AUT, L, 2012, p. 193-202

PROCEDIMIENTOS PARA CREAR COMICIDAD EN DOS ROMANCES DE GÓNGORA: UNA NUEVA PERSPECTIVA

Raluca CIORTEA
(Universitatea Tibiscus, Timişoara)

Means of Creating the Comic in Two *Romances* by Góngora: A New Perspective
The article performs a comparative analysis of two *romances* written by the Spanish poet Luis de Góngora y Argote. He was considered obscure by his epigones due to the vocabulary used and his treatment of imagery. All this is a result of the disintegration of universalism. The present interpretation aims to reveal the playful and humorous side of the poet, as reflected in his fine rhetorical figures. The analysis will focus on the source of the comic, as well as on the means of producing it.

Keywords: *comic, humor, irony, satire*

Una de las formas de manifestación de la comicidad es la risa. Ésta puede ser una actitud filosófica, así como es considerada en el Renacimiento. La risa es considerada una de las más importantes formas de la verdad, de lo que concierne al universo en su conjunto, la historia y el ser. Así, constituye un punto de vista universal y prismático del mundo, al que percibe de forma escrutiñadora a través de la seriedad; por eso, igual que a la seriedad, se le admitió en la gran literatura preocupada por los problemas universales.

En el Renacimiento, la concepción sobre la risa se expresaba a través de creaciones literarias, pero tampoco faltaban las apreciaciones teóricas, que la justificaban como una forma de la filosofía universal. Las teorías renacentistas tenían sus bases en las fuentes antiguas. Los renacentistas trataban la risa desde tres puntos de vista: la medicina, la filosofía natural y la filosofía popular: el cinismo. Por lo que respecta a la medicina, su más gran representante era Hipócrates, que en aquella época era considerado uno de los teóricos con más valor en lo que concierne la risa. Su prestigio no se basaba sólo en las observaciones hechas en sus tratados de medicina, en los que habla del buen humor y de un elevado estado de ánimo tanto del paciente como del médico, sino también en su novela *La novela de Hipócrates*, que contiene la correspondencia, apócrifa, acerca de la locura de Demócrito, que se manifestaba a través de la risa. El tipo de risa hipocrático se caracteriza por un fuerte carácter filosófico, pues la risa era presentada con referencia a la vida del hombre con todos sus temores y desesperaciones, a los dioses y a la vida de después. Se presenta la risa como una concepción integral del mundo, como la posición espiritual del hombre que se despierta y llega a la madurez. La segunda perspectiva es la de la filosofía natural, basada en las ideas de Aristóteles, que la consideraba un privilegio supremo del espíritu del hombre, inaccesible a todos los seres. La tercera llega de la filosofía popular, del cinismo. Es la perspectiva de Luciano y su imagen de Menipo riendo en el imperio de la muerte. Se subraya la conexión de la risa con el infierno (y con la muerte), con la libertad del espíritu y de la palabra.

Otra forma de manifestación de la risa muy utilizada por el poeta es la ironía. La palabra etimológicamente proviene del griego *eiron* que significa "persona que habla riéndose", pero también significa "interrogación" (la ironía de Sócrates). No se puede hablar de auto-ironía excepto por abuso: un doble sentido irónico o un hecho serio no puede engañar más que al otro. La diferencia, el contraste irónico se realiza con la defensa de un tercero, prisionero entre el agresor y su cómplice real o virtual. A veces la ironía es considerada alegría de la libertad, de la victoria del espíritu marcado por la superioridad o inferioridad frente al otro, a la moral, al

BDD-A6496 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:05 UTC)

miedo, a las conveniencias. Ésta es la afirmación destructiva del mundo: alegría de la oposición y de la sublevación.

El humor y la risa también se manifiestan a través del lenguaje, debido al hecho de que se puede poner en directo contacto con las actividades humanas que son fuentes indiscutibles de éstas. El lenguaje tiene la capacidad de provocar la risa y remitir a su sentido, pero también de darle significado a través de antífrasis, de alusiones, de deformaciones o por la experiencia del lenguaje vulgar, ordinario. No hay nada risible si no hay sentido, evidente o escondido, pero igual de absurdo que las actividades humanas. Las palabras de genio o pícaras son otro instrumento del lenguaje para crear la risa, el humor. Este tipo de palabra es considerada una risa tierna, delicada, cristalina y también misteriosa, escasa y genial. Es la novedad que aporta el lenguaje a través del cual se revela o se disfraza la verdad. Su retórica es inventiva y consiste en acercar y separar, en el contrasentido. Ella revela todo lo que el orden social tiene entendido como peligroso, indecente (como por ejemplo: agresividad, sexualidad, absurdo, lúdico, irracionalidad, excentricidad). Es una dicotomía, porque es ingenuidad y candor por un lado y cinismo e infamia por otro. Por lo cual podemos entrever, con la ayuda de la relación que se crea entre palabras, situaciones ignoradas e inconscientes. Inesperada como el inconsciente, es un *acte manqué*, que expresa más de lo que dicen las palabras. Y por consiguiente, así como decía Freud en *Comicul şi umorul* (2002), la risa es imprevisible, inexpresable (inefable), genial así como el inconsciente. El médico vienés ve en la aparición de la risa de una palabra pícara como un deseo cumplido, igual que el sueño. Freud decía que „contrasensul înlocuieşte adesea în spirit sarcasmul şi critica incluse în gândul care se ascunde în spatele spiritului, privinţă în care, de altfel, elaborarea cuvântului de spirit se aseamănă cu elaborarea visului" (Freud, 2002: 97). Según él, la palabra de genio aparece de un placer que nos permite expresar deseos prohibidos, a través de una manera económica, y por eso se utilizan los métodos de desplazamiento y de condensación. El proceso de desplazamiento es "deplasarea (…) procesului gândirii – deplasarea accentului psihic asupra altei teme decât cea iniţială" (Freud, 2002: 49). El proceso de condensación expresa un pensamiento escondido, reprimido.

De suso he mencionado que las actividades humanas diarias son fuentes de la risa y del humor y esto porque siempre reímos de las cosas humanas o menos humanas, lo que no nos impide burlarnos de lo que en una persona es inhumano, mecánico, análogo a un objeto. Reímos de lo que no se puede pegar a la vida humana. Lo que es risible se cuenta: reímos de actitudes humanas presas en una serie de eventos, porque el hombre no es risible más que en sus manifestaciones humanas.

Bergson, en su libro *Teoria râsului* (1992), sostiene que reímos como espectadores de una situación de inadaptación: equívocos, torpezas, divertimiento, automatismos "du méchanique plaqué sur le vivant" (Bergson, 1992: 17). Porque reímos de cosas que se pueden encuadrar en un tipo, que se pueden ordenar en categorías, por lo tanto caracterizar. Por tanto no nos reímos de un hombre, de una persona, sino de un tipo, de un carácter. Reímos de facciones fijas y exageradas, de una idea abstracta, que transforma lo humano en *máquina*. La idea idealizada disminuye y esquematiza, transforma la cara en máscara y sus rasgos fijos, el hombre (vivo) en marioneta (a mitad muerto). Al fin y al cabo, la risa es la confrontación implícita de un ser vivo con la mecánica de la inteligencia y de la incongruencia. Según Bergson, la risa es *metáfora viva*, porque encuentra en su inadecuación una idoneidad más profunda: viva, inteligente y hace que el hombre sea comparado a un juguete. Hay de la máquina y de lo mecánico en el hombre más de lo que nosotros aceptamos con el pensamiento. También dice que no se puede reír sin el sentido de superioridad intelectual, porque ésta se dirige a inteligencias puras, sólo que tiene que estar en permanente contacto con otras inteligencias; y también a la moral, porque una situación cómica aparece como una situación de combate entre el que ríe y el objeto risible.

Adrian Marino habla en el *Dicţionar de idei literare* (1973) de los tres tipos de risa (clasificación que también encontramos en Kant, que decía que hay dos tipos de risa: la sarcástica y la condescendiente): la que pertenece al primitivismo de la vida, el psicológico y el social. Marino dice que hay muchas reacciones fisiológicas que pueden provocar

BDD-A6496 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:05 UTC)

espontáneamente el mecanismo *auto-facial* de la risa: la alegría, el gusto, el buen humor (los monos también ríen), los momentos de euforia. "Esta risa solariega, elemental, confinada al salvaje, feroz, pertenece al estadio primitivo, pre-literario de la humanidad" (Marino, 1973: 427). Él continuaba diciendo que la risa psicológica es mucho más evolucionada, que es una risa que surge del afecto, del amor propio en el momento que se reciben buenas noticias. Y por último la risa social, que es una risa comunicativa, defensiva, púdica, considerada un elemento importante del lenguaje social. Para Marino, este tipo de risa es la expresión del contacto con el otro, de la complicidad. Aducía:

> "Când societatea ne acceptă, ne apreciază, ne elogiază, râsul său este de „primire" (accueil), când ne respinge, ne sancţionează şi ne elimină, râsul său este de „excludere". Acest râs generează o serie întreagă de glume sociale, «jocuri de societate», total neliterare.". (Marino, 1973: 424).

Los poemas que analizaremos a continuación, además de tener todas las fases hasta ahora descritas, tienen muchos más elementos que nos hace pensar en que Góngora, aunque escribió en el siglo XVI, tiene rasgos modernistas, o sea de lo que el psicoanálisis o las teorías bergsonianas han significado para el siglo XX.

Otra forma de crear el humor es la versificación, la métrica que está muy ligada a las etapas de los poemas, contribuyendo así a la musicalidad de la risa y lo alegre de la vida, que son las cosas sobre las cuales el poeta atrae la atención del lector.

Los dos romances tratan el mismo tema: la burla a la vieja y también los tópicos *Carpe diem* y *Tempus fugit*.

Como ya se sabe, la burla es otra fuente de crear el humor, de provocar la risa. La burla es el método clásico de irrisión, especialmente preocupado por la forma de su tono. Ella aparece ante individuos, grupos o personas reservadas, tímidas o dandis y los confronta con la mediocridad. Don Quijote es la encarnación del principio de lo burlesco en sí: es el contraste entre el discurso y lo real.

En los dos romances el poeta cultivó la burla como fuente indiscutible del humor. Él no se burla sólo de las viejas, sino de la sociedad que constituía un terrible contraste entre el brillo de las artes, de la suntuosidad de la poesía y la sociedad decadente. En los romances el tema principal es la burla a la vieja, tópico muy utilizado en el período barroco, tanto por Góngora como por Quevedo. Robert Jammes, decía en *Études sur l´ouvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote* (1967) que:

> "il s'agit de vieilles entremetteuses, c'est-a-dire de personnages à l'égard desquels un poète peut être sévère pour des raisons qui n´ont rien à voir avec la misogynie; ou bien ces vieilles - l'une ridée, l'autre édentée - sont évoquées pour inciter les jeunes filles à prendre du bon temps avant qu'il ne sois trop tard, ici le pittoresque l'emporte sur le ridicule.". (James, 1967: 64).

El próximo romance se titula *Érase una vieja* y es uno de los poemas donde mejor se manifiesta el humor del poeta. Leemos:

Érase una vieja
de gloriosa fama,
amiga de niñas,
de niñas que labran.
Para su contento
alquiló una casa
donde sus vecinas
hagan sus coladas.
Con la sed de amor
corren a la balsa

BDD-A6496 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:05 UTC)

cien mil sabandijas
de natura varis,
a que con sus manos,
pues tiene tal gracia
como el unicornio,
bendiga las aguas.
También acudía
la viuda honrada,
del muerto marido
sintiendo la falta,
con tal gran extremo,
que allí se juntaba
a llorar por él
lágrimas cansada.

En el romance "*Érase una vieja*" se pueden distinguir dos planes de lectura. En una primera lectura el lector lo lee como un romance dedicado a una vieja, pero sin entrar en detalles, sin descifrar el contenido irónico, el juego léxico, que tanto se da en una segunda lectura. Entre los dos planes se puede percibir el juego gongorino, de realidad-apariencia, muy frecuente en el Siglo de Oro. En una primera lectura se destaca el relato de la vieja, amiga de niñas que cultivan el campo, que alquiló una casa donde acudían sus vecinas para llorar sus penas. El segundo plano supone más complejidad. Aquí están englobadas las claves que tienen que ser descubiertas para una buena comprensión del mensaje transmitido por el poeta.

El romance empieza con una fórmula introductoria específica de los cuentos orales *érase*, que tiene como meta envolver al lector en un mundo mágico. Además de su función principal, también nos llama la atención el tono que el poeta utiliza, aunque en apariencia quiere ser natural, amistoso, en realidad esconde una cierta nota de ironía, que se mantendrá durante todo el romance. Así como ya dijimos antes, la ironía es una fuente indiscutible del humor, ella se dirige a inteligencias puras. Consiste en decir algo de tal manera que se entienda de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar (procedimiento igual al juego realidad-apariencia, porque al fin y al cabo la ironía es también una forma de juego): el lector debe efectuar una manipulación semántica que le permite descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso.

"*Érase una vieja/ de gloriosa fama*" son versos que encubren una fina ironía. Aquí Góngora hace referencia a un estado prolífico del pasado de la vieja, cuando ésta era conocida por sus acciones de mala fama, en su época de alcahueta. Además de la ironía, estos versos también nos dan las referencias temáticas: la burla a la vieja, tema recurrente en la literatura barroca. Este tema es procedente de la literatura latina, de Horacio sobre todo, y Marcial.

Los dos siguientes versos "*amiga de niñas/ de niñas que labran*" indican el estado virginal de la mujer a través del sustantivo común *niñas* que relacionado con el sustantivo *amiga* del primer verso deriva en una metáfora con el sentido de *maestra de niñas*. En el segundo verso el poeta clarifica el tipo de enseñanza que las niñas reciben de la vieja a través del uso del verbo *labrar*.

En la introducción se habló de la risa creada a base del lenguaje, instrumento que Góngora utiliza mucho. Un ejemplo de esto, es el uso de palabras de doble sentido con el fin de crear una cierta nebulosidad del romance, para originar así el juego apariencia-realidad. El verbo *labrar* entendido dentro de la realidad léxica del barroco significaría *cultivar el campo*, pero así como se mencionó anteriormente el poeta juega con las palabras, dado que Góngora la utiliza con el sentido de *actos sexuales*. O sea que *la vieja de gloriosa fama* introduce a las niñas en el mundo de la promiscuidad.

Para ubicar el poema, Góngora nos da unas pautas: "*alquiló una casa/ donde sus vecinas/ hagan sus coladas*". En la palabra *colada* se encuentra la simbología del agua, pues *hacer la*

BDD-A6496 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:05 UTC)

colada en sentido literal significa *lavar la ropa* y en sentido figurado *hacer gestiones amorosas* o *encontrarse con los amantes*. Se hace una analogía con el siguiente verso "*con la sed de amor corren a la balsa*". El agua como símbolo antropológico de lo femenino significa la humedad, la corporalidad, el ánima, algo que nunca se puede encontrar en estado puro (Chevalier, Gheerbrant, 1994: 107-116). Se podría decir que Góngora utiliza el sustantivo *colada* precisamente para inocular esta idea del agua como principio femenino.

El verso *Con la sed de amor*, también contiene una cierta referencia al agua, sólo que se habla de un estado inducido por la falta de ésta. "*Sed de amor*" en el lenguaje irónico gongorino significaría *apetito sexual*, que puede tener como referente al *Thymos* que significa el descontrol, la inseguridad. Todos estos valores están vistos en relación con las teorías de Jung que considera el agua como símbolo de lo inconsciente. La suma de estos semas releva una visión de lo femenino como algo inestable, que actúa inconscientemente como si fueran parte de la tríada dionisíaca. El verso "*corren a la balsa*" alude a que las mujeres se precipitan hacia la casa de la alcahueta para apagar "*la sed de amor*" con la ayuda de la "*la balsa*". La "*balsa*" podría ser el *farmacón* de Romeo y Julieta, pero también un bálsamo curativo o simplemente la casa de la alcahueta, pero tenemos que tener en cuenta que la balsa alude al dinero, haciendo referencia a que las mujeres que van allí van a trabajar.

Para referirse a la gran cantidad de chicas que acuden o entran en esa casa, Góngora utiliza la animalización a través de una metonimia del continente por el contenido: "*cien mil sabandijas/ de natura varia*" significa que hay chicas de diferentes clases sociales pero que decaen en la escala social de la época. La palabra *sabandija*, además de su significado principal de *insectos*, también denota una persona despreciable, que se presta a actos decadentes.

En los versos "*Como el unicornio/ bendiga las aguas*", el poeta pone en antítesis las simbologías del *unicornio* que denota la inocencia, la pureza, y el *agua* que, como ya hemos señalado, significa lo femenino y al mismo tiempo el *Thymos*. Pero el unicornio no sólo es una antítesis con el *agua*, sino que además hace hincapié sobre el estado nada inocente de las chicas, debido a que el *unicornio* también representa el signo fálico.

Además de las chicas de diferente índole, también acude a la casa de la vieja una "*viuda honrada/ de muerto marido/ sintiendo la falta/ con tan gran extremo/ que allí se juntaba/ a llorar por él/ lágrimas cansadas*".

Si al principio del romance el poeta ironizaba a la vieja, ahora él intenta también a través de la ironía y del juego sémico de crear el humor, hacer lo mismo con referencia a la *viuda*. Esta vez él ironiza a la viuda, de forma que la llama *honrada* aunque ya sin marido "*siente la falta*" lo que podría ser que no tiene regla, que espera un bebé o que echa de menos a su marido.

En estos últimos versos, además de la patente ironía también se podría decir que hay una aglutinación entre el Eros y el Thanatos (se podría crear un triangulo amoroso entre la mujer, el marido fallecido y el amante de la mujer). Pero la ironía tiene un fuerte carácter moralizador, porque esta figura retórica, con la ayuda del léxico que hacer referencia al plano material-corporal bajo, ridiculiza, ridículo del que inevitablemente sale el humor, la burla.

Otro romance en el cual se puede observar la faz cómica del poeta es *Que se nos va las Pascuas, mozas*. Leemos:

¡*Que se nos va la Pascua, mozas,*
que se nos va la Pascua!

Mozuelas las de mi barrio,
loquillas y confiadas,
mirad no os engañe el tiempo,
la edad y la confianza.
No os dejéis lisonjear
De la juventud lozana
Porque de caducas flores
Teje el tiempo sus guirnaldas.

BDD-A6496 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:05 UTC)

¡*Que se nos va la Pascua, mozas,*
que se nos va la Pascua!

Vuelan los ligeros años,
y con presurosas alas
nos roban, como harpías,
nuestras sabrosas viandas.
La flor de la maravilla
esta verdad nos declara,
porque le hurta la tarde
lo que le dio la mañana.

¡*Que se nos va la Pascua, mozas,*
que se nos va la Pascua!

Mirad que cuando pensáis
que hacen la señal del alba
las campanas de la vida,
es la queda, y os desarma
de vuestro color y lustre,
de vuestro donaire y gracia,
y quedáis todas perdidas
por mayores de la marca.

¡*Que se nos va la Pascua, mozas,*
que se nos va la Pascua!

Yo sé de una buena vieja
que fue un tiempo rubia y zarca,
y que al presente le cuesta
harto caro ver su cara,
porque su bruñida frente
y sus mejillas se hallan
más que roquete de obispo
encogidas y arrugadas.

¡*Que se nos va la Pascua, mozas,*
que se nos va la Pascua!

Y sé de otra buena vieja,
que un diente que le quedaba
se lo dejó este otro día
sepultado en unas natas,
y con lágrimas le dice:
«Diente mío de mi alma,
yo sé cuándo fuiste perla
aunque ahora no sois caña.»

¡*Que se nos va la Pascua, mozas,*
que se nos va la Pascua!

BDD-A6496 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:05 UTC)

Por eso, móquelas locas,
antes que la edad avara
el rubio cabello de oro
convierta en luciente plata,
quered cuando sois amadas,
mirad, bobas, que detrás
se pinta la ocasión calva.

¡*Que se nos va la Pascua, mozas,*
que se nos va la Pascua!

En el segundo romance que se analizará, el poeta trata los mismos temas que en el romance anterior: *Carpe diem, tempus fugit y del collige virgo rosas*. Estos temas dominan todo el romance, sólo que en cambio se dan en la estructura del romance, en el punto de vista que el poeta adopta respecto a estos temas. Se podría decir que el romance está dividido en tres grandes partes. La primera empieza con el verso "*Mozuelas las de mi barrio*" y continúa hasta el verso "*por mayores de la marca*". La segunda parte empieza con el verso "*Yo sé de una buena vieja*" hasta el verso "*aunque ahora no sois nada*" y después de éste hay una regresión al primer plano que también puede ser considerado como una conclusión sobre el significado del paso del tiempo. El romance empieza su desenlace con un estribillo popular "*Que se nos va la Pascua, mozas/ que se nos va la Pascua…*", incluyéndole de esta manera en la serie de los romances con estribillo. Otros romances que forman parte de la misma categoría son: *Caída se la ha un clavel, Aprended flores, en mí*. Ésta es una costumbre barroca muy importante, la de elaborar piezas cultas a través de versos populares. Es un tipo de *intertextualidad* que puede tomar diferentes aspectos: glosa, parodia. Este estribillo además del hecho de que está utilizado como título (aunque los títulos han sido puestos por los editores) también tiene otras funciones. Una de ellas es la de reiterar el motivo del *tempus fugit*, por la aparición de éste en diversos momentos del romance. También se quiere hacer hincapié sobre la brevedad de los años juveniles, se hace referencia a estos a través de *se va la pascua* que en uno de sus significados es la edad juvenil. Para crear el humor, el poeta utiliza palabras del campo semántico religioso, haciendo referencia a las acciones profanas. Este uso es muy frecuente en las normas literarias barrocas. La palabra *Pascua* proviene del mundo religioso. En la iglesia católica es la fiesta solemne de la Resurrección del Señor, pero también hace referencia al *risus paschalis*. Leemos:

> "în zilele de Paşti râsul şi glumele erau îngăduite chair în incinta bisericii. În aceste zile, preotul îşi permite să spună din amvon tot soiul de istorioare amuzante şi anecdote, ca să-şi incite enoriaşii la un râs plin de veselie, la bucuria renaşterii după îndelungata perioadă de post şi tristeţe (...). Aceste glume şi povestioare de tip carnavalesc se inspirau mai ales din viaţa materială şi trupească. Permisiunea de a râde coincide în timp cu premisiunea de a consuma carne şi de a întreţine relaţii sexuale (oprite în perioada postului).". (Bahtin, 1974: 90-91).

Pero si se hace una analogía entre el significado propio de la palabra y la manera en que la utiliza el poeta, se podría decir que es un impulso que se da a las chicas para que despierten, resuciten y se den cuenta de la volatilización del tiempo.

La primera parte empieza con unos versos irónicos acerca del estado puramente juvenil "*Mozuelas las de mi barrio,/ loquillas y confiadas*". Los diminutivos, base del humor, además de la ironía poco perceptible, también encubren un cierto tono parentesco, cariñoso, como una advertencia puramente paterna que se desarrolla en los siguientes versos "*mirad no os engañe el tiempo,/ la edad y la confianza*". La palabra *moza* del estribillo, que en estos versos aparece en diminutivo junto con la palabra *loquillas*, significa *fáciles en el sexo* y constituye una imagen ambivalente: puras en apariencia e impuras en realidad (juego apariencia-realidad, que hace hincapié en la fase lúdica del humor).

BDD-A6496 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:05 UTC)

A continuación los versos siguen la misma línea: "*no os dejéis lisonjear/ de la juventud lozana/ porque de caducas flores/ teje el tiempo sus guirnaldas*". Estos versos son como un aviso de no dejarse engañar por la vida juvenil, cuando todo está encerrado en un cierto círculo de la juventud, sin tener en cuenta el hecho de que el tiempo pasa, de que no espera hasta que la locura adolescentita llegue a su fin. También se tiene que señalar el uso del imperativo, consustancial al tópico *carpe diem*. La repercusión del paso del tiempo está expresada en los siguientes versos: "*porque de caducas flores/ teje el tiempo sus guirnaldas*". Las *caducas flores* pueden ser las niñas atrapadas en la ligera vida juvenil. Niñas a las que les pasó el tiempo y que se han quedado como envanecidas. Este verso también se podría relacionar con la flor marchita, como símbolo de la joven envejecida y también con el tópico *collige virgo rosas* o *De rosis nascentibus*. Este poema fue escrito por Ausonio y después trabajado por Virgilio. Este tópico es una variante del *Carpe diem*, que también es una invitación de gozar del día, pero aplicado a la mujer. Con el tópico del *Carpe Diem* se invita a gozar de la juventud, antes de que el tiempo pase y llegue la vejez. En el caso del tópico de *collige virgo rosas*, las rosas simbolizan la juventud y el poeta invita a la mujer que las disfruten mientras está fresca la flor y fresca la juventud.

Para entrelazar los dos versos el poeta hace uso de la simbología de las *guirnaldas*, que además de otros sentidos también encubren el de flor, de la belleza, de algo efímero. Es como si hablara del dualismo vida-muerte, haciendo referencia otra vez a la caducidad de la vida juvenil y al tópico del que se habló anteriormente.

Pero igual podemos afirmar que Góngora, a través del sentido metafórico que tiene el verso, remite a una telaraña, a un laberinto (tópico frecuente en el barroco) en que están atrapadas las *mozuelas*. El laberinto sería la vida, esa ciudad desconocida en que, si no se utiliza un plano, se corre el riesgo de encontrar el caos, de no encontrar la sacralidad, la inmortalidad, como decía Eliade, la misión esencial del ser humano.

Los siguientes versos siguen en la misma línea, con el mismo tono, continuando la divagación sobre el tiempo: "*Vuelan los ligeros años/ y con presurosas alas/ nos roban como harpías,/ nuestras sabrosas vïandas:/ la flor de la maravilla/ esta verdad nos declara,/ porque le hurta la tarde/ lo que le dio la mañana*". En estos versos también se hace alusión al mito de Fineo, al que las harpías robaron la comida dejándole a cambio excrementos.

Ahora Góngora ya no se esconde detrás de palabras con doble significado para aludir al paso del tiempo. La palabra *vïandas* nos lleva al símbolo de la comida, tópico del sexo como comida, y por extensión a la boca que "formează însă trăsătura feței cea mai însemnată pentru grotesc. Ea domină totul. Figura grotească se reduce, de fapt, la o gură deschisă (…) abis căscat și devorator" (Bahtin, 1974: 59).

Góngora animaliza el tiempo, metamorfoseándolo en *harpía*. Arpía es un ave fabulosa, con rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña. Comparación que nos ayuda a darnos cuenta de la maldad y de la velocidad con que pasan los años, dejando de una manera huellas muy grandes sobre nuestra existencia. Lo que las *harpías* o el tiempo nos roban son "*nuestras sabrosas vïandas*", o sea los goces de la vida, la alegría. Todas éstas podrían remitir a la bicorporalidad. Leemos:

> "în trupul grotesc, dimpotrivă, moartea nu pune capăt unei valori esențiale, deoarece moartea nu privește trupul ancestral pe care, din contră, îl înnoiește în generațiile următoare. Întâmplările trupului grotesc se desfășoară totdeauna la hotarul ce desparte un corp de altul, cum s-ar zice, în punctul lor de intersecție. Un corp dăruiește moartea sa, celălalt nașterea sa, dar ele se contropesc (la limită) într-o singură imagine bicorporală" (Bahtin, 1974: 351).

En el verso "*La flor de la maravilla*" se menciona otra vez *la flor*, símbolo de lo efímero. El hecho de que está en combinación con el sustantivo *maravilla* reitera el sentido de lo pasajero. Además de la referencia al paso del tiempo, el autor también se refiere a un tipo de flor que se marchita el mismo día que se abre, haciendo hincapié una vez más sobre la idea del tópico del

BDD-A6496 © 2012 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:05 UTC)

Carpe diem. Los versos "*porque le hurta la tarde/ lo que le dio la mañana*" se refieren al tópico *De rosis nascentibus* o *collige virgo rosas*.

Y para cerrar este primer plano el poeta habla de las varias etapas del día, intensificando la idea de la brevedad del tiempo: "*Mirad que cuando pensáis,/ que hace la señal del alba*". El *alba* significa la madrugada, los primeros rayos del sol. Estos primeros rayos en vez de significar los primeros años de la adolescencia son las *campanas de la vida*, que son como un último grito hacia el despertar de la *juventud lozana*, de la resurrección a la vida. La idea transmitida en los versos "*vuestro color y lustre,/ de vuestro donaire y gracias/ y quedáis, todas perdidas por mayores de la marca*" es que el paso del tiempo trae el envejecimiento, cada día más visible en el rostro, en la belleza de la mujer. Para obtener una mejor comprensión de los versos gongorinos podemos aludir a los versos de Ovidio, de *Amores 1.8* que dicen "*La belleza, a no ser que la cultives, se va avejentando si nadie hace uso de ella*" (Ovidio, 1998: 59).

En la segunda parte del romance la atención del poeta se centra en el retrato de la vieja. En la obra de Góngora podemos encontrar varias imágenes de la vieja, así como se mencionó más arriba. Los versos que mejor ilustran lo que Robert Jammes dijo en *Études sur l´ouvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote* son: "Yo sé de una buena vieja/ que fue un tiempo rubia y zarca, / y que al presente le cuesta/ harto caro al ver su cara.[…] Y sé de otra buena vieja,/ que un diente que le quedaba…".

El tópico de la vieja es muy antiguo y frecuentemente utilizado en la literatura de la época. Éste tópico tiene sus raíces en la obra de los poetas latinos Horacio, Marcial y Ovidio, pero la vieja de Ovidio, tal vez, es la más conocida. Ovidio en su obra *Amores 1.8* habla de la vieja como alcahueta: "Hay cierta vieja, (quienquiera que desee conocer a una alcahueta, que preste atención), pues bien, hay una cierta vieja de nombre Dipsas" (Ovidio, 1998: 56).

Así como mencionamos en las primeras páginas, la sátira a la vieja tiene dos aspectos: la denigración de la vieja desde la perspectiva de la mujer vieja a la que nadie quiere -siendo una sátira hiriente; y la perspectiva de la vieja como bruja, como maga envidiosa. Como ya se vio en la poética de Góngora, se pueden encontrar los dos tipos de vieja. La vieja gongorina es una a la que le faltan los dientes "*que un diente le quedaba/ se lo dejó, estroto día,/ sepultado en unas natas*". La voz *sepultado* remite a la edad de la vieja y también a la muerte, pero igual a la unión que se establece entre los dos planos: vida-muerte, a la bicorporalidad y, por qué no, a las consecuencias del paso del tiempo.

Esta segunda parte termina con el mismo estribillo que es como un imperativo, que utiliza el poeta para hacerles reflexionar a las niñas sobre el *Carpe diem.* La tercera parte empieza su desarrollo con el miso apelativo *mozuelas locas*, diminutivo que demuestra su cariño, que esta vez traspasa el oficio cristiano, y pasa en el plano familiar.

En los siguientes versos habla de la avaricia del tiempo "*antes que la edad avara*", que no les deja nada, así como a la vieja no le quedó ni el diente: "*Diente mío de mi alma,/ yo sé cuándo fuiste perla,/ aunque ahora no sois nada*". Aquí aparece el tópico de los *dientes como perlas*, muy frecuente en la época, y que marca una degradación de la realidad. Góngora hace lo mismo, sólo que con referencia a la belleza de las jóvenes, a su retrato de Laura de Dante: "*el rubio de cabello de oro/ convierta en luciente plata*". La metáfora *cabello de oro* podría ser la imagen angélica de la mujer, imagen de la pureza, aunque conservada sólo en apariencia. Otra metáfora, *luciente plata*, habla del paso del tiempo, pero la palabra *plata* también significa dinero, y así llegamos otra vez en el área dominada por la alcahueta.

El poeta anima a las chicas a disfrutar de cada momento, a dejarse amadas y a querer: "*quered cuando sois queridas,/ amad cuando sois amadas*". Aquí se realiza un bonito juego de palabras con las voces *amar* y *querer*. "*Quered cuando sois queridas*", o sea pedir cuando tengáis un amante, o alegraos cuando sois la novia de alguien; "*amad cuando sois amadas*", alegraos cuando sois amadas, o cuando tenéis un amante por allí, como en el amor cortés. Una vez más el poeta subraya la idea del paso del tiempo, que también puede ser dual, haciéndose énfasis en la relación esencial de la risa con el tiempo, y también sobre la sucesión temporal "*mirad, bobas, que detrás/ se pinta la ocasión calva*". En estos versos, además de lo que ya

BDD-A6496 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:05 UTC)

hemos notado, también se podría dar un juego entre cabello y calvo: "*pintar la ocasión calva*" es un refrán antiguo. Lo que pasa es que los romanos la representaban como una mujer hermosa, desnuda y con alas, como diciendo que las ocasiones, o sea, las oportunidades así son de fugaces. En esa representación, a la ocasión se le podía ver luciendo una abundante cabellera, pero por detrás estaba totalmente pelona al rape. Entonces, si se quería agarrar una ocasión de pelos, se tenía que agarrar de frente porque si se dejaba que avanzara y sólo se alcanzaba de la calva, se iba.

El romance se cierra con el estribillo que una vez más es la señal de alarma y reitera, una vez más, el tópico *tempus fugit*.

Lo que hizo Góngora en estos romances fue crear la caricatura de la vieja. Cuando el estilo y el tipo irrisorio se van paulatinamente hacia lo grotesco, le decisión lleva a tener unos acentos trágicos. La caricatura tendrá el aspecto de lo monstruoso, sugiriendo el juego explosivo de la fortaleza de la natura y de la fantasía de su propia creación. Los románticos destacan por su sensibilidad hacia este tipo de caricatura, que es una mezcla entre deformidad, feo y grotesco, simbolizando el bufón trágico, con su risa helada y atroz. En la literatura la presencia de la caricatura es poco perceptible, y por eso más complicada y menos visible. En todo caso, el método sigue siendo el mismo: la exageración, la enormidad a través de una imagen hipertrofiada, de la hipérbole. Ella contrahace la naturaleza en el sentido de la mueca, modificando las proporciones canónicos, la repetición, la mecanización, la inversión, las asociaciones insólitas, la acumulación, la yuxtaposición y en especial la puja de cualquier contraste posible. Uno de los métodos de la creación del cómico caricatural está sacado a la luz en el análisis moderno (visión mecánica), y otros pertenecen a la observación clásica. Ni los procedimientos de la palabra de genio son totalmente nuevos, dado que empezando con la antigüedad se explicaba por falta de relación con lo antes dicho, por la interrupción de la serie de la risa. En este plano, la caricatura podría ser entendida como una mistificación, por el desplazamiento del efecto de un sentido diametralmente opuesto a la expectativa.

Referencias bibliográficas:

Bahtin, M., *François Rabelais şi cultura populară în Evul mediu şi în Renaştere*, Bucureşti, Editura Univers, 1974.
Bergson, H., *Teoria râsului*, Iaşi, Institutul European, 1992.
Chevalier, J., Gheerbrandt, A., *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1994.
Freud, S., *Comicul şi umorul*, Iaşi, Editura Trei, 2002.
Góngora y Argote, L. de, *Romances*, Madrid, Editorial Cátedra, 1995.
Jammes, R., *Études sur l´oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, 1967.
Jankelevitch, V., *Ironia*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.
Marino, A., *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.
Ovidio, *Amores*, Cáceres, UNEX, 1998.

BDD-A6496 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:05 UTC)