

TEATRO Y FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Mariela Insúa | Martina Vinatea Recoba (eds.)



LA ORGANIZACIÓN TEXTUAL DE LA POESÍA RELIGIOSA
CÓMICO-FESTIVA DEL BAJO BARROCO: LA OBRA
DE AGUSTÍN DE MORETO

Itziar López Guil
Universidad de Zúrich

El manuscrito D-249 de la Biblioteca Central de Zúrich contiene una amplia colección de poemas¹ en castellano de temática religiosa y de carácter cómico-festivo, fechados en Madrid, en los años cincuenta y sesenta del siglo XVII. Este *corpus*, que es el único conocido de la poesía de Agustín de Moreto, resulta representativo de un subgénero lírico muy practicado entonces y relegado al silencio por nuestra historia literaria, aun cuando, como acertadamente señaló Dámaso Alonso², represente un capítulo imprescindible del conceptismo hispano.

En una monografía de reciente publicación³, cuyos resultados querría dar a conocer aquí, he examinado pormenorizadamente estas composiciones, que abundan en el empleo de las mismas formas métricas: romance, quintilla, villancico y seguidilla en más del noventa por ciento de los casos. O, lo que es igual, con excepción de la quin-

¹ Un detenido estudio bibliográfico de D-249 (Z) me llevó a descubrir la existencia de una copia imitativa en la Biblioteca Nacional de Madrid (el Ms. 17.666), realizada una treintena de años después y en la que se conservan las 132 páginas finales que faltan al código de Zúrich. Para más detalles acerca de ambos manuscritos, ver el Apéndice final de mi libro López Guil, 2011, pp. 391-425.

² Alonso, 1974, pp. 75-117.

³ López Guil, 2011.

tilla, se da preferencia al metro de origen 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, el empleo excepcional de rimas agudas, el uso de estribillos e introducciones, y en poseer una extensión muy similar (de 10 a 15 estrofas)⁴. Los rasgos popularizantes se buscan en el anisosilabismo de los estribillos, incluso en los de aquellas composiciones ajenas a la forma métrica villancico⁵.

Un detallado análisis⁶ de los diferentes niveles textuales en 47 de las composiciones antologadas me confirmó que en ellas el concepto, lejos de ser una figura retórica empleada con mayor o menor frecuencia, se convierte en su auténtico elemento estructurador. Todos los poemas coinciden en ser narrativos y en presentar una organización textual similar, con dos secciones fundamentales:

—La sección 1, la inicial, es la más breve: está en presente, ocupa de 1 a 3 estrofas y en ella se explicita el proceso de enunciación (nivel de la historia);

—La sección 2 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.

I.

En la sección 1, el narrador —casi siempre extradiegético⁷— declara su identidad en más de la mitad de los poemas. Se presenta como un ciego, un loco, un cojo, un bobo o un poeta popular con dificultades económicas, es decir, asume la identidad de un tipo sociológico de aquellos que, por sus taras físicas, psíquicas o económicas, solían ganarse la vida, en el Siglo de Oro, recitando o cantando poemas tradicionales ante la muchedumbre en la calle. De este modo establece una correspondencia entre dos «situaciones de enunciación» (una recitación popular y la recitación culta en la que efectivamente

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

⁵ 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, ver López Guil, 2011, pp. 77-108.

⁶ Ver López Guil, 2011, pp. 108-173.

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

se cantó el texto), muy distintas tanto en su dimensión espacial (calle *versus* corte) como en lo tocante al destinatario (público pobre e inculto *versus* público rico y cultivado). Veamos algunos ejemplos de Agustín de Moreto⁸:

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)

Oiga unas coplas quebradas,
Señor, pues ya los poetas,
sin ser hombres de negocios
andan de quiebra.

(A. de Moreto, «Quebrados al Santísimo Sacra-
mento», p. 195)

En la estrofa anterior, como en la práctica totalidad de las composiciones, encontramos interpelaciones a la atención del narratario al modo de quienes acostumbraban a recitar romances populares en las calles del Madrid del XVII:

Oigan, oigan y verán
de un religioso la vida,
a quien llaman el dios Pan
y no es fábula fingida,
que en religión escogida
tomó el hábito de Adán.

(A. de Moreto, «Villancico al Santísimo Sacra-
mento, II», p. 189)

En muchos poemas el narrador hace referencia a las circunstancias que motivan el acto enunciador, declarando cumplir las órdenes de los devotos de la figura sacra poetizada que, a menudo, pertenecen a la alta aristocracia (los Duques de Albuquerque, la Marquesa de Castrofuerte, etc.). Tampoco la ocasión para la que se crean las composiciones se acomoda a la de una recitación popular pública: celebracio-

⁸ Todos los textos citados proceden de López Guil, 2011. 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.

nes anuales, *galas* cortesanas a cuenta de altas 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 (por ejemplo, en un anónimo «Romance a San Diego de Alcalá» 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 humilde⁹.

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 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. Sencillamente elabora una gran agudeza basándose en los rasgos comunes a ambas situaciones de enunciación, a saber, la presencia de un poeta que recita un poema ante un público. 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.

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

⁹ Excepción es el «Romance a San Juan Bautista» de Agustín de Moreto, donde el narrador describe una fiesta popular ficticia.

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»¹⁰. La evidente incompatibilidad entre la identidad popular que este narrador asume y da a su narratorio, y el elevado estatus socio-cultural del público interlocutor pone de manifiesto la clave de interpretación del texto¹¹.

2.

Si en la sección 1 nos encontramos con esta relación analógica entre las dos situaciones de enunciación, en la sección 2 lo que se equiparan son los dos niveles simultáneos de significación literal que posee el enunciado y que denominaremos 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 certamen¹². 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 co-

¹⁰ Ver Lozano, Peña-Marín y Abril, 1993, p. 177.

¹¹ A. Garrido Domínguez expresa esta estrategia en los siguientes términos: «El narratorio [...] 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» (ver Garrido Domínguez, 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 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.

¹² 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.

recta comprensión de estas composiciones. Para que el receptor pudiera desentrañar los conceptos que enlazaban los dos niveles simultáneos de significación y aprehender la coherencia global del enunciado durante el reducido tiempo de una única *performance*, 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, fundamentalmente de la *Biblia*, el *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra o comedias hagiográficas muy conocidas.

Como el nivel I de significación, el más inmediato, estaba condicionado siempre por el «asunto» y el carácter religioso de la celebración, siendo consecuencia directa su gran homogeneidad en todas las composiciones, 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 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).

Dado que la historia relatada en el nivel I era casi preceptiva, el nivel II suponía un desafío para el talento del poeta: por tal motivo 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 centrara 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 entrara también dentro de la competencia cultural del oyente¹³.

¹³ 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

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 una de ellas, la del nivel II homogéneo. En ella la estructura del enunciado coincide con la definición que Gracián ofrece de las agudezas complejas¹⁴ y casi siempre está integrada por una historia paralela a la del nivel I. En el «Villancico al Santísimo Sacramento (II)» y el «Romance al Santísimo Sacramento», ambos de Agustín de Moreto, en el nivel I del enunciado 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 *tipo* social —un religioso, en el villancico, y un hampón, en el romance—, 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:

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» (ver Alonso, 1974, 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 nexos 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 u otras cosas» y, en el nivel I, «la acción, o hecho dispuesto, o ejecutado con circunstancias notables» (*Aut.*).

¹⁴ En *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, Gracián considera la agudeza compleja («la ajustada a un Discurso», «la encadenada en una traza»), 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 variedad, sino que antes la multiplica, ya por las muchas combinaciones de las Agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de acciones» (Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, pp. 376-377).

Fue Maestro de novicios,
y de sus hijos los más,
cuando a Él vinieron, traían
linda caña de pescar.

(A. de Moreto, «Villancico al Santísimo Sacramento, II», p. 191)

En esta cuarteta el nivel I lo integra una metáfora de la relación de Cristo con sus discípulos, mientras que, en el nivel II, se alude a un escalafón de la carrera eclesiástica regular. Los dos niveles se enlazan mediante la dilogía que entraña la expresión *linda caña de pescar*: en su sentido literal o recto, alude al oficio de muchos de los discípulos de Cristo (nivel I), mientras que, en el nivel II, señala la falta de ingenio de los novicios (*Aut.*: «locución metafórica y apodo, que se aplica y dice del que es poco advertido»). Se trata este del único poema en el que tanto el nivel I (vida de Cristo) como el nivel II (carrera eclesiástica de un fraile), se apoyan en un discurso religioso: la diferencia se fundamenta en la oposición divino *versus* humano derivada de la distinta naturaleza de los sujetos de ambos niveles.

El contenido de uno o de los dos niveles del enunciado suele ser declarado por el narrador ya en las primeras estrofas de la composición (en el estribillo o en la introducción, cuando pertenece al género villancico religioso):

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. Así, por ejemplo, sucede en la siguiente cuarteta del «Romance al Santísimo Sacramento» de Mo-

reto (p. 202), 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.

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 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 es realmente significativa, pues ambos quedan subordinados a la auténtica protagonista de las composiciones —la agudeza—, poniendo de manifiesto que, por encima de la voluntad de narrar una historia, está el deseo de destacar en ingenio: precisamente en sus aras se sacrifican aspectos tan importantes como el orden cronológico de la historia sacra del nivel I.

Según lo visto, todos los poemas poseen dos rasgos esenciales en común: el empleo de una forma métrica aparentemente popular en la que se inserta un discurso también pretendidamente popular. En

realidad, no se trata de formas *populares* sino *popularizantes* (en el sentido que a este término dio Margit Frenk¹⁵): en ellas prima la regularidad en la rima y en la medida métrica, distanciándose así de su correlato originario. En nuestros poemas, el anisosilabismo de los estribillos no es consecuencia ya de una transmisión oral de generación en generación sino de la voluntad consciente de representar dicha tradicionalidad (individualizando previamente sus principales rasgos métricos). Se trataba de ofrecer una composición en ciertos aspectos *aparentemente* tradicional y popular, una composición que *fuese* culta, pero que, en determinados momentos, *pareciese* popular¹⁶.

Esta misma relación entre las categorías del *ser* y del *parecer* 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, pero *es* claramente conceptista y, por consiguiente, culto: al igual que hemos visto para las formas métricas empleadas, el autor implícito distribuye algunos tópicos de la lírica tradicional o propios del registro coloquial que, de vez en cuando, concedan *apariencia* popular a su discurso conceptista. Porque se revelan intencionadas las notorias y significativas incompatibilidades entre el escenario habitual del tipo de poeta que el narrador dice ser y aquel en el que relata estar, entre la competencia lingüística y poética propia de la identidad que asume el narrador y la que demuestra tener en su narración; entre el narratorio y el destinatario predecibles y aquellos a los que el narrador alude

¹⁵ Ver Frenk, 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».

¹⁶ I. Osuna llega a idénticas conclusiones tras examinar textos de distintos autores, producidos en lugares geográficos diferentes y en decenios diversos (ver Osuna, 2005, pp. 109-147 y 2010, pp. 335-365).

en su discurso. Estas incompatibilidades, que en el escenario real en el que se llevó a cabo la *performance* de estos textos tuvieron que ser todavía más evidentes, constituyen la clave de lectura que el enunciador ofrece a su enunciatario para desentrañar el verdadero significado del enunciado, relegando al ingenio del oyente/lector competente tal tarea. En este sentido, los poemas que recojo en mi edición no son conceptistas sino que constituyen auténticos conceptos pues, por decirlo con palabras de Gracián, «exprimen la correspondencia» entre dos objetos¹⁷, entre dos realidades, entre dos situaciones de enunciación, entre dos niveles simultáneos de significación que *son* dispares pero que, en la obra poética, pueden, por un momento, llegar a *parecer* semejantes.

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*¹⁸. Para que la 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: de ahí su dificultad a la hora de comprender estas composiciones y la necesidad de 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.

¹⁷ Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, Discurso 2°.

¹⁸ Concuerto, por lo tanto, con Greimas y Courtes (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».

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»¹⁹. Por eso, en nuestros textos el ingenioso recorrido (*ser-parecer-ser*) que el enunciador propone al enunciatario no tiene como meta ofrecerle una verdad (por ejemplo, una historia sacra novedosa) sino el efímero 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 tal desafío. En este sentido, la finalidad de estas composiciones es la misma que la de tantos otros componentes de la fiesta barroca a los que podrían equipararse: las mascaradas, que por el artificio de la iluminación convierten la noche en día, o los magníficos decorados efímeros que transforman las insalubres calles del Madrid del XVII en lujosas avenidas durante el breve paso de la procesión del Corpus. Como ellos, estos poemas son fruto de una sociedad que, sabiéndose en profunda crisis, elige no parecerlo. Al menos, mientras dure la fiesta.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D., «Para la historia temprana del conceptismo. Un manuscrito sevillano en honor a santos (1548-1600)», *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1974, Tomo III, pp. 75-117.
- Frenk, M., *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978.
- Garrido Domínguez, A., *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.
- Gracián, B., *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1998.
- Greimas, A. J. y Courtes, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990.
- López Guil, I., *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español. Estudio y antología*, Bern, Peter Lang, 2011.
- Lozano, J., C. Peña-Marín y G. Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1979.

¹⁹ Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, p. 141.

- Osuna, I., «Manifestaciones de la perspectiva burlesca en la fiesta religiosa barroca: algunos ejemplos granadinos del siglo XVII», *Rilce*, 21.1, 2005, pp. 109-147.
- «Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII», en *Eros divino: poesía religiosa iberoamericana de los Siglos de Oro*, coord. J. Olivares, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 335-366.