectos, *pareciese* popular.

El enunciado de los textos también coincide en organizarse en dos secciones fundamentales (que he señalado en el «Romance»):

- La sección A, la inicial, es la más breve: está en presente, ocupa de 1 a 3 estrofas y en ella suele explicitarse el proceso de enunciación (nivel de la historia: en este caso, el Yo interpela directamente a la imagen del Santísimo Sacramento);
- La sección B es de mayor extensión, suele estar en pasado e incluye la historia sacra o hagiográfica (nivel de la fábula) anunciada por el narrador en las estrofas iniciales (la vida del hampón).

En la sección A, el narrador –casi siempre extradiegético⁷– declara su identidad en más de la mitad de los poemas. Se presenta como un ciego,

⁴ La extensión de las composiciones escritas en seguidillas es algo mayor, probablemente por tratarse de una forma métrica más breve.

⁵ Véase Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 378: «La cultura deja de ser privilegio de la aristocracia cortesana, para convertirse en patrimonio de todos, particularmente de la burguesía urbana. La transformación se ve con plena claridad en el teatro, que, encerrado antes en las salas de los palacios, sale a la calle y se hace espectáculo ‘nacional’. Al cambiar el público de la literatura, cambia muy a fondo el carácter de ésta. Y uno de los cambios consistirá precisamente en una especie de ‘folklorización’. [...] Los poetas cultos de fines del siglo XVI crean una nueva poesía popular, tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta, que no puede sino invadir el gusto de la gente, haciendo caer en el olvido los cantares antiguos. [...] La poesía religiosa de este período acogerá la lírica folklórica con más entusiasmo que la poesía profana, y con mayor asiduidad que la poesía religiosa de la etapa anterior. [...] La nueva época creará su propio estilo de lírica religiosa popularizante».

⁶ La quintilla, sin embargo, nacida en un ambiente cortesano y con una andadura relativamente breve como forma métrica tópica de las justas en honor a santos, apenas sufre alteración alguna. Para un detallado estudio métrico, véase Itziar López Guil, *op. cit.*, pp. 77-108.

⁷ Concretamente en 44 poemas, esto es, casi el 94 por ciento del total.

un loco, un cojo, un bobo o un poeta popular con dificultades económicas, esto es, asume la identidad de un tipo sociológico de aquellos que, por sus taras físicas, psíquicas o económicas, acostumbran a ganarse la vida, en el Siglo de Oro, recitando o cantando poemas tradicionales ante la muchedumbre. Y mediante las expresiones habituales estos tipos («Oigan», «Oigan y verán», etc.), suelen interpelar al narratario, como si de un viandante se tratara. De este modo, se establece una correspondencia entre dos 'situaciones de enunciación' (una popular y la culta en la que efectivamente se cantó el texto), muy distintas tanto en su dimensión espacial (calle *versus* corte o iglesia) como en lo tocante al destinatario (público pobre e inculto *versus* público rico y cultivado). Veamos algunos ejemplos de Agustín de Moreto⁸ en los que el Yo narrador, además, pone en relación su discapacidad física (cojera, pata de palo) con los versos no octosílabos de la cuarteta, en el primer caso de pie quebrado, y en el último, el endecasílabo final:

Los versos que he de cantar
quebrados son;
óiganlos, que han de llevar,
porque se puedan juntar,
encarnación.⁹

Cojo anduve en este empleo
todo un mes,
mas ya tan quebrado veo
este oficio que cojeo
de dos pies.¹⁰

} A

⁸ Todos los textos citados proceden de I. López Guil, *op. cit.* En el paréntesis que sigue a los poemas, en el que se indican autor y título, la página hace referencia al lugar que ocupan en esta publicación.

⁹ Se juega con la doble acepción de *quebrados* ('verso de pie quebrado' y 'roto') y de *encarnación*: «Por Antonomasia se entiende el Sagrado misterio de la Encarnación del Verbo Divino» (*Dicc. de Autor.*), esto es, encarnarse o hacerse Dios hombre en la persona de Jesucristo en el seno de la Virgen María, pero también un tipo de pegamento o «betún viscoso que sirve para pegar los platos rotos, etc.» (*DRAE*).

¹⁰ El yo-narrador suele presentarse como ciego, cojo, etc., imitando a aquellos discapacitados de baja extracción social que se ganaban la vida recitando poemas. El efecto cómico de esta estrofa deriva no solo de la puesta en escena del romance a cargo de un tenor o del secretario de un certamen ante un ambiente bien distinto de aquel del que simula proceder el personaje humilde que el yo-narrador representa, sino también por la doble acepción de los términos *quebrado* y *pie*, pertenecientes tanto al habla común (cojera) como al discurso poético (forma estrófica).

A una niña de alto estado,
muy honrada,
habló un mancebo en su estrado,
visita que hasta hoy ha dado
campanada.¹¹ [...] } B
(A. de Moreto, «Quebrados a la Encarnación», p. 208)

Yo, el cojo que al nacimiento
cantó los años pasados,
del pie cojo largo vengo
porque me he puesto ahora un pie de palo.
(A. de Moreto, «Romance a la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo», p. 219)

En muchos poemas el Yo narrador hace referencia a las circunstancias que motivan el acto enunciativo, declarando cumplir las órdenes de los devotos de la figura sacra poetizada que, a menudo, pertenecen a la alta aristocracia (por ejemplo, los Duques de Alburquerque, Grandes de España y Virreyes de México). La ocasión para la que se crean las composiciones nunca se acomoda a la de una recitación popular pública: celebraciones anuales, *galas* a cuenta de importantes personalidades de la corte presentes durante la recitación; acontecimientos puntuales (la inauguración de una capilla, el traslado de unas reliquias, etc.) en contextos propios de la alta nobleza, según se deduce de su discurso (en un anónimo «Romance a San Diego de Alcalá» incluso se alude a la presencia de Felipe IV). Por último, aunque el escenario de la narración no siempre es mencionado, cuando así ocurre, nunca se trata de un espacio humilde¹². La relación entre el tono popular de estas interpelaciones y el debido a la figura sacra poetizada, o al alto *status* socio-cultural del público es, en principio, de incompatibilidad. Como lo era la presencia de un ciego o de un cojo en los lugares que el narrador menciona y, menos aún, obedeciendo las órdenes de devotos de tanta alcurnia. Esta relación de incompatibilidad es también evidente

¹¹ *Mancebo*: 'hombre soltero'. *Estrado*: 'sala donde antiguamente recibían las señoras a las visitas'. *Campanada*: «Metaphoricamente vale el ruido que causa en algun Pueblo o Provincia la accion extraña, escandalosa, o ridícula de alguno; o la admiración que causa alguna cosa peregrina. Usase regularmente junto con el verbo Dar; y assi se dice, Dió campanada tal novedad, caso, o acción» (*Dicc. de Autor.*). La comicidad de esta estrofa reside en la presentación de la Anunciación del Arcángel San Gabriel a la Virgen (discurso religioso) como una escena galante de la época (discurso profano).

¹² Excepción es el «Romance a San Juan Bautista» de Agustín de Moreto, donde el narrador describe una fiesta popular ficticia.

incluso en el propio 'modo de decir' del narrador, que da pinceladas populares a un discurso claramente conceptista y, por consiguiente, culto.

Y es que, en realidad, lo que el narrador hace es construir su discurso mediante analogías implícitas: él es ciego o cojo en la misma medida en que su narratario responde efectivamente al modelo del narratario popular. Esta relación analógica, de carácter conceptista, es la misma que permite en el anónimo «Romance a la Virgen del Socorro» (p. 282), por ejemplo, llamar «lavandera» a la Marquesa de Castrofuerte, sin provocar su escándalo:

La gloria de Castrofuerte
es quien el trono os fabrica,
y os da lámpara de plata
de vuestro amor encendida.¹³

Regalaos, pues, que ahora
con lavandera tan linda,
bien podéis, de cuando en cuando,
mudaros capilla limpia.¹⁴

Porque, cuando el narrador dice «soy un ciego» está realizando un acto performativo («yo afirmo que soy un ciego»), cuya función es, como señala Lozano, «producir la propia situación de enunciación en cuanto escenario de las distintas operaciones espacio-temporales e interpersonales que caracterizan el discurso»¹⁵. La evidente incompatibilidad entre la identidad popular que este narrador asume y da a su narratario, y el elevado estatus socio-cultural del público interlocutor pone de manifiesto la humorística clave de interpretación del texto¹⁶.

¹³ *La gloria de Castrofuerte*: los segundos Marqueses de Castrofuerte, descendientes de Pedro Pacheco, a quien Felipe IV otorgó este recién creado título del reino en 1627; ellos debieron de ser quienes financiaron la nueva capilla de la Virgen del Socorro en la iglesia del convento de las monjas de Calatrava, para cuya inauguración fue escrito este romance.

¹⁴ *Lavandera*: la Marquesa de Castrofuerte. Al financiar la nueva capilla, se convierte en *lavandera*, pues permite que la Virgen se mude de capilla (esta agudeza está basada en la dílogía de la voz *mudar*: 'trasladarse de sitio' y 'cambiarse de ropa'). En esta última estrofa se actualiza aún una tercera acepción de *capilla*: 'pieza en forma de capucha, cogida al cuello de las capas o gabanes'.

¹⁵ Véase Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín *et alii*, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 177.

¹⁶ Garrido Domínguez expresa esta estrategia en los siguientes términos: «El narratario [...] se trata de uno de los procedimientos por medio de los cuales el autor implícito [el enunciador] orienta al lector real sobre cuál es la actitud más adecuada ante el texto en cuestión» (véase Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pp. 118-119). Esta relación analógica entre las dos situaciones de enunciación en la sección 1 y los dos niveles simultáneos de significación que tiene

Si en la sección A nos encontramos con esta relación analógica entre las dos situaciones de enunciación, en la sección B lo que se equiparan son los dos niveles simultáneos de significación literal que posee el enunciado y que denominaré I y II: su peculiar comicidad descansa en las correspondencias que entre ambos se establecen por medio de agudezas o conceptos.

El nivel I de significación es el más inmediato y el menos sorprendente: de la vida de un sujeto sacro (un santo o un personaje de las Sagradas Escrituras), se relatan algunos episodios famosos determinados por el carácter de la celebración o, en el caso de los poemas escritos para las justas de santos, por las propuestas del cartel de la convocatoria del certamen¹⁷. Ni el intenso carácter ingenioso –fruto de la extremada competitividad de los autores en estos actos públicos– ni la forma de enunciación –oral– eran factores que facilitasen la correcta comprensión de estas composiciones. Para que, durante el reducido tiempo de una única *performance*, el receptor pudiera desentrañar los conceptos que enlazaban los niveles I y II y aprehender así la coherencia global del enunciado, era necesario que su atención se centrara exclusivamente en este empeño y que lo relatado en ambos niveles estuviese dentro del dominio de su competencia cultural. Lo importante no era sobresalir por la mayor o menor originalidad del episodio narrado en el nivel I, sino por la agudeza de la correspondencia establecida entre ambos niveles. De ahí que los «asuntos», que se repiten una y otra vez, procedan todos de fuentes de amplia difusión (la *Biblia*, el *Flos Sanctorum* o comedias hagiográficas muy conocidas).

Si el nivel I de significación, el más inmediato, estaba condicionado siempre por el «asunto» y el carácter religioso de la celebración, parece adecuado afirmar que lo que determinaba el acierto de la composición y, por tanto, la aprobación y la admiración del público, era la sorprendente disparidad del nivel II respecto del I y la originalidad con la que se establecían los enlaces entre ambos. Estando ya asegurado el carácter sacro

la sección 2 del enunciado, no fue captada por el público a partir del último tercio del siglo XVIII, que solo prestó atención a la escandalosa correlación entre lo divino y lo profano. Sin embargo, el receptor del siglo XVII sí entendía y aceptaba como convención las reglas del juego propuesto por el texto. Prueba de ello es, por ejemplo, el epígrafe aclaratorio «quintillas de ciego» que precede a algunas de nuestras composiciones en otros manuscritos del XVII, demostrando que se trataba de una organización textual ya codificada, habitual en certámenes y celebraciones litúrgicas.

¹⁷ Los episodios narrados son de muy diversa índole y no puedo dar cuenta de ellos aquí, por lo que remito al lector a mi citada monografía.

del discurso del nivel I, resultaba necesario que el discurso del nivel II fuera diverso, si no opuesto (de ahí el escándalo que este tipo de poesía causó en siglos posteriores). Por ello, en la mayor parte de los poemas rige el binomio discurso sacro (nivel I)-discurso profano (nivel II).

Como la historia relatada en el nivel I era casi preceptiva, el nivel II suponía un desafío para el talento del poeta: por ello la característica principal del nivel II será su mayor variedad de contenido. Eso sí, al igual que sucedía con el nivel I, la necesidad de que el público centrase su atención en la ingeniosidad del enlace entre ambos niveles y comprendiese la agudeza del texto en una sola *performance* oral (cantada o recitada), obligaba al creador a que el contenido del nivel II entrase también dentro de la competencia cultural del oyente¹⁸.

El nivel II puede ser el mismo (homogéneo) o cambiar a lo largo de una composición (heterogéneo): de cada una de estas dos variantes hay diversas modalidades que no puedo exponer aquí por evidentes limitaciones de extensión y para cuyo estudio remito, una vez más, a mi monografía. Ejemplificaré lo que he expuesto hasta ahora valiéndome de la del nivel II homogéneo integrado por una historia paralela a la del nivel I: en ella, la estructura del enunciado coincide con la definición que Gracián ofrece de las agudezas complejas mixtas por semejanza¹⁹. Es el

¹⁸ Ya Dámaso Alonso, al estudiar los poemas de justas a Santos del XVI, describió, aunque en distintos términos, el mismo fenómeno: «[...] el chiste consiste en aplicar al sentido espiritual algún suceso o cosa material de la vida diaria; se produce así una especie de choque al cruzarse lo físico real y lo divino, y en ese cruce está el gracejo, o por lo menos, la voluntad de hacer gracia. Ya se ve que eso son bromas puramente verbales. [...] Recursos estilísticos tradicionales, como el de la antítesis, pueden resaltar dos vinculaciones chistosas y contrastadas a cosas de la vida real, y forma parte del chiste mismo el hecho de que linden con la irreverencia. Miguel Cid [uno de los poetas del manuscrito sevillano] a San Lorenzo: Habéis diferenciado / de Dios, pues habéis querido / dar diferente el guisado, / que él dióseos en pan cocido / y vos a él en carne asado» (véase Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 106-109. La cursiva es mía). En este fragmento del poema de Miguel Cid a San Lorenzo, el nivel I está constituido por un episodio de la vida del santo (su martirio en la parrilla) que es comparado con el sacrificio eucarístico; en el nivel II, encontramos una isotopía culinaria. El nexo entre ambos niveles se establece, mediante una agudeza verbal, a través del término dilógico *guisado*, que en el nivel II significa «La vianda compuesta y aderezada con caldo, especias ú otras cosas» y, en el nivel I, «la acción, ó hecho dispuesto, ó executado con circunstancias notables» (*Dicc. de Autoridades*).

¹⁹ En *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, Gracián considera la agudeza compleja («la ajustada a un Discurso», «la encadenada en una traça»), superior al concepto o agudeza incompleja o parcial: «Pero, ¿quién jamás antepuso al compuesto el agregado, la parte al todo, y el artificio comenzado al ya perfecto? Siempre el todo, así en la composición Física como en la artificiosa, es lo más noble; y si bien se origina de las partes, añade a la de las unas la de las otras, y de más a más la primorosa unión. [...] Auméntase en la composición la Agudeza, porque la virtud unida crece, y la que a solas apenas fuera mediocridad, por la correspondencia con la otra llega a ser delicadeza. No sólo no carece de

caso del «Romance al Santísimo Sacramento» de Moreto (véase el texto íntegro en el Apéndice): aquí, en el nivel I se narran diversos episodios relativos a la vida de Cristo y al sacrificio eucarístico; en el nivel II, sin embargo, se presenta el recorrido vital de un hampón, cuyas etapas se hacen coincidir, mediante conceptos, con las de la vida de Cristo en el nivel I, a razón de una etapa de ambos niveles y una o más agudezas por estrofa. Como en la mayor parte de los poemas, el narrador declara ya en los primeros versos el contenido los dos niveles del enunciado:

Oiga el Señor encubierto,
que con la nieve del manto,
si no el valiente del hampa,
es el valiente del ampo.

(A. de Moreto, «Romance al Santísimo Sacramento», p. 199)

De esta forma, se guía la atención del auditorio, facilitando al oyente la rápida identificación de los niveles de significación de la historia que va a escuchar, de forma que pueda concentrar su atención en las agudezas que los irán enlazando.

Resulta importante subrayar que en las composiciones con nivel II homogéneo no existe ningún tipo de relación jerárquica entre los dos niveles, aunque es muy normal que en una o varias estrofas de la composición prevalezca uno sobre otro. Tal ocurre en la cuarteta 10 de nuestro romance, donde el nivel I (vida de Cristo) queda subordinado al II (vida de un hampón):

El ser valentón de chapa
lo tuvo desde muchacho,
porque se fue desde niño
a vivir entre gitanos.

(A. de Moreto, «Romance al Santísimo Sacramento», p. 199)

La comicidad de esta estrofa procede de la dilogía de la voz *gitanos*: en su sentido etimológico significa ‘egiptanos’ o ‘egipcios’, aludiendo en el nivel I a la huida a Egipto de la Sagrada Familia; en el nivel II, posee su

variedad, sino que antes la multiplica, ya por las muchas conbinaciones de la Agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de acciones» (Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 376-377).

acepción habitual, 'raza calé', cuyos integrantes la sociedad del XVII asociaba comúnmente a ambientes marginales y de delincuencia.

Por el contrario, otras veces es el nivel I el que prevalece sobre el II:

Tan alentado que siempre
tiene por aliento un rayo,
pues solo con una voz
hizo rodar a San Pablo.

(A. de Moreto, «Romance al Santísimo Sacramento», p. 200)

El término *alentado* es el que conecta el nivel I (vida de Cristo) con el nivel II (vida de un hampón), ya que, en tanto que participio de *alentar*, significa 'respirar' (nivel I), pero también, según *Autor.*, «se toma por animoso, valiente, resuelto, esforzado, denodado; y entre la gente popular por guapo y valentón» (nivel II). Mientras que en el primer verso están presentes ambos niveles, en el resto de la cuarteta se alude solo a la vida de Cristo (nivel I), concretamente a la conversión de Saulo (*Hechos*, 9: 3-6).

Esta indiferenciación jerárquica entre los dos niveles pone de manifiesto que, por encima de la voluntad de narrar una historia, está el deseo de destacar en ingenio, ya que, en aras de la agudeza, se sacrifican aspectos tan importantes como el orden cronológico de la historia sacra del nivel I. Porque la misma relación entre las categorías del *ser* y del *parecer* que hemos visto en la métrica definen el discurso del narrador que relata la historia y establece el marco narrativo: Cristo (nivel I) no es un hampón (nivel II), pero en ciertas circunstancias, gracias a la labor conciliadora del ingenio, lo *parece*. De idéntica manera, el discurso del narrador *parece* a veces popular (por ejemplo, en las interpelaciones iniciales a la atención de su narratario), pero *es* claramente conceptista y, por consiguiente, culto.

Y es que, en realidad, estos poemas constituyen una auténtica exaltación del ingenio, que es el instrumento que comparten autor y lector implícitos para la codificación y decodificación del enunciado. El ingenio, capaz de convertir el *ser* en el *parecer* en el espacio textual de la obra poética, en una correcta decodificación del enunciado ha de realizar la operación inversa, devolviendo el *parecer* a su *ser*²⁰. Para que la

²⁰ Concuero, por lo tanto, con Greimas y Courtes (Greimas, A. J. y Courtes, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990, p. 148) en que «el enunciatario no es solamente el destinatario de la comunicación, sino también el sujeto productor del discurso, al ser la 'lectura' un acto de lenguaje (un acto de significar) muy similar al de la producción, propiamente dicha del discurso».

comunicación fuera cooperativa y tuviera éxito era necesario que autor y lector implícitos fueran co-partícipes de un saber común (los «objetos» puestos en correlación) y de un mismo código (el del ingenio). El hecho de que la comunicación se estableciese en el espacio temporal de una única *performance* oral, obligaba a que ese saber fuera realmente compartido: de ahí que se repitan una y otra vez los mismos episodios en el nivel I y que su correlato en el nivel II forme parte de la competencia cultural propia del cortesano del Madrid del XVII. Y si bien el lector actual posee o puede hacerse con el mismo código de entonces, lo cierto es que su saber no es idéntico al del oyente del XVII: para llegar a comprender estas composiciones se hace verdaderamente necesario acompañar su edición de un sólido cuerpo de notas que, al aclarar los correlatos, restituyan al lector su competencia, de forma que pueda participar del placer de la comunicación poética (véase un ejemplo de anotación en el texto que alego en el Apéndice).

Gracián sostenía que el ingenio, al igual que el juicio, es un instrumento de conocimiento de la naturaleza; si el juicio emplea para su fin medios lógicos, el ingenio solo lo puede hacer desde una perspectiva conceptuosa, aguda, y su finalidad, por encima de la verdad, es la belleza: «No se contenta el Ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura»²¹. Por eso, en nuestros textos el ingenioso recorrido (*ser-parecer-ser*) que el autor implícito propone al lector implícito no tiene como meta ofrecerle una verdad (por ejemplo, una historia sacra novedosa) sino el efímero, pero intenso placer estético que genera la consciencia de la necesaria participación de su ingenio para completar el circuito de la comunicación poética. Y, por supuesto, la consciencia de haber sido capaz de superar felizmente este desafío, el mismo que los siglos posteriores no lograron comprender, relegando al olvido este subgénero que, a menudo empleó la heterodoxia como disfraz, y que tuvo una enorme difusión durante el XVII, especialmente en el Bajo Barroco.

ITZÍAR LÓPEZ GUIL
 Universidad de Zúrich
 itlopez@rom.uzh.ch

²¹ B. Gracián, *op. cit.*, p. 141.

Apéndice : Romance al Santísimo Sacramento²² (pp. 199-202)

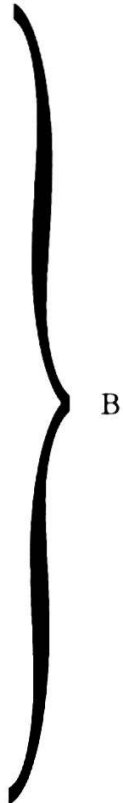
- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | Oiga el Señor encubierto,
que con la nieve del manto,
si no el valiente del hampa,
es el valiente del ampo. ²³ | } | A |
| 2 | El que cuando se echa al mundo,
para parecer más bravo,
si se lo dicen de misas,
quiere que sean del gallo. ²⁴ | } | B |
| 3 | El que en la sellada oblea
dice, para avasallarnos,
que da cédulas de vida
y valen estando en blanco. ²⁵ | } | |

²² En los Mss. D-249 de Zúrich (Z) y 17.666 de la BNM (M), en los fols. 6r-7r, preceden al poema estas palabras: «Del mismo al mismo asunto», que explicitan el tema (Santísimo Sacramento) y el autor (Moreto). Los dos discursos que se ponen en juego en este romance son el religioso (nivel I, /vida de Cristo/ y /Eucaristía/) y el profano (nivel II, /hampa/).

²³ En el discurso religioso (I), *encubierto* se refiere a la oblea, transfigurada en cuerpo de Cristo durante la celebración de la Eucaristía y reservada o guardada en el sagrario, y *nieve* alude a la pureza de la misma. *Ampo*: «Voz con que se expresa la blancura, albura y candor de la nieve: y assi para ponderar el exceso de alguna cosa blanca, se dice que es mas blanca que el ampo de la nieve» (*Autor.*). La comicidad deriva tanto de la agudeza de semejanza establecida en los dos primeros versos, como de esta paronomasia (*hampa/ampo*). En el discurso profano del hampa (nivel II), el *señor encubierto* es el hampón embozado con la capa (manto).

²⁴ Nueva agudeza verbal, que resulta del empleo dilógico de la expresión *echarse al mundo*, con su significado habitual, en el discurso profano, de 'darse a la mala vida'; por otro lado, como forma reflexiva de *echar al mundo*, significa, en un discurso religioso, 'parir', dado que Dios se da a luz a sí mismo en la persona de Cristo. *Si se lo dicen de misas*: véase *DRAE*, s. *allá se, o te, lo dirán de misas*, «Fr. fam. con que se advierte a uno que pagará en la otra vida lo mal que obre en ésta, o que pagará en otro tiempo lo que obre mal de presente». En el último verso, hallamos otra silepsis en *gallo*, voz con acepciones pertenecientes a ambos niveles: *misa del Gallo* es, según *Autor.*, «la que se dice la noche de Navidad. Llamóse assi porque se dice a las doce, quando canta el gallo» y nombre de la misa de Nochebuena con que la comunidad religiosa católica celebra el nacimiento de Cristo"; *Covarr.* define *gallo* o *gallito* como «los moçalvetes entonados, enamoradizos y arriscados» (*DRAE*: «bravucón, hombre que trata de imponerse a los demás por su agresividad o jactancia»).

²⁵ *Oblea*: «Hoja mui delgada hecha de harina y agua, que se forma en un molde, y se cuece al fuego» (*Autor.*; el *DRAE* indica que «servían más generalmente para pegar sobres, cubiertas de oficios, cartas o para poner el sello en seco»); «hoja delgada de pan ázimo de la que se sacan las hostias y las formas» (*DRAE*). *Avasallar*: 'hacerse súbdito o vasallo de algún rey o señor' y también, 'sujetarse, someterse por impotencia o debilidad al que tiene poder o valimiento'. *Cédula*: 'documento en que se reconoce una deuda u otra obligación'. *Dar cédula de vida*: «Se dice de los preciados de guapos, porque parece que hacen gracia en no quitar la vida» (*DRAE*). En la doble acepción de todos estos términos reside la comicidad de esta estrofa: en I, *oblea* se refiere a la hostia consagrada; *avasallar*, a conversión en súbdito de Cristo del que comulga; *dar cédulas de vida en blanco* alude a la hostia consagrada (de color blanco) y al ejercicio de la Eucaristía, gracias a la cual, si somos buenos cristianos, ganaremos la vida eterna. En cambio, en II *oblea* es el sello de la *cédula de vida*, documento mediante el cual se perdonaba la vida a alguien; si el documento estaba *en blanco*, evidentemente no era válido. *Avasallar* tiene aquí el valor de sometimiento por impotencia a alguien, en este caso, al valentón, que obliga a aceptar una cédula de vida inválida, en blanco.

- 4 El que derribó al prenderle
turba de ministros falsos,
mas, qué mucho, si hacer sabe
una resistencia al diablo.²⁶
- 5 Tan alentado que siempre
tiene por aliento un rayo,
pues solo con una voz
hizo rodar a San Pablo.²⁷
- 6 Dícenos que es muy humilde
en sus obras y en su trato,
y para tratar con Él
es menester confesarnos.²⁸
- 7 No tienen fin sus enojos,
aunque se muestra *tan* blando²⁹,
pues vendrá quemando el mundo,
cuando esté todo acabado.³⁰
- 8 Hácenos con gran misterio
sacramentos de un bocado,
y es cosa del otro jueves
cuanto nos da en este plato.³¹
- 

²⁶ En esta estrofa prevalece el Discurso religioso (nivel I). Los dos primeros versos se refieren a la prisión de Jesús: Judas guía a la cohorte y alguaciles de los pontífices y fariseos hasta el huerto donde se halla Jesús orando. El detalle de que Jesús derriba a la *turba de ministros falsos* solo lo recoge San Juan (18: 4 -6), con el que parece querer probar que Jesús se entregó por propia voluntad: «Conociendo Jesús todo lo que iba a sucederle, salió y les dijo: ¿A quién buscáis? Respondieronle: A Jesús Nazareno. Él les dijo: Yo soy. Judas, el traidor, estaba con ellos. Así que les dijo: Yo soy, retrocedieron y cayeron en tierra». Los dos últimos versos de la cuarteta aluden a las tentaciones de Jesús en el desierto (*San Mateo*, 4 y *San Lucas*, 4).

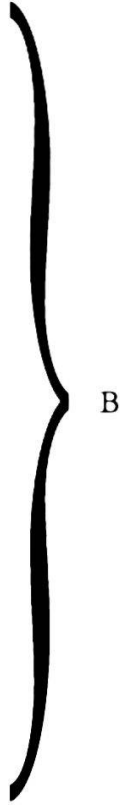
²⁷ La comicidad deriva de la polisemia de *alentado*: en tanto que participio de *alentar* significa 'respirar', pero también, «se toma por animoso, valiente, resuelto, esforzado, denodado: y entre la gente popular por guapo y valentón» (*Autor.*). En esta estrofa se alude a la conversión de Saulo (*Hechos*, 9: 3-6): «Estando ya cerca de Damasco, de repente se vio rodeado de una luz del cielo; y cayendo a tierra, oyó una voz que decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? Él contestó: ¿Quién eres, Señor? Y Él: Yo soy Jesús, a quien tú persigues. Levántate y entra en la ciudad, y se te dirá lo que has de hacer».

²⁸ *Tratar* significa, en II, 'comunicar, relacionarse con un individuo'; en I, 'comunicar', 'comulgar'. *Humilde*: 'que practica la virtud de la humildad'. La comicidad deriva de la aparente contradicción entre la humildad del hampón/Cristo y la postura que se adoptaba para confesión: según *Autor.*, el sacramento de la penitencia se realizaba declarando «a los pies del Confessor los pecados cometidos».

²⁹ Z: «temblando». Prefiero la versión de M, pues en la doble acepción de *blando* confluyen de nuevo los dos niveles: en I, *blando* alude a lo tierno de la oblea, mientras que, en II, significa «disongero, halagüeño, suave, agradable» (*Autor.*).

³⁰ Evidentemente se hace referencia al *Apocalipsis*.

³¹ *Hacer sacramentos*: «Phrase, que significa no querer manifestar ni descubrir alguna cosa a otro, ponderando su gravedad, y el peligro que corre el que se publique» (*Autor.*). La comicidad de esta estrofa reside no solo en las silepsis de *misterio* ('dogma inasequible a la razón y que hay que creer por fe' y, aplicado a la manera de hacer o decir algo, 'en secreto, procurando que no se entere la gente') o de *bocado* ('pequeñísima porción de comida' y metonimia de la hostia consagrada, por cuanto ésta se

- 9 Para venir a la tierra
del cielo envió un recado,
y echó por una ventana
un ángel para este caso.³²
- 10 El ser valentón de chapa
lo tuvo desde muchacho,
porque se fue desde niño
a vivir entre gitanos.³³
- 11 De sus golpes tiemblan todos,
porque es tan fuerte su brazo
que un día, por sus amigos,
mató la muerte de un palo.³⁴
- 12 Y aunque anduvo tan valiente,
le costó mucho trabajo,
pues salir vivo después
fue grandísimo milagro.
- 13 Tras esto todos le teman,
porque es hombre que ha jurado
que han de morir sus amigos
por el Dios que ha de salvarnos.³⁵
- 

come de un bocado), sino también en la expresión *ser cosa del otro Jueves* (Autor: «La que es extraña, rara, o pocas veces vista»). Por un lado, en I se hace referencia a la institución del sacramento de la Eucaristía durante la Última Cena (Jueves Santo); por otro, en II, la estrofa exige una lectura irónica del Discurso profano: *bocado*, en su primera acepción, es la clave para ridiculizar la actitud ostentosa y bravucona del valentón.

³² La comicidad de esta estrofa deriva del contraste que se establece entre la solemnidad religiosa del tema (la Anunciación) y las expresiones coloquiales, propias del nivel II, que se emplean: *enviar un recado*, *echar por la ventana* ('arrojar'), *ángel* (en vez de arcángel).

³³ *Valentón de chapa*: 'matón, chulo'. En I, la estrofa hace referencia a la huida a Egipto de la Sagrada Familia (*San Mateo*, 2), donde permanecerá hasta la muerte de Herodes. La agudeza verbal de la estrofa se basa en la acepción actual de la voz *gitanos* y en su significado etimológico ('egiptanos').

³⁴ La comicidad de esta estrofa y la siguiente deriva del empleo de un lenguaje impropio para los misterios de las Escrituras que se narran; en este caso, con *matar la muerte de un palo*, se alude a la crucifixión y posterior resurrección de Cristo.

³⁵ El valentón (nivel II) ha jurado por Dios que matará y que habrán de morir incluso los que son sus amigos, mientras que Cristo (nivel I) juró que sus amigos debían morir por Dios, que serían salvados de este modo.

