

Poéticos resplandores: poesía y lujo en las fiestas madrileñas de 1622

Javier Jiménez Belmonte
(Fordham University)

Decir hoy que la poesía tardía de Góngora se caracteriza por su “lujo verbal” (Alonso 376) es decir poco. A tal grado de lexicalización ha llegado ese atributo que ya nos resulta un lugar común, vacío de contenido. Las páginas que siguen no pretenden, desde luego, abundar en él, pero sí llamar la atención sobre el hecho de que esa obviedad, tomada de formal literal, encierra una importante clave para la comprensión de la poesía gongorina y, en buena parte, de la barroca en general: que el lujo o, por acercarnos a la terminología de la época, el fasto, ocupó un papel fundamental en el horizonte de creación y consumo de esa poesía.

Cuando Quevedo detallaba la “platería de los cultos” en *La aguja de navegar cultos*, refiriéndose a los zafiros, esmeraldas, corales, rubíes, ámbar, marfil, diamantes, nácar, plata y oro que adornaban, formulaicamente, los versos de los seguidores de Góngora (77-78), estaba, desde luego, satirizando una moda poética, pero también señalando una característica incuestionable de la poesía de su época, y no solamente de la adscrita a esa tendencia culterana: su deriva aristocrática, su incorporación a las estrategias identitarias y de distinción social que caracterizaron al público mayoritario de esa poesía, es decir, a la nobleza y a la clase alta. Es cierto que la abundancia del léxico suntuario en buena parte de la poesía del XVII podría explicarse en términos estrictamente estilísticos, estableciendo una línea de continuidad alrededor de la atención a lo material y sensorial de los poetas humanistas del XVI que iría desde desde Garcilaso y Herrera hasta Góngora, aunque no lo es menos que esa explicación queda incompleta si no se atiende al contexto cortesano en el que esa poesía se desarrolló,¹ y, en particular, al proceso de estetización que pusieron en marcha las nuevas prácticas sociales de los consumidores y, en muchas ocasiones, también creadores de esa poesía.

Aclaremos, en primer lugar, el uso de un concepto teórico referido al mundo contemporáneo, estetización, para explicar comportamientos sociales y culturales de la temprana modernidad.² En realidad, no es ninguna novedad y puede que tampoco ningún anacronismo. Bolívar Echeverría ya usó ese concepto para explicar la irrupción del imperativo estético en la época barroca, analizando el arte barroco, y el *éthos* histórico que definió esa época, en relación con la “estetización desmedida” de la vida cotidiana que tuvo lugar en el siglo XVII (162). Lo que aquí nos interesan, en particular, son las lógicas posicionales y representacionales que convergieron en ese proceso estetizante o, dicho de otro modo, la validación de cierta experiencia de lo estético, de base fundamentalmente cortesana, como marcador distintivo de prestigio social.

Gilles Lipovestky y Jean Serroy han definido ese momento histórico de las relaciones entre lo social y lo artístico como “estetización aristocrática” y la han situado, siguiendo los modelos de la sociedad cortesana estudiada en su momento por Norbert Elias, entre finales de la edad media y el siglo XVIII. Afirman los sociólogos franceses:

Durante todo este ciclo, el intenso proceso de estetización (elegancia, refinamiento, gracia formal) vigente en las altas esferas de la sociedad no está impulsado por lógicas

¹ Sobre de la compatibilidad de esas dos perspectivas véase Barnard.

² Para una aproximación general al término véase Cabots Rami, quien observa que el uso despectivo y moralizante que puede a veces conllevar el término es similar al que ocasionalmente también se le asigna a “barroco”.

económicas: está sostenido por lógicas sociales, por estrategias políticas de teatralización del poder, por el imperativo aristocrático de representación social. (14)

Teniendo en cuenta la omnipresencia de la poesía en la experiencia estética barroca, ya sea como mediadora o propiciadora directa de esa experiencia, consideramos que la pregunta por su papel en esas lógicas y estrategias de afirmación y representación del poder resulta más que oportuna. Al hilo de esa misma idea, tampoco creemos desencaminado relacionar la estetización de la vida cortesana con la progresiva estetización de la poesía o incluso afirmar, para el caso español, que el paulatino acercamiento de la práctica poética a los hábitos cortesanos priorizó en esta un principio estetizante que encontraría en el esteticismo aristocrático de la poesía gongorina su expresión más emblemática.³ Al llamar la atención sobre la contemporaneidad de estos dos procesos –la estetización de los hábitos cortesanos, por un lado, y la estetización de la práctica poética, espoleada por el enfoque gongorino en la *elocutio*, por otro– no pretendemos implicar que la “platería de los cultos”, por volver a Quevedo y, por extensión, la de prácticamente todos los poetas cortesanos de esta época, deba entenderse como una réplica literaria de la platería y fastuosidad de la nobleza o como una consecuencia directa de ella, pero sí proponer que ambos procesos formaron parte de esa misma órbita estetizante que caracterizó la cultura barroca y que, como tal, pueden entenderse mejor si se consideran conjuntamente. Ambos, además, fueron objeto de reprensión y ambos acabarían imponiéndose como norma social y poética, respectivamente.

El tema es amplio, por lo que nos centraremos en un episodio en el que la sincronización de ese doble proceso estetizante resulta particularmente palpable: las fiestas celebradas en Madrid con motivo de la canonización de san Isidro, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, santa Teresa de Jesús y san Felipe Neri en el año 1622 o, más concretamente, las relaciones que de esas fiestas compusieron Lope de Vega y Fernando de Monforte y Herrera para la villa de Madrid y el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, respectivamente. Se trató, sin duda, del punto culminante de “una de las épocas doradas de la historia celebrativa de la corte española” (Portús Pérez 246), y un caso paradigmático de la importancia del fasto, de la exhibición pública del lujo, en la teatralización del poder que solía llevarse a cabo en la fiesta barroca.⁴ Como ya indicó en su momento Fernando Rodríguez de la Flor, dicho fenómeno representaba el producto más acabado del nudo estético-político que alimentaba la cultura del momento, un producto concebido como un “proceso de estetización persuasiva” (2002, 168), desde el momento original de la celebración hasta el posterior impreso, y en el que la poesía, como demuestran claramente las relaciones de fiestas de Lope y Monforte, tuvo un papel fundamental.

Asimismo, es importante señalar la simultaneidad, a primera vista paradójica, entre la exaltación e instrumentalización social del lujo que tuvo lugar en las fiestas madrileñas de 1622 y la preparación de las estrictas leyes suntuarias incluidas en los *Capítulos de reformatión* de 1623 con las que el nuevo gobierno de Felipe IV intentaría regular el lujo en la nobleza.⁵ Que el rey

³ A propósito del aristocracismo de la estética gongorina, afirmó en su momento John Beverley: “Frente a la amenaza de una naciente cultura burguesa, la poética del gongorismo implica una especie de fetiche aristocrático de una forma extremadamente elaborada, vista como noble o sublime porque elude la comprensión del vulgo y se sitúa fuera de la órbita del mercado y del dinero como medio de cambio y posesión” (38).

⁴ Para un minucioso análisis de la relación entre fasto público y cultura festiva barroca en el siglo XVII véase García Bernal.

⁵ Esa paradoja ya la planteaba el ilustrado Juan Sempere y Guarinos en su *Historia del lujo*: “¿Pues cómo es que con tantos auxilios a favor de las buenas costumbres, no se vieron estas mejoradas, ni el lujo sofocado, o contenido?” (112). Sobre el impacto de las leyes suntuarias de los Austrias en la cultura barroca véanse Herrero Sánchez, Martínez Bermejo, y López Álvarez.

tuviera que suspender temporalmente esa ley el mismo año en el que la promulgó, incitándose a la nobleza a lucir sus mejores galas para impresionar a la comitiva inglesa del príncipe de Gales y que, como había ocurrido ya con los intentos anti-suntuarios de sus antecesores, esa nueva ley acabara también fracasando, ilustra hasta qué punto el lujo se había convertido ya en una señal inescapable de identidad y distinción social.⁶ La estrecha relación entre lujo y posicionamiento social –la “cosificación suntuaria del rango” (Álvarez-Ossorio Alvariño 266)– en una sociedad dominada por las apariencias, explica esa aparente paradoja y revela que tanto o más que las razones morales y económicas que aducían esas leyes suntuarias importaba el esfuerzo de la Corona por regular y controlar los signos de ostentación entre las altas jerarquías en un momento en el que esos signos comenzaban a estar a disposición de las familias sin sangre noble pero con dinero (Soria Mesa 262).⁷ Es muy significativo, en este sentido, que la definición que Covarrubias daba en su *Tesoro* de “fasto” conjugara la carga moral que solía acompañar el discurso anti-suntuario con su carácter legítimo de marcador identitario social:

La arrogancia y la soberbia en tratarse alguno con extraordinario modo, en el número de criados y servicio de casa, y ostentación de riquezas vanas; pero en respeto de la calidad de la persona, si no excede en el modo, es muy justo que cada uno se trate como quien es, y lo contrario parecería mal (884).

En cualquier caso, importa ahora subrayar, en primer lugar, que los vaivenes morales, sociales y políticos en torno al discurso suntuario barroco son el indicador más claro del alto grado de estetización que la cultura cortesana castellana, imbuida en ese paulatino proceso desde finales de la edad media, mostraba a comienzos del XVII; y, en segundo lugar, que las concomitancias entre los discursos anti-suntuario y anti-gongorino revelan que las ansiedades provocadas por esa estetización cortesana y, en última instancia, los intentos por hacerse con las riendas de su imparable entronización, también tuvieron su correlato poético.

Como se tratará de demostrar a continuación, las fiestas madrileñas de 1622 y, en particular, sus relatos impresos, son un claro ejemplo del proceso de estetización por el que pasaba la sociedad cortesana en la España del XVII y al que en absoluto fue ajeno la estetización del lenguaje poético, acelerada por el profundo impacto de los poemas tardíos de Góngora. La popularización del léxico suntuario en la poesía del momento –y no solo en la culterana– bien pudiera ser el síntoma más visible y anecdótico de esa estetización, aunque su manifestación más cabal y duradera posiblemente fuera la concepción misma de la poesía como un bien simbólico accesible a pocos, aristocrático. En las siguientes páginas analizaremos las estrategias discursivas que las relaciones de Lope de Vega y Monforte pusieron en marcha para lograr esa conceptualización, conjugando para ello valores simbólicos y materiales, subrayando el prestigio cultural que la poesía detentaba en la España del seiscientos y engastándola, en una suerte de paroxismo estético, en la misma fiesta que esa poesía celebraba, como otra joya más, visible y táctil, de una platería desbordada.

⁶ Gilles Lipovestky y Elyette Roux, parafraseando a Max Weber y Norbert Elias, afirman que “en las sociedades aristocráticas el lujo no constituye algo superfluo, es una necesidad absoluta de representación que se deriva del orden social desigualitario” (37). Para un acercamiento general a la historia del lujo véanse Berry, y McNeil y Riello. Para la época renacentista y barroca, en el contexto inglés, véanse Levy Peck y Scott.

⁷ El discurso anti-suntuario de los arbitristas también se hacía eco de esas ansiedades estamentales, como demuestran las críticas de Sancho de Moncada en su *Restauración política* (111) o de Pedro Fernández de Navarrete en su *Conservación de monarquías* (224).

Plumas de oro a los poetas

El domingo 19 de junio de 1622 tenía lugar en Madrid la procesión general con la que se inauguraban los nueve días de fiesta dedicados a celebrar la canonización múltiple de san Isidro, san Ignacio, san Francisco Javier, santa Teresa de Jesús y san Felipe Neri, y en los que destacaron las fiestas organizadas por el municipio para celebrar a su patrón y las que la Compañía de Jesús preparó para celebrar a sus dos santos. El evidente carácter religioso de las fiestas no fue impedimento para su instrumentalización por parte de la nobleza cortesana. Al contrario, la concepción de la corte de Felipe IV como una corte católica justificó la apropiación por parte de los cortesanos de las celebraciones eclesiásticas y su utilización como estrategia posicional ante el rey (Río Barredo 97). Sin embargo, no fueron los nobles los únicos en aprovechar la oportunidad para reclamar su posición de prestigio ante el rey, el resto de la corte y la sociedad madrileña, también los poetas usaron la ocasión para posicionarse ante el poder y sus colegas, si bien supliendo sedas, oro y pedrería con otro bien menos material aunque no por ello menos distinguido: sus poemas.

El lunes por la noche se celebró en Palacio, con presencia de la Familia Real, de la plana mayor de la nobleza y del mundo literario, la justa poética organizada por la villa de Madrid en honor a san Isidro, con Lope de Vega como lector del certamen y encargado de escribir la relación del evento, publicada solo dos meses después de su celebración. Lope de Vega hizo también las veces de secretario del certamen organizado por la Compañía de Jesús para conmemorar a los dos santos de la casa el siguiente sábado por la tarde. La lectura pública de esta segunda justa, celebrada en las instalaciones de la Congregación con la asistencia de la Familia Real, nobles y poetas de la corte, fue encargada a Francisco de Medrano, y su relación, publicada escasos días después de la relación de Lope, al caballero de la corte don Fernando de Monforte y Herrera.

Nuestra comprensión de esas fiestas viene necesariamente determinada por los relatos de Lope y Monforte, es decir, por sus posicionamientos con respecto a los diferentes núcleos de poder —eclesiástico, civil, aristocrático, monárquico— y al campo literario.⁸ A pesar de las esperables diferencias en cuanto a objetivos, posicionamientos y composición, los dos autores coinciden en subrayar la importancia de la poesía en la compleja red de símbolos y valores que se escenifica, confirma y celebra en las fiestas, estableciéndose en ambos casos un estrecho vínculo entre prestigio poético y privilegio social según el cual el segundo encuentra en el primero su forma más estetizada de expresión y el primero en el segundo la coartada más deseable para su razón estética.

La detallada descripción que Monforte ofrece en su relación de la procesión que el 6 de mayo llevó el cartel de la justa desde el Colegio Imperial a Palacio es un singular ejemplo de ese nexo. La “cabalgata estudiantil” (García Bernal 319), protagonizada por los hijos de la nobleza que cursaban estudios en la Compañía, paseó por las calles principales de Madrid el cartel del certamen “en un asta azul perfilada de plata [...] impreso en raso blanco, puesto sobre raso prensado, ceñido todo de puntas de oro” y rodeado por cientos de niños que lucieron para la ocasión las mejores galas de sus respectivas casas, “tan cargados de joyas y piedras de mucho valor, que parece que quiso hacer Madrid ostentación de su grandeza, pues es cierto que en ninguna parte de España se pudiera (no digo) hacer, pero ni aun intentarse salir tantos niños, tan bizarros y tan ricos”

⁸ Esto, por supuesto, era así para toda relación de fiestas, pues, como afirma Rodríguez de la Flor, se trataba de textos sometidos “a estrategias informativas, “evenenciales”; a efectos persuasivos o propagandísticos; a determinaciones jurídico-documentales” (2002, 167).

(14v). El lujo cortesano que se exhibe en esta procesión es el referente material de un nudo simbólico en cuyo centro, y engarzada a su esplendor, se sitúa la poesía. El valor que ésta recibe del poder cortesano junto al que se exhibe es proporcional al valor que se espera recibir de ella y que se cifra tanto en la reactivación de un aura medieval, casi religiosa, de lo poético, que contribuye a ritualizar y a dar sentido moral a esa aparatosa celebración de las formas, como en la promesa de exaltación de esa jerarquía política y eclesiástica impresa en el raso del cartel.

Si la celebración del valor simbólico de la poesía es innegable en el texto de Monforte, en el de Lope es la razón de ser de todo el volumen, algo que, por otra parte, no debe extrañarnos, pues quien escribía la relación era uno de los principales referentes poéticos del campo literario del momento. Seguramente los lectores de la *Relación de las fiestas por la canonización de San Isidro* no esperaban una relación al uso del evento, sobre todo los que ya habían leído su *Justa poética* en ocasión de la beatificación de san Isidro, publicada en 1620, y que Lope había tomado como oportunidad para establecer las directrices desde las que pensar el estado de la cuestión poética. Lope, desde luego, no defraudó a sus lectores. La ocasión era excepcional, y no solo porque se tratara ahora de una canonización múltiple ni por las implicaciones en el incremento del gasto y exhibición del lujo cortesano que ello conllevaba, sino también porque resultaba muy conveniente al autor que firmaba el volumen recordar al nuevo rey y gobierno la veteranía y envergadura de su trayectoria poética así como su significación para la poesía castellana, celebrada primero en las fiestas y magnificada luego en cada una de las páginas de la relación.

La centralidad de Lope se manifiesta en varios niveles en la *Relación de las fiestas*: como autor de las dos comedias representadas en esas fiestas, como lector de la justa y ganador del primer combate y, sobre todo, como editor de todos esos acontecimientos al pasar a la imprenta. Esa centralidad, por supuesto, estaba llamada a encumbrar la figura del mismo Lope aunque también, a través de la posición canónica que este reclama para sí mismo, a subrayar la trascendencia y el valor de la poesía en el entramado socio-político que sostiene las fiestas. En este sentido, es muy significativo el papel que Lope asume como lector de la justa –un trasunto, por otra parte, de su posterior papel como editor–, accediendo a desaparecer tras las voces de los poetas participantes (“sus liras os presento con la voz mía” 49r) y, al mismo tiempo, transfiriéndoles su propia voz y autoridad y encarnándolas en el centro mismo del esplendor y fasto cortesanos. Así, lo que se escenifica en el “teatro dividido” que se monta en palacio para la lectura de la justa es, precisamente, ese doble encumbramiento: el de Lope como voz canónica y mayor representante del parnaso cortesano (“nuestro Apolo español”, lo llama Luis de Belmonte Bermúdez en la décimas que encabezan el volumen, que “presta a imitaciones del sol / plumas de oro a los poetas”), y el de la poesía como expresión estética más sofisticada de todo el conjunto de signos que conforman el *habitus* cortesano, para el que se apropian ahora los antiguos símbolos del prestigio letrado y en el que el valor simbólico de la poesía convive y se refuerza con el valor material de los objetos suntuarios que prometen premiarla:

En el segundo patio de Palacio, se fabricó un teatro dividido, con una celosía por todas partes, donde estuvieron el Rey Nuestro Señor, la Reina Nuestra Señora, la Serenísimas Infanta doña María, el Infante don Carlos de Austria, y y el Infante don Fernando, Arzobispo de Toledo, y Cardenal de España, con algunas señoras damas y meninas: lo que miraba al claro del patio en el teatro mismo, tuvieron los jueces, en forma de Villa, con sus maceros y porteros, honor que les dio su Majestad aquel día, a imitación del que siempre dieron los señores reyes antecesores suyos a las universidades de Alcalá y Salamanca, por ser este acto de facultad que las incluye todas, pues las escuelas de Alcalá daban grado y

laurel a los poetas insignes [...] Los precios estuvieron en parte eminente al teatro que de él se levantaba para este efeto, fingiendo una pared de lienzo guarnecido de terciopelo carmesí, porque luciesen las joyas que con listones de varias colores se prendían en él graciosamente, a quien las que no podían estarlo, se arrimó una mesa, que tuvo las fuentes aguamaniles, piezas de plata grandes, escritorios, guantes y ramilletes. Hicieron dos pilares, vestidos de terciopelo [...] En el de la mano izquierda había un taburete verde para el lector de la justa [...] En el pilar de la mano derecho estaba puesto el cartel referido, impreso en raso blanco. Todo el teatro cubrían alfombras y le cercaban paños de tapicería hasta el suelo [...] (42r-v)

Este *mise-en-âbime* cortesano, a través de la representación palaciega de la justa poética, vendría a sintetizar, estetizándola, la teatralización general del poder que se escenificaba en las fiestas. El templo de Faetón que corona el parnaso en el poema con el Lope resume la justa poética sería, de este modo, una abstracción poética y mitológica que se refleja, no obstante, en la materialidad e historicidad de una realidad muy concreta, la del palacio de Felipe IV que acoge, en ese mismo instante, la celebración de la justa poética:

Jaspe vario en color y ágatas lisas
formaban, como lucidas esferas,
antas, pilastras, cúpulas, cornisas,
términos chapiteles y acroteras,
empresas, geroglíficos, divisas,
en las tres lenguas, en valor primeras,
doraban pedestales y recuadros,
y las paredes excelentes cuadros. (46r)

En el caso de la relación de Monforte, la escenificación, en la que participan prácticamente los mismos figurantes que en la justa narrada por Lope, se enmarca ahora en los límites del poder eclesiástico (71v). Y si bien en la relación jesuita no hay parnasos ni palacios, no falta en ella la visión de la poesía como un asunto altamente estetizado cuya representación pública ensalza un prestigio ancestral, a través de la materialidad del lujo, bajo el cual se camufla una situación social mucho menos prestigiosa, implícita en esa “muchedumbre de poetas” (71v) a la que se refiere el autor de la relación. La descripción del carro de Apolo en el triunfo preparado por la Compañía de Jesús para sus dos santos ilustra bien esa visión:

Salieron los poetas con ricas ropas de levantar, unos de tela, de tabi otros, y algunos de brocado, sobre bizarros vaqueros, ya de tela, ya de raso bordado, sin que hubiese ninguno que sacase cosa de seda sin mas ornato [...] Caíales por los hombros cabelleras ceñidas con corona encima de laurel, y entre hoja y hoja algunas perlas y diamantes: los vaqueros todos abotonados de diamantes, y muchas cadenas con particulares joyas. (56r)

No basta ya con el prestigio simbólico del laurel desnudo. Las perlas y diamantes que lo adornan, como las que adornan tantos poemas de la época, remiten ese prestigio a un sistema estético-social en el que la poesía está íntimamente enlazada a los signos del poder y del refinamiento cortesano. Al fin y al cabo no había que abstraerse demasiado para desentrañar el imposible social (un poeta rico) que representaban esos figurantes de la carroza, pues ese modelo, el del poeta noble amateur,

ya existía y tenía, además, un papel protagonista en la celebración de las fiestas: “más agora que sé que no sois poeta –escribiría Cervantes a propósito de ese modelo–, sino aficionado a la poesía, podría ser que fuédeses rico” (469).⁹

Los exquisitos modos de decir

Hacer el debate literario relevante al acontecer político implicaba, entre otras cosas, discutir qué tipo de lenguaje podría ser el más adecuado para inmortalizar ese acontecer, para convertirlo en experiencia estética, y eso, a la altura de 1622, implicaba necesariamente hablar de claros y oscuros. No es este el lugar para resumir el revuelo, largo e intenso, que las *Soledades* y el *Polifemo* causaron en el mundo literario desde su difusión alrededor de 1613 y su tremendo impacto tanto en acólitos como en detractores. Baste recordar que una década después de la difusión de los poemas, la polémica seguía más viva que nunca. Esta se cuela puntualmente en la relación de Monforte: “Porque aun en concurso de tan floridos ingenios como ha sido este, hubo muchas poesías tan sonoras en sus acentos y tan afeitadas sus cláusulas, que quien no se hiciese Argos en averiguar su fondo, se hallará idolatrando cuatro retruecanos venerados por no entendidos” (1r-1v). Aunque, como es de esperar, es en la de Lope donde toma mayor relevancia, acercando el texto a dos libros fundamentales en la carrera literaria del Fénix, publicados en fechas muy cercanas a la relación: *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, de 1621, y *La Circe, con otras rimas y prosas*, de 1624.

Recordemos que en esos dos volúmenes Lope se presentaba como modelo de una tradición poética castellana que si bien admitía la maestría de Góngora, desterraba la imitación del estilo gongorino que había cundido en la nueva generación de poetas culteranos. Al defender la canonicidad de Góngora, Lope reclamaba la suya propia, encauzando así el debate poético hacia una cuestión generacional entre maestros y discípulos. La posición poética del Félix con respecto al gongorismo en su *Relación* de 1622 está en sintonía con la que sostiene en esos otros dos libros: condena de la oscuridad y defensa del *aura mediocritas* con respecto a la ornamentación del lenguaje poético. La primera queda clara desde la dedicatoria “A los poetas”, que copia una cita del padre Ángel Manrique tomada de las *Exequias* que la Universidad de Salamanca había organizado en 1621 para honrar la muerte de Felipe III, y en la que, no sin sorna, se alude a unas octavas presentadas por Miguel del Prado como ejemplo de la oscuridad y “escabrosidad del estilo” culto; o, de forma todavía más directa, cuando Lope hace un alto en su relación de la justa para, alineándose con Tasso y Aristóteles, pedir que la poesía “sea clara y no oscura” (85v). Esa misma declaración termina defendiendo una *elocutio* mediocre, “pero no humilde, ni hinchada” (85v), con la que Lope, entre otras cosas, podría justificar la adopción de ciertos rasgos estilísticos gongorinos, como efectivamente denota su poesía por estas fechas (Marín, 315), y reclamar así su participación, como árbitro y protagonista, en la estetización del lenguaje poético que el gongorismo, con el beneplácito de la nobleza cortesana, estaba acelerando.

En relación con esa idea, las alusiones burlescas de Lope en las cédulas de la justa poética a los “poetas cristalinos y perláticos” (43v), a los “poetas culteranos, candoreos, obstentones y brilladores” (44r), cobran especial sentido. Dichas alusiones no eran nuevas, pues Lope ya había criticado en su discurso sobre la “nueva poesía,” incluido en *La Filomena*, los “exquisitos modos de decir” de los culteranos (218v), implicando, entre otras cosas, que “ningunos en el mundo tanto oro gastan, tanto cristal y perlas” (197v). Lo interesante ahora, sin embargo, es que esa metáfora suntuaria anti-gongorina se saque a relucir en un contexto marcado por una suntuosidad superlativa

⁹ Sobre este modelo ver Jiménez Belmonte (21-64).

y cuyos principales agentes vienen definidos, precisamente, por su relación con el lujo. ¿Tenemos que entender que Lope, sencillamente, se estaba haciendo eco de un lugar común de la crítica anti-gongorina, o cabría pensar que en esa alusión había también ecos de la condena moral que solía acompañar al discurso anti-suntuario de la época, esto es, una posible censura a ese modelo de poeta que encarnaba el noble-amateur gongorino?

La respuesta a la primera parte de esa pregunta es, desde luego, afirmativa. El uso del léxico suntuario, en relación con la oscuridad y ornato de la poesía de Góngora, acompañó la polémica gongorina desde sus inicios, comenzado por la reinterpretación que el mismo Góngora había hecho del famoso pasaje del *Evangelio según San Mateo* en su “Carta en respuesta” de 1615: “Demás que honra me ha causado hacerme oscuro 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 piedras preciosas a animales de cerda;” (cit. en Roses, 104). Hacia ahí apuntaba también Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Plaza Universal* cuando, a propósito del “nuevo género de composición [...] fundado en oscurecer los conceptos” (370r), señalaba que “[g]randes son las contiendas que causó esta novedad entre los poetas de España, contradiciéndola por una parte muchos, como contraria a la claridad elegante, y por otra siguiéndola algunos, como exquisita y adornada de poéticos replandores” (370r), o cuando afirmaba en *El pasajero*, otra vez en relación con la nueva poesía, que “[n]o se debe cargar un vestido, aunque sea de joyas, que saldrá pesado” (85r). Juan de Jáuregui tampoco perdió la oportunidad en su *Discurso poético* de atacar a los que quieren “disimular su pobreza con algún aparato engañoso de galas relumbrantes y falsas”, y Quevedo, como se vio al comienzo de estas páginas, se burlaría de la “platería de los cultos” en *La aguja de navegar cultos*. Incluso un aférrimo defensor de Góngora como el Abad de Rute acudiría a la misma metáfora suntuaria en su *Parecer*, a propósito de la excesiva oscuridad de las *Soledades*:

Pero nace en esta composición la oscuridad de la demasía de tropos y esquemas, paréntesis, aposiciones, contraposiciones, interposiciones, sinécdoques, metáforas y otras figuras artificiosas y bizarras cada una de por sí, y a trechos y lugares convenientes, mas no para amontonadas. Porque ¿quién duda que para aumentar la hermosura de las damas se inventasen para la cabeza apretadores, rosas de diamantes, rubies, esmeraldas, plumas de la misma materia; para las orejas, zarcillos, arracadas de oro y pedrería; para el cuello y pecho, cadenas, cabestrillos, bandas, sargas de perlas y brincos? Pero si alguna fuese más amiga de joyas que considerada, y se cargase la cabeza de apretadores, rosas, plumas; las orejas, de arracadas; el cuello y los pechos, de cadenas, cabestrillos, bandas, sargas y brincos, granjearía opinión de rica, pero no de cuerda ni de hermosa, pues serviría de ofuscar y encubrir su hermosura, antes que de acrecentarla, tal concurso y muchedumbre de joyas con que ni ella luciría, ni lucirían ellas, por preciosa que fuese cada una. Así sucede en la poesía y en cualquiera elocución.

Responder también afirmativamente a la segunda parte de la pregunta que formulábamos arriba resulta tentador, pues a Lope no debió gustar la positiva acogida que el gongorismo tuvo entre la nobleza, y esa metáfora suntuaria le brindaba la oportunidad de matar dos pájaros de un tiro. Por las *Vidas* de fray Hortensio Félix Paravino y José Pellicer y Tovar sabemos que Góngora fue muy solicitado por la nobleza cortesana a su llegada a Madrid, aunque ello no se tradujera necesariamente en grandes favores para el poeta cordobés.¹⁰ Y lo mismo se infiere de la siguiente cita del *Examen del Antídoto* del Abad de Rute, donde se invoca a la flor y nata de los nobles

¹⁰ Sobre el acercamiento de la aristocracia cortesana a la poesía gongorina véase Pónce Cárdenas (124-41) y Carreira.

amateurs del momento, algunos tan cercanos a Lope como el duque de Sessa o el príncipe de Esquilache, para justificar la calidad y trascendencia de las *Soledades*:

Pues, quiero darle por postre otros que no solo por la calidad de su sangre generosa, sino por la de sus ingenios, pudieran darse muy por principio: el duque de Sesa, Gran Almirante de Nápoles; el duque de Feria, virrey de Valencia; el conde de Lemos, presidente de Italia; el conde de Castro, duque de Taurisano, virrey de Sicilia; el príncipe de Esquilache, virrey del Perú; el conde de Salinas; el conde de Villamediana; el marqués de Cerralbo. Que de todos estos señores tiene aprobación el poema de las *Soledades*, y sabe vuestra merced que, *principibus placuisse viris non ultima laus est* (197-98).

La cita, veraz o exagerada, anunciaba ya un hecho que, décadas más tarde, resultaría imposible de cuestionar: la aristocratización del estilo gongorino o, si se quiere, la gongorinización de la poesía cortesana, la asimilación de una poesía altamente codificada y cosificada con la ideología elitista y estetizante de la nobleza. De este modo, el encumbramiento del estilo gongorino como el “estilo señorial” por excelencia, la adopción de “los modos propios de la lírica culta [...] para hacer ostentación de sensibilidad, refinamiento y erudición” pasó, necesariamente, por la “mayoritaria aprobación de la élites aristocráticas” de ese estilo (Ponce Cárdenas, 140), y Lope, eterno aspirante a los favores de la nobleza, no pudo ser ajeno a ello.

Pero es, precisamente, ese forzado cortejo al poder el que hace incompatible el ataque literario con la condena moral, la cual, si acaso ocurre, ha de ser diluida en la burla amable. Es más, el hecho de que estos fueran los años en que la poesía de Lope se hiciera más permeable a ese mismo léxico suntuario y a ciertos elementos del código gongorino en general, obligan a matizar incluso ese ataque literario y a entenderlo no desde el sarcasmo, sino desde la resolución a participar en la imparable estetización del lenguaje poético que ese presunto ataque evidenciaba. Lope, en ese sentido, no solo es consciente de esa paulatina estetización y aristocratización de la poesía, sino que además participa activa y conscientemente de ella, abriendo su estilo al estilo gongorino para desvincular así ese proceso, y su contribución a él, de una polémica que lo relegaba peligrosamente a un papel secundario. El “Fénix de España”, parecía decir Lope en el siguiente soneto de *La Circe*, en cuyas páginas, por cierto, no se escatimaba en diamantes, perlas y cristales, podría ser también, si su autor se lo propusiera, el broche más precioso:

Vive en las flores del rosado Oriente
un ave sola al mundo, a quien decoro
guarda hasta el mismo sol, el pico de oro,
los ojos de un zafiro transparente.

Con punta de rubí ciñe su frente
de azules plumas un turbante moro,
sin nácar, plata y púrpura no hay poro
que no produzca pluma diferente.

Salve, Fénix hermosa, a quien consagró
cuantas mirras Saba y inciensos corta,
y en cuanto el Ganges y Eúfrates pasean.

Este honor de su patria, este milagro,
Licinio, no eres tú; pues ¿qué te importa
si no lo puedes ser, que otros lo sean? (223v)

Monforte, por su parte, se detiene puntualmente a criticar la oscuridad cultista de algunos poemas, pero no encuentra condenable la platería que exhiben muchos de ellos aunque esa lleve claramente impresa la huella gongorina, como sucede, de forma muy significativa, en varios de los poemas dedicados al éxtasis de san Ignacio y a las navegaciones de san Francisco Javier, para los que la justa escoge, respectivamente, dos estrofas de resonancias gongorinas, la silva y las octavas. A propósito de estas últimas afirma Monforte: “Lográronseles bien, pues no hubo asunto donde mas mostrasen su grandeza los poetas que en este. Bien que algunos se acogieron a los embagues y retruécanos, dándonos tan en sombras y retiros las alabanzas del santo que casi por no entendidos, estuvieron cerca de ser menospreciados” (59r). Algunas de esas octavas, caso de las compuestas por Anastasio Pantaleón de Ribera, Rodrigo de Herrera o Matías Aberle, exhiben con orgullo su filiación gongorina, como sucede también en las canciones de Juan Francisco de Prado o Manuela Pardo de Monçón, aunque es el gongorino José Pellicer de Salas, de quien se copia una canción y unas octavas, quien más claramente vincula esa filiación culta y difícil al léxico suntuoso, adornando sus versos con toda la pedrería que Quevedo satirizaba en su *Aguja*. Como muestra valgan el siguiente fragmento de las octavas a los viajes de san Francisco Javier:

Deste la fama en su clarín sonoro
ecos hace en lo cóncavo del cielo,
donde diademas forman rasgos de oro,
que lucientes matizan su azul velo,
a cuya gran deidad el sacro coro
impulsos inspire, con que dio al suelo
materia, a que entre mármores y jaspe
su nombre vuela desde el Isidro a Idaspe.

Al mas remoto golfo, al mas distante
náutica celestial con celo santo
el escarchado requirió diamante,
de las estigias ondas con espanto. (67r-67v)

La exquisitez de los versos de Pellicer, que Lope no habría dudado en calificar de “culteranos, candoreos, obstentones y brilladores” (1622, 44r), y la hiper-estetización de los hechos que cantan, amenazan, efectivamente, con diluir *res* en *verba*, por hacernos eco del discurso anti-gongorino. Aún así, cuando devolvemos esos versos al contexto para el que fueron escritos, es decir, la ocasión de las justas, el fasto de las procesiones y la apoteosis de la etiqueta, resultan ser el relato más fidedigno, la expresión más exacta del esplendor que los rodea. Compárense si no con la descripción que ofrece Monforte de las imágenes de los dos santos que se procesionan en las fiestas por las calles de Madrid:

El manteo y sotana de san Ignacio estaba todo lleno de palmas de canutillo de plata, enlazadas con una corona de canutillo de oro y encima un Jesús de oro también [...] Adornaban el de san Francisco unas efes de oro partidas con un bastoncillo que airosamente las cortaba, sembrado todo él de estrellas de plata. [...] Era el campo blanco todo de perlas muy finas y muy iguales, bordado de diamantes ... Coronaban toda la diadema dieciocho botones de diamantes. En la mano derecho tenía un Jesús san Ignacio cercado todo de rayos [...] por una parte el Jesús era de diamantes en campo de perlas y por la otra al revés el

Jesús de perlas y el campo de diamantes; los rayos todos de diamantes [...] San Francisco Javier tenía en la mano derecha un gran ramo de azucenas [...] lo verde del ramo estaba compuesto de fina esmeralda; lo blanco de las azucenas de perlas [...] Herida tanta pedrería de las muchas luces que iban en la procesión, vertía mil resplandores o, por mejor decir, a fuer de agradecida, doblaba las luces en la paga. Acompañaban a los santos muchos Grandes, Señores y Títulos (16v-17r).

Es, precisamente, en la naturaleza efrástica que adquieren esos versos al contextualizarse en el ambiente cortesano, hiper-estetizado de las fiestas, donde se encuentran esas dos caras de la moneda poética de la que hablábamos al comienzo de estas páginas: su valor simbólico y una privilegiada relación con lo material que le permite hacerse valer, de forma literal, como adorno, integrarse como otra joya más en la escenografía del fasto o presentarse, evocando sentidos y formas a través de las palabras, como la expresión más estetizada de ese esplendor, como el esplendor mismo sublimado en imagen verbal.

Encarecer con versos

Cuenta Lope en su relación que “[e]l día del Santísimo Sacramento, 26 de mayo, de este año de 1622, *entre los demás adornos de las calles*, amaneció puesto un dosel, y debajo de su cielo en raso blanco guarnecido de pasamanos y randas de oro, el cartel de la Justa Poética prometida” (35v, énfasis mío). Esa primera materialización de lo poético sería solo un pequeño indicio de lo que estaba por venir, pues la presencia de la poesía en las fiestas de 1622, como era ya costumbre en este tipo de celebraciones,¹¹ excedió ampliamente los límites que le otorgaba el protagonismo de las dos justas poéticas, multiplicándose en altares, pirámides, muros, arcos y carros. En una celebración cuyo lenguaje fundamental era el ornato, no podemos pasar por alto el valor que se le concedía a la poesía como adorno, es decir, su integración, como objeto valioso, en la abigarrada coreografía de objetos valiosos que marcaba el ritmo de las fiestas.¹²

Se trataba de una poesía para ser leída, como deja claro Manuel Ponce en su propio relato de las fiestas (“Hubo muchos papeles escritos en alabanza del Santo, todos puestos en orden sobre las colgaduras, a distancia de poderse leer” 79) o como podemos deducir de las cédulas poéticas arrojadas al público por algunos personajes del espectacular triunfo jesuita del 22 de junio (Monforte, 42v), pero esa lectura venía anticipada por la visión e interpretación del poema, enmarcado en “hermosas tarjetas” (Monforte, 38v), como imagen, cosa, adorno, trascendiéndose así la experiencia verbal e icónica en una nueva categoría “icónico-verbal” (Rodríguez de la Flor 1993, 269).

¹¹ Gabriel Andrés Renales nota, para el caso valenciano, “la amplia proporción que ocupan las poesías murales y de aparato a partir de 1614, signo inequívoco, por una parte, de la importancia no secundaria que estas otras modalidades poéticas cumplen en las celebraciones; por otra, de un cambio producido tal vez hacia esa fecha en las preferencias de los relatores, quienes parecen privilegiar la atención hacia la descripción de los aparatos, adornos y elementos escenográficos de los que la escritura poética forma parte” (122-23). Sobre la poesía mural en la España del Renacimiento y Barroco véase Simón Díaz. Sobre la relación verso-imagen en el contexto festivo barroco véanse Díaz Borque, y Rodríguez de la Flor (1993; 2002, 161-85).

¹² En la relación *Pompa funeral en la muerte de Isabel de Borbón* (Madrid, 1645), se recuerda que la gente que asistió a la iglesia del convento de San Jerónimo robó las poesías de la justa poética, ricamente decoradas, que adornaban el recinto (Simón Díaz, 20-21).

Habría que matizar, sin embargo, que la comprensión lectora (que no la experiencia verbal) se daba aquí a posteriori, e incluso que no ocurría completamente hasta la impresión de las relaciones; no porque la recta interpretación de lo que se estaba viendo no importara, sino porque la experiencia puramente visual de lo poético (un dístico, una empresa, unas letras, un jeroglífico) pudiera ser suficiente para reconocer el sentido y el valor de su aportación al decorado general como otro signo más del disfrute estético. Hacia ahí parece apuntar Monforte cuando afirma, después de su detallada descripción de los altares que se erigieron en Madrid para la ocasión:

Esto es algo en general de lo mucho que aquel día hubo que ver en tantos altares, porque lo particular, la traza, compostura, proporción y adorno, no solo no es asunto de la pluma, pero aun la consideración trabajaba en comprenderlo. El concurso de gente en todas partes, el aplauso, la admiración, el gozo fue singular en todos, porque hubo para todo género de gentes muy competente entretenimiento, pues ni al más entendido le faltaba pensamiento, traza e ingenio que admirar, ni a los demás variedad de cosas que por sí sin más averiguación de arte daban gusto. (33r-33v)

O cuando aclara que en el altar de los padres de la Santísima Trinidad se levantaron “dos pirámides con la misma magnificencia que las demás en platería, con agudos jeroglíficos y letras, cuya descripción saldrá presto” (27v). La experiencia visual, estrictamente estética de lo poético, y su percepción como adorno por parte del espectador, debería ocurrir de forma automática; la comprensión lectora, sin embargo, podría relegarse a un momento posterior o postergarse incluso al sosiego que ofrecería la transcripción al folio impreso. De nuevo Monforte, a propósito de la apretadísima ornamentación de la iglesia y el patio de la Compañía de Jesús (“sin que hubiese en toda ella nada descubierto, sino es el techo” 37r):

con que quedó la iglesia con particular señorío y majestad, y que en entrando se podía ver y admirar tan grande ornato. [...] En el cuerpo de la iglesia daban principio al lado del Evangelio a las composiciones que en hermosas tarjetas había por todo él, las armas de su Santidad. En medio en la misma pared estaba esta dedicatoria a san Ignacio [...] Cogíanla en medio muchos jeroglíficos y composiciones en alabanza de san Ignacio y en todo género de lenguas de esta masa corrientes. Eran todas las composiciones que había en la Iglesia de solos los de la Compañía, que las del cartel estaban reservadas para el patio [...] Corrían luego en tres órdenes las composiciones que se escribieron al cartel. (38r-39r)¹³

Es interesante notar que mientras la relación de Monforte es relativamente parca en la transcripción de esa poesía ornamental, ciñéndose básicamente a los dísticos del castillo y al altar de la Compañía, a las letras del triunfo jesuita, a las composiciones de Jaúregui, Lope y Vélez de

¹³ De manera similar se expresa Francisco Ruiz, autor de la relación de las fiestas celebradas en Girona por la canonización de los santos jesuitas: “No me olvido de lo que es digno de eterna memoria, sino que acordadamente lo he dejado por postre para saborear esta relación: digo las poesías en alabanza de los santos canonizados, para las cuales se vistió el clasuto con tapicería de paños de Flandes, de la cual se descubría harto poco por cubrirla otra mejor de tres órdenes de papeles que el menor era de dos pliegos de marca mayor y dentro de guarniciones de varias pinturas contenía agudas epigramas, y odas griegas, latinas, castellanas, catalanas, etcétera, versos retragados, acrósticos, serpentinos, leoninos, ecos y otras sutilezas y curiosidades que no se pueden pintar en tan corto papel. [...] Quisiera yo que la brevedad de relación diera lugar a copiarlas todas para que el lector pudiera gozar de su amenidad, pero contentarme he con escoger y entresacar algunas de las mas curiosas” (14v).

Guevara para el altar de san Agustín, y a las anónimas para el altar de los padres Mínimos de Nuestra Señora de la Vitoria, la de Lope adquiere por momentos trazas de compilación poética. La descripción de las ocho pirámides levantadas en Madrid para el evento viene acompañada de la transcripción de los dieciseis jeroglíficos que las adornaban: “Perdone el que leyere haberme detenido en estos jeroglíficos –se disculpa Lope–, pues no le desagradarán si sabe, y si no sabe, no perdone” [21]. Aunque es en la sección dedicada a la descripción de los nueve altares de las distintas órdenes religiosas madrileñas –a la que habría que unir también el castillo alegórico de la Compañía, la decoración de la plaza de la Cebada, el sepulcro de san Isidro y el claustro de la iglesia de los carmelitas descalzos– donde la poesía toma verdadero protagonismo, viniendo a salvar, según afirma el propio autor, sus propios límites a la hora de describir ante tanta maravilla: “no pudiendo alabarlos, como era justo, diré sucintamente sus fábricas, y remitiré sus alabanzas a los epigramas que algunos de los célebres ingenios de esta Corte les hicieron” [21].

Claro que siendo el autor quien era y representando lo que representaba, no debe resultarnos rara esa derivación a lo poético que le permite a Lope levantar, en el centro mismo de su relación, un pequeño parnaso de poetas amigos –Diego de Villegas, Francisco de Quintana, Juan de Quiroga, Francisco de Medrano, Felipe Bernardo del Castillo, Mira de Amescua, Pedro Calderón, Guillén de Castro, Francisco López de Zárate, Juan de Piña–, en el que no falta ni el aristócrata amateur de turno –en este caso el joven conde de Basto, de quien se incluye un soneto al arca de san Isidro– ni, por supuesto, el mismo autor –a través de una silva a la huerta instalada en la plaza de la Cebada, un soneto al techo de la capilla mayor de la iglesia de San Andrés y otro a la fuente erigida por los carmelitas en el claustro de su iglesia.

La verdadera intención de Lope detrás de su supuesta incapacidad para describir tanta maravilla es evidente: reincidir en el valor simbólico de la poesía en el entramado cortesano y relacionarlo directamente con su círculo literario. Sin embargo, hay algo sincero detrás de esa declaración. La inclusión de todos estos poemas en la relación no cuestiona la capacidad de Lope para relatar, quien se limita a seguir aquí el *topos* que solía acompañar la inclusión de estas éfrasis en el relato,¹⁴ pero sí la de la prosa para trasladar cabalmente a la página y al lector el deslumbramiento que esos objetos exigen, pues, como admite Lope antes de transcribir el poema que Juan de Piña dedica a la fuente instalada en el claustro de la iglesia de los carmelitas, “no es posible encarecer sin versos tan hermosa máquina” [49]. ¿En qué consistiría, entonces, ese elemento del que parece carecer aquí la prosa con respecto a la poesía?

La definición de “encarecer” en el *Tesoro* de Covarrubias ofrece una explicación literal pero precisa de la función de ese excedente poético: “Subir de precio la mercadería, y también exagerar y ponderar alguna cosa con exceso” (772). Es decir, esos poemas están ahí, principalmente, para aumentar el valor de lo que se narra, tanto por lo que son como por su modo particular de presentar los objetos a narrar –un cuadro, un altar, una fuente, etcétera. Así, ese encarecimiento residiría, en primer lugar, en el valor simbólico que la poesía detenta en esas fiestas –y en la sociedad cortesana en general; y, en segundo lugar, aunque no menos importante, en la singularidad de la experiencia estética que esas composiciones ofrecen al lector. Es esta una experiencia estética en miniatura, propia de toda éfrasis (Esisendrath 4), pero con la particularidad de que la belleza y riqueza de los objetos que se ponderan queda subrayada por el prestigio que distingue la expresión poética. De esta forma, el “epigrama bellísimo del licenciado Felipe

¹⁴ Cabe recordar aquí que las relaciones de fiestas son, casi por definición, textos efrásticos, pues su finalidad era materializar verbalmente en la mente del lector el espectáculo visual de la fiesta (Rodríguez de la Flor 2002, 170). En este sentido, y en relación con la inefabilidad del espectáculo a la que alude Lope, afirma Claire Preston: “Claims of inexpressibility are the hallmark of the most significant Renaissance ekphrastic practices” (116).

Bernardo del Castillo” [27], por citar un ejemplo, no solo quiere exagerar, en el sentido poético de la palabra, la “riqueza y curiosidad” [27] del edificio de mármol y plata del altar de los trinitarios, sino que más bien aspira a sustituir ese edificio presentándose como su cristalización verbal, es decir, y rizando el rizo del exceso estético, como la cosificación de una cosa.¹⁵

No me parece irrelevante mencionar aquí que Lope califique de cultas algunas de estas écfrasis, caso del “culto epigrama” [24] de Juan de Quiroga, o de la “culto silva” [28] de Mira de Amescua, ni que califique el soneto con el que Calderón celebra el altar de los Carmelitas de “artificioso epigrama, digno de su grande ingenio, con que queda encarecido” ese monumento [30], ni tampoco señalar que varias de estas composiciones encuentran en la expresión gongorina la manera ideal de construir sus vistosas écfrasis. La relación entre la fastuosidad de lo que se poetiza y el brillo –simbólico y literal– de ese modo poético parece resultar cada vez más natural. Ahí están, por citar algunos ejemplos, el soneto de Diego de Villegas: “Este del cielo en puros resplandores, / retrato original, campo de estrellas, / pues en diamantes compitió con ellas, / Sol en luz, India en oro, Aurora en flores” [22]; el de Francisco Quintana: “Sacro obelisco, en rayos, en luz pura, / émulo, a quien un tiempo dedicado / risco de nieve, en pira transformado, / tanto elevarse en ti un fervor procura” [23]; el de López de Zárate: “Aquel bulto de monte con semblante, / de quinta esfera, y luz de firmamento, / de fábricas eternas documento, / fiel sustituto del caduco Atlante. / Luciente con el sol, sin el tonante, / de cielo y tierra unión, con ornamento, / de día alcazar fue del dios sangriento, / de noche habitación del fulminante” [33]; o el del conde de Basto: “Piadoso de Artemisia afecto charo / a cenizas de amor el Mausoleo / dio maravilla al mundo, que el deseo / de eternidad formó de mármol Paro. / Calle el milagro bárbaro, que raro / lustre inmortal propuso al regio empleo, / pues hoy le gana el árbol de Peneo / preciosa pira de esplendor más claro” [46].

Asímismo, es importante señalar que en la experiencia estética que estas écfrasis proporcionan también tiene cabida la experiencia de lo político, y que la presencia de esta última en aquella es un elemento sustancial de su singularidad. Si, como el mismo Lope recuerda, la función primordial de estas écfrasis es la alabanza, su carácter ponderativo nos obligaría entonces a situarlas dentro de los límites del discurso epidéctico, el cual, sobra decir, solo se concibe en relación con el poder. Teniendo en cuenta que todo el texto de Lope se inscribe, en realidad, dentro de esos mismos límites retórico-políticos, habría que afirmar que con esas écfrasis no solo se buscaba ofrecer una versión poetizada, estetizada de, valga la redundancia, la experiencia estética de las fiestas, según la cual, y merced a ese carácter meta-ecfrástico, se presentarían como auténticos emblemas de dicha experiencia, sino que esa poetización se proyectaba igualmente sobre el sentido político de las fiestas, resultando así también en una estetización de las relaciones sociales que en ella se escenificaban. Estos poemas, por tanto, recuerdan al lector que la experiencia estética que tiene lugar durante la reconstrucción de la lectura remite, como la experiencia original que los poemas intentan recrear, a un espacio en el que lo estético estaba indisolublemente vinculado al ámbito del poder.

Es, precisamente, en esa fusión de estética y poder donde la práctica poética barroca más afinidades muestra con la suntuaria. El modo en el que ambas operan en las fiestas y en sus relaciones escritas, desde lo icónico-verbal la primera y desde lo visual la segunda, demuestra su efectividad como marcadores de distinción social dentro de las estrategias identitarias de la nobleza

¹⁵ El modo iconológico que la écfrasis invita a adoptar al lector con respecto al texto explica el poder cosificador de esa figura retórica, pues, como explica Claire Preston, su propósito es “not simply to borrow the visual but to be it” (119).

cortesana. Ambas conceden valor y prestigio, y ambas comparten, dentro de la lógica cortesana, el mismo código estetizante: su ostentación denota clase, refinamiento y elitismo. Volviendo entonces a donde empezábamos, podríamos concluir que definir como “lujo verbal” la poesía que se practicaba en la corte española del XVII pudiera tal vez resultar reductivo o incompleto aunque, como se ha intentado demostrar en esta página, en absoluto impreciso o irrelevante.

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1962.
- Alvarez-Ossorio Alvariño, Antonio. “Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII).” *Revista de Historia Moderna* 17 (1998-99): 263-78. <https://doi.org/10.14198/RHM1998-1999.17.14>
- Barnard, Mary E. *Garcilaso and the Material Culture of Renaissance Europe*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- Berry, Christopher J. *The Idea of Luxury. A conceptual and historical investigation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Beverley, John. *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- Cabots Rami, Mateu. “Nuestra época en clave estética: estetización generaliza y nuevas artes.” *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* 13 (2016). <http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1269>
- Capítulos de Reformación que su Majestad se sirve de mandar guardar por esta ley para el gobierno del Reyno*. Madrid: por Tomas Iunti, 1623.
- Carreira, Antonio. “El conde-duque de Olivares y los poeta de su tiempo.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 64 (2016): 429-56.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber Madrid: Cátedra, 2006. Vol 1.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Universidad de Navarra / Edirtorial Iberoamericana, 2006.
- Díez Borque, José María, “Poesía visual.” *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural, 1993. 28-138.
- Echeverría, Bolívar. “El *éthos* barroco y la estetización de la vida cotidiana.” *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 13-14 (1996): 161-88.
- Eisendrath, Rachel. *Poetry in a World of Things. Aesthetics and Empiricism in Renaissance Ekphrasis*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- García Bernal, José Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- Fernández de Córdoba, Francisco, abad de Rute. *Parecer de don Francisco Fernández de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su autor*. Ed. Muriel Elvira. Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2015. http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614_parecer.
- . *Examen del Antídoto de Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute*. Ed. Matteo Mancinelli. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba, 2018. <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/16549>
- Fernández de Navarrete, Pedro. *Conservación de monarquías*. Madrid: Imprenta Real, 1626.
- Herrero Sánchez, Manuel. “La política de embargos y el contrabando de productos de lujo en Madrid (1635-1673). Sociedad cortesana y dependencia de los mercados internacionales.” *Hispania* 201 (1999): 171-91.
- Jaúregui, Juan de. *Discurso poético*. Ed. Mercedes Blanco. Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2016. http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico.

- Jiménez Belmonte, Javier. *Las Obras en Verso del Príncipe de Esquilache. Amateurismo y conciencia literaria*. Woodbridge: Tamasias, 2007.
- Levy Peck, Linda. *Consuming Splendor: Society and Culture in Seventeenth-Century England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Lipovestky, Gilles y Elyette Roux. *El lujo eterno*. Madrid: Anagrama, 2013.
- Lipovestky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. Madrid: Anagrama, 2015.
- López Alvarez, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano. 1550-1700*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2007.
- Marín, Diego. "Culteranismos en *La Filomena*, de Lope." *Revista de Filología Española* 49 (1955): 314-23.
- Martínez Bermejo, Saúl. "Beyond Luxury: Sumptuary Legislation in 17th-Century Castile." En *Making, using and resisting the law in European history*. Eds. Günther Lottes, Eero Medijainen y Jón Viðar Sigurðsson. Pisa: Plus-Pisa University Press, 2008. 93-108.
- McNeil y Giorgio Riello. *Luxury: A Rich History*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Moncada, Sancho de. *Restauración política*. Madrid: por Juan De Zúñiga, 1746.
- Monforte y Herrera, Fernando de. *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la Canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*. Madrid: por Luis Sánchez, 1622.
- Paravicino, Hortensio Félix. *Vida y escritos de don Luis de Góngora, 1628*. Ed. Adrián Izquierdo, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018.
http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1628_vida-chacon.
- Pellicer y Tovar, José. *Vida de don Luis de Góngora, 1630*. Ed. Adrián Izquierdo. Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018.
http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1630_vida-mayor
- Ponce, Manuel. "Relación de las fiestas que se han hecho en esta Corte a la canonización de cinco santos: copiada de una carta que escribió Manuel Ponce en 28 de Junio 622". Ed. C.B. Mendiola. *Revue Hispanique* 46 (1919): 503-606.
- Ponce Cárdenas, Jesús. "Góngora y el conde de Niebla." *Criticón* 106 (2009): 99-146.
- Portús Pérez, Javier. "Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)." *Studia Aurea* 9 (2015): 245- 64.
- Preston, Claire. "Ekphrasis: painting in words." *Renaissance Figures of Speech*. Eds. Sylvia Adamson, Gavin Alexander y Katrin Ethenhuber. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 115-29.
- Quevedo, Francisco de. *Libro de todas las cosas, y otras más con la aguja de navejar cultos*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Würzburg / Madrid: Clásicos Hispánicos, More than Books. www.clasicoshispanicos.com
- Renales, Gabriel Andrés. *Relaciones de fiestas (Valencia, S. XVII): repertorio, análisis descriptivo y estudio de interconexiones con la sermonística*. Tesis Doctoral. Universidad de Educación a Distancia, 2002.
<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Gandres/Documento.pdf>
- Río Barredo, María José del. *Madrid, Urbs Regia: La capital ceremonial de la monarquía católica*. Madrid: Marcial Pons, 2000.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. "El régimen de lo visual. Géneros y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII." En *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*. Ed. José

- María Díez Borque. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General del Patrimonio Cultural, 1993. 265-80.
- . *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Roses Lozano, Joaquín. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid, Londres: Tamesis, 1994.
- Ruiz, Francisco. *Relación de las fiestas que se hizo el colegio de la Compañía de Jesús de Girona en la canonización de su patriarca San Ignacio y de San Francisco Javier, y beatificación de Luis Gonzaga. Con el torneo poético mantenido y premiado por don Martín de Agullana*, Barcelona: por Sebastian Iaime Matevad, 1623.
- Scott, Alison V. *Literature and the Idea of Luxury in Early Modern England*. London y New York: Routledge, 2015.
- Sempere y Guarinos, Juan. *Historia del luxo, y de las leyes suntuarias de España*. Madrid: Imprenta Real, 1788. Vol. 1.
- Soria Mesa, Enrique. *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.
- Simón Díaz, José. *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1977.
- Suárez Figueroa, Cristóbal. *El pasajero. Advertencias utilísimas de la vida humana*. Madrid: por Luis Sánchez, 1617.
- . *Plaza Universal de todas las ciencias y artes*. Perpiñán: por Luis Roure, 1629.
- Vega, Lope de. *Justa Poética y alabanzas justas que hizo la Insigne Villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las Fiestas de su Beatificación*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín, 1620.
- . *La Filomena con toras diversas rimas, prosas y versos*. Barcelona: por Sebatían de Cormellas, 1621.
- . *Relación de las fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la Canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro: con las comedias que se representaron y los versos que en la Justa Poética se escribieron*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín, 1622.
- . *La Circe con otras rimas y prosas*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín, 1624.