

## PRAGMÁTICA DE LA LÍRICA: EL ACTO COMUNICATIVO DE LA ALABANZA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO.

Ángel Luis Luján Atienza

Instituto de la Lengua Española. C.S.I.C.

Habitualmente se agrupa a los poemas de alabanza bajo la etiqueta despectiva de “poesía de circunstancias”, cajón de sastre donde se da cabida a todas esas composiciones que no son estrictamente líricas según estableció Stierle<sup>1</sup>. Se olvida con ello que la poesía lírica hunde sus raíces en actos culturales y rituales, en la celebración de victorias militares y deportivas, y en el contexto de banquetes y reuniones de amigos<sup>2</sup>, y se deja fuera del género toda la poesía celebrativa de los Siglos de Oro<sup>3</sup>. Me propongo, por tanto, aquí hacer un análisis de la poesía laudatoria como una actividad lírica fundamental y fundacional, contando, además, con el hecho de que el carácter histórico de este tipo de poesía, bien situada en el espacio y el tiempo y que identifica normalmente a los participantes del acto comunicativo, nos permite pisar un terreno más firme a la hora de estudiar la circunstancia que se lleva a cabo en todo tipo de lírica. Me centraré para ello en la poesía laudatoria de nuestro siglo XVI y plantearé la cuestión desde el punto de vista de la poética y la teoría de los actos de habla, con un acercamiento a la fenomenología de la alabanza.

1.- Véase el artículo fundamental de Karlheinz Stierle, “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin”, en Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999, págs. 203-268. Allí se lee en las páginas 226-227: “Por supuesto existe también un tipo de poesía que podríamos llamar ‘lírica pragmática’: poemas de circunstancias, desde la lírica trovadoresca de la Edad Media hasta las canciones de boda o el epitafio. Pero el uso pragmático siempre relega la articulación lírica a un lugar secundario. La lírica de circunstancias, como cualquier discurso pragmático con un texto ‘poéticamente’ organizado, está subordinado a un esquema de discurso que contiene la fuerza ilocutiva de un acto de habla y que está dirigido a un fin en particular”.

2.- Rodríguez Adrados, Francisco, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.

3.- Recientemente Antonio Carreira ha reivindicado la centralidad de la poesía de circunstancias de nuestro Siglo de Oro en su artículo: “Poesía de circunstancias: epitafios a la duquesa de Lerma (1603)”, en Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca (coords.), *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglos de Oro y modernidad*, Universidad de Málaga, Universidad de Almería, 2002, págs. 321-342.

## 1.- Carácter central de la alabanza en poesía

Todo apunta a que las formas más antiguas de la lírica surgieron como celebración de un dios<sup>4</sup>. En ello parece abundar el lugar central que ocupaba el dítirambo en la clasificación genérica de la Grecia arcaica y clásica, y de esto mismo estaban persuadidos nuestros teorizadores del XVI: "La alabanza y vituperio son las dos cosas principales con que el Poeta alcanza su fin, como ya queda dicho. A la loa llaman *himno*, y al vituperio *sátira*, y así será bueno tratar ahora destas dos cosas. *Himno* es nombre griego y quiere decir alabanza de Dios, dicese deste verbo griego *Hymneo*, que es cantar a Dios alabanzas. Que éste fue el primero oficio que tuvo la Poesía, y el fin para que fue inventada, y este oficio tiene ahora en la iglesia católica conservando sus cánticos el nombre de himnos, y a Dios le conviene como a verdadero y primitivo dueño este género de Poesía"<sup>5</sup>. Sin embargo, aunque a la poesía, tanto en la concepción griega como en la cristiana, se le reconoce un mismo origen hay una diferencia fundamental a la hora de enfocar el acto de alabanza. Los autores griegos consideran que la alabanza del dios se hace como invocación, es decir, como medio para que la divinidad baje a la tierra y otorgue algún favor a los que le invocan, y así lo demuestran tanto los testimonios literarios como la teoría. Menandro el Rétor deja claro que no se reconoce en su tradición el himno de alabanza en estado puro: "De los himnos propiamente dichos, unos son invocatorios; otros, de despedida; unos, científicos; otros, míticos; unos, genealógicos; otros, ficticios; unos, precatórios; otros, deprecatorios; y otros, que son mezcla de dos de ellos o de tres o de todos a la vez"<sup>6</sup>. Lo que caracterizará a la himnica cristiana es el hecho de establecer por primera vez una alabanza a Dios sin necesidad de invocación, una alabanza como respuesta natural a la grandeza de la Divinidad (piénsese en el *Te Deum*, o el *Pange Lingua*, de Santo Tomás de Aquino)<sup>7</sup>, actitud que aparece bien reflejada en el inicio de *Las confesiones* de San Agustín<sup>8</sup>. De esta manera, se establece, en el ámbito de la poesía cristiana de Occidente (el ámbito que nos interesa ahora), la alabanza como un acto puramente gratuito, que no está al servicio de ningún otro acto como la petición,

4.- Véase el pasaje de Platón que cita Bruno Gentili, *Poesía y público en la Grecia Antigua*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pág. 80: "en época antigua, dice, la *mousiké* estaba dividida en géneros y modos definidos, que caracterizaban respectivamente los himnos a los dioses, las lamentaciones fúnebres (*thrénoi*), los *nómoi* citaródicos y otras formas de canto, como el peán en honor de Apolo y el dítirambo en honor de Dioniso".

5.- Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, introducción, edición y notas de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997, pág. 284. Véase igualmente la definición de lírica según Cascales, *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975: "Imitación de cualquier cosa que se proponga pero principalmente de alabanzas de Dios y de los santos, y de banquetes y plazerres, reducidas a un concepto lyrico florido" (pág. 231, tabla quinta de la segunda parte). Ernst Robert Curtius ha trazado el origen y el desarrollo de la figura del poeta teólogo desde la antigüedad helénica hasta el Renacimiento pasando por la tradición latina y patristica. Véase su capítulo "Poesía y Teología", en *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, págs. 305-323.

6.- Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996, pág. 90, ed. Fernando Gascó, Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón. Vemos que Alonso López Pinciano, *Obras completas, I. Filosofía Antigua Poética*, Madrid, Fundación Castro, 1998, reelabora la clasificación de Menandro, introduciendo la categoría propiamente cristiana de la alabanza pura: "de los cuales, unos contenían las alabanzas dellos; otros, con la alabanza, los invocaban y por esto fueron dichos invocatorios; y aun éstos eran divididos en otras especies que agora no hacen al caso" (pág. 161). Para los testimonios de los textos véase la edición de Francisco Rodríguez Agrados, *Lírica griega arcaica: (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, Madrid, Gredos, 1980.

7.- Véase la edición de himnos cristianos en Manuel-A. Marcos Casquero y José Oroz Reta (eds.), *Lírica latina medieval. II.- Poesía religiosa*, Madrid, B.A.C., 1997. Entre otros muchos ejemplos se puede destacar el himno de Alcuino de York que lleva el número 36 de la colección: "Te homo laudet".

8.- San Agustín, *Las confesiones*, ed. Olegario García de la Fuente, Madrid, Akal, 1986: "Señor, dame a saber entender si es antes invocarte o alabarte..." (I, 1, pág. 34).

el agradecimiento, etc., sino que es pura expresión de admiración y gozo ante la grandeza de la divinidad<sup>9</sup>.

Desde este punto de partida que apunta al objeto más alto, la lírica irá rebajando, gradualmente, la dignidad de su materia para alabar héroes, hombres ilustres, hombres de estado, etc..., todo aquello, en definitiva, que dimane de una cierta divinidad, porque la poesía ya nunca perderá, como veremos, esa impronta de celebración divina, de gratuita efervescencia espiritual, que la vio nacer<sup>10</sup>. En este descenso a lo humano, la poesía se encuentra con una disciplina que había tomado a su cargo, se puede decir que desde su fundación, el oficio de la alabanza y el vituperio. Me estoy refiriendo a la retórica clásica. Dentro de ella, precisamente es el género demostrativo (el que se encarga de la alabanza y el vituperio) el que se considera que incluye a toda la literatura (en la visión retorizada de la poética que tuvieron la Edad Media y los Siglos de Oro). Este género demostrativo es considerado desde Aristóteles como de ostensión pura; en él, el público no tenía que implicarse como juez o votante, sino simplemente como observador y espectador de la pericia del orador y la brillantez del discurso. Sin embargo, en seguida se encontró un fin moral para este tipo de discursos, ya que las alabanzas y vituperios servían (y siguen sirviendo) como acicate para la imitación, y tienen una función ejemplificadora, en tanto en cuanto se desarrollan desplegando y poniendo de manifiesto el conjunto de virtudes y valores que mantiene cohesionada a una sociedad, a la vez que refuerzan la sensación de participación colectiva<sup>11</sup>. Ya Cicerón había destacado el fin moral del discurso epidíctico en palabras que recoge el rétor valenciano Andrés Sempere: "rationem laudandi et vituperandi haec tantum persequeremur, ab hominibus auspiciati: quorum commendatio prodest non ad benedicendum solum, sed etiam ad honeste vivendum"<sup>12</sup>. Carvallo relaciona esto, como no podía ser de otra manera, con la dicotomía hora-

9.- Véase de nuevo San Agustín, *op. cit.*: "Tú mismo le impulsas (al hombre) a que se deleite en alabarte, puesto que nos has hecho para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que descansa en ti" (I, I, pág. 34). La alabanza abre y cierra el círculo de la búsqueda de la divinidad: "Alabarán al Señor los que le buscan. Y los que le buscan le encuentran, y los que le encuentran le alabarán" (I, I, pág. 34). Recuérdese, además, que en la concepción cristiana el hecho mismo de existir es ya una alabanza: "pero aun por estas solas (cosas) debería alabarte, ya que te muestran digno de alabanza en la tierra los dragones y todos los abismos; el fuego, el granizo, la nieve, el hielo, el viento de la tempestad, que cumplen tus órdenes; los montes y todos los collados; los árboles frutales y todos los cedros; las bestias y todos los ganados; los reptiles y los pájaros alados; los reyes de la tierra y todos los pueblos; los príncipes y todos los jueces de la tierra; los jóvenes y las muchachas, los ancianos y los jóvenes; todos alaben tu nombre" (VII, XIII, 19, pág. 172). Ya Quintiliano, al enumerar las potencialidades prácticas que tiene la alabanza (funerales, alabanzas para alcanzar cargos públicos, alabanzas en los juicios), destaca que hay un tipo de elogios puramente gratuitos como son los de los dioses y héroes: "Neque infitias eo, quasdam esse ex hoc genere materias ad solam compositas ostentationem, ut laudes deorum virorumque, quos priora tempora tulerunt" (*Institutio Oratoria*, III, 7, 3).

10.- "Y después dieron los Poetas en emplear estas alabanzas en los hechos señalados de los hombres abatiendo este divino ejercicio. Aunque desto resulta el provecho que ya significamos" (Carvallo, *op. cit.*, pág. 285); "El lírico canta por la mayor parte a los hombres dignos de alabanza, o sean grandes o medianos. También trata otros sujetos de amores y deleites de la vida humana, exortaciones, invectivas, vituperaciones y otras cosas, pero debaxo de un concepto solo" (Cascales, *op. cit.*, I, I, pág. 40)

11.- En esta utilidad pública insiste Carvallo, *op. cit.*: "Porque en llevar el Cisne las partes inferiores metidas en el agua y las alas y cuello levantado significa la alabanza de las virtudes y el vituperio de los vicios con [que] el Poeta causa tanto provecho en la república, y conociendo esto los gentiles antiguamente dieron este proprio oficio de alabar y vituperar a los Poetas" (248-249).

12.- Andrés Sempere, *Methodus oratoria*, Valencia, 1568, pág. 201. La cita está tomada de Cicerón, *Partitiones oratoriae*, 70. La alabanza tiene un fin moral público, una utilidad que debe sobrepasar al alabado mismo, según San Agustín: "Veo claramente en ti, ¡oh verdad!, que no deberían moverme las alabanzas que recibo por lo que se refieren a mí, sino por la utilidad que pueden reportar a los demás" (*Las confesiones*, X, XXXVII, 62, pág. 280 de la ed. cit.).

ciana del aprovechar deleitando: "Pues si, como queda probado por tu parte, lo que conserva las repúblicas y familias es el premio del bueno y castigo del malo, y de la mía se prueba que no hay mayor premio del bueno que la alabanza, ni castigo del malo que el vituperio, y el alabar y vituperar el propio oficio del Poeta, como el Cisne significa llevando las partes superiores levantadas y las inferiores sumergidas en la agua, bastantemente se colige que [es] el uno de los fines desta arte el causar provecho, lo cual si se ayunta con el estilo que juntamente causa contento, que es el otro fin, nobilísimo es el desta arte y no se puede más desear, pues su artífice habrá llegado a lo que se puede llegar, que es mezclar lo provechoso con lo dulce"<sup>13</sup>.

Lo que se alaba, en último extremo, más que a un individuo particular son las virtudes espirituales que operan en él, como nos muestra la retórica al poner en primer lugar la valoración de los llamados "bona animi"<sup>14</sup>, y así lo testimonia San Agustín: "[...] sino que se alaba a uno por un don que tú le has dado y él se alegra más de ser alabado que de poseer ese don por el cual le alaban, también ese hombre es alabado cuando tú le acusas. Y entonces es mejor el que alaba que el que es alabado, porque el que alaba se complace en que otro tenga un don de Dios, y el que es alabado se complace más en la alabanza, que es un don del hombre, que en el don de Dios"<sup>15</sup>. Pero siguiendo esta lógica, con una alabanza caracterizada como acto gratuito y cuyo último objeto es la virtud en sí, nos encontramos con que el acto de alabanza corre el riesgo de cerrarse en un círculo y consumirse en sí mismo, porque se basa en la demostración de una obviada: en principio todo el mundo está de acuerdo en que la virtud es digna de alabanza en sí misma, y donde no hay desacuerdo, ¿de qué se va a hablar? Es el problema que aborda la retórica cuando trata de establecer la materia del discurso demostrativo. Mientras que para el género judicial y deliberativo la materia son las *dubia* o *controversa*, es decir, cuestiones que deben ser debatidas por un lado y por otro para llegar a una conclusión, para la alabanza y el vituperio serían precisamente las *certa*, es decir, aquellas cuestiones sobre cuya bondad o maldad están de acuerdo público y orador<sup>16</sup>. Esto ofrece, por una parte, al escritor vía libre en el terreno de la forma, al tener asegurado el contenido<sup>17</sup>, pero por otra parte surge la inquietud de que el resplandor de la

13.- Carvallo, *op. cit.*, pág. 252. Y en esto, añade un poco después Carvallo, el poeta se asemeja a Dios, que hace el mismo oficio "con infinita justicia y misericordia": premiar al bueno y castigar al malo. Nótese que cuando el Pinciano, *op. cit.*, distingue entre la alabanza pura y la alabanza con persuasión a la imitación está dando testimonio en realidad de esa tensión entre una alabanza como pura contemplación y una vertiente práctica de ella: "Digo, pues, de los primeros que se hacían en alabanza de hombres que, si los tales poemas contenían solamente la alabanza de la virtud de algunos, se decían loores. // Y, si demás del loor de la virtud, por el poema persuadían a los oyentes a la estimación del hombre, se llama poema encomiástico. Y si la alabanza era de algún acto militar y victorioso, tenía nombre peán, el cual, si en banquete se cantaba, era llamado scholio y, si en victorias de fiestas, juegos, luchas, carreras, era dicho epinicio; tales fueron los más de Píndaro. // Panegíricos se dijeron los poemas que, en alabanza de otro y concurso de gentes, eran cantados. Y los que, en honor de sus maestros hacían los discípulos, eran pedesterios llamados. Y esto, de los poemas en alabanzas de hombres" (pág. 162).

14.- Según Quintiliano, la alabanza se divide en tres categorías: "Ipsius vero laus hominis ex animo et corpore et extra positus peti debet" (III, 7, 12), y acaba reconociendo como verdadera alabanza la de las virtudes del espíritu: "Animi semper vera laus, sed non una per hoc opus via ducitur" (III, 7, 15). Esto recibirá una lectura cristiana a lo largo de los tratados de retórica de la Edad Media y Renacimiento.

15.- San Agustín, *op. cit.* X, XXXVI, 59, pág. 278.

16.- Quintiliano insiste en ello en dos lugares, III, 5, 3: "Quidam vero, ut Celsus, de nulla re dicturum oratorem, nisi de qua quaeratur, existimant, cui cum maxima pars scriptorum repugnat tum etiam ipsa partitio; nisi forte laudare, quae constet esse honesta, et vituperare, quae ex confesso sint turpia, non est oratoris officium"; y III, 7, 3-4: "Quo solvitur supra tractata, manifestumque est errare eos, qui nunquam oratorem dicturum nisi de re dubia putaverunt. An laudes Capitolini Iovis, perpetua sacri certaminis materia, vel dubiae sunt vel non oratorio genere tractantur?".

17.- Quintiliano recuerda que lo propio de la alabanza es la amplificación y ornato de un tema conocido: "Sed proprium laudis est res amplificare et ornare" (III, 7, 6).



virtud o de la divinidad no puede quedar reducido a puro fuego de artificio y a filigrana formal. La obviedad del contenido es, entonces, compensada por el carácter público del discurso que invita, no a crear un contenido nuevo, sino a reforzar y sentirse verdaderamente partícipe del ya existente, con el consiguiente aprovechamiento moral. La alabanza tiene, de esta manera, que vivir entre el puro grito de exaltación de la divinidad, que pide sólo una modulación formal, y la exigencia de un contenido que la haga transmissible y compartible y dé sentido a la comunicación humana y a la imitación de acciones. En esa tensión se genera el espacio moral. A este respecto es interesante la distinción que hace el Pinciano entre gloria, alabanza y honra, estableciendo una gradación en la calidad del reconocimiento hacia alguien: "A la gloria (tengo por mejor), porque es más universal, porque el honrado lo es de pocos, el alabado, de más y el glorioso lo es de muchos más glorificado, si lícito es este término en cosas humanas [...]. Cierro con decir que la honra se da al poderoso por el bien y mal que puede causar; la alabanza, al virtuoso por su dignidad y la gloria, al que goza de pública virtud"<sup>18</sup>. Vemos que estas finas distinciones semánticas sitúan la alabanza en un terreno donde los matices son importantes. Pinciano considera la gloria casi exclusivamente debida a Dios, que es lo que correspondería a la alabanza pura que antes he descrito como expresión de admiración ante la virtud, espontánea y gratuita. Después, conforme vamos descendiendo de ese puro ideal tenemos lo que él denomina "alabanza", que, según vemos, no se otorga a la persona sino a su dignidad, es decir, a lo que representa, y en el nivel más bajo estaría la honra que se da por interés propio, ya cerca de la adulación. Pinciano acierta al situar estas distinciones en el plano público, porque se trata en definitiva de estructuras del comportamiento social. Y la dificultad en describir exactamente la naturaleza de la alabanza estriba precisamente en la vacilación que experimenta al ser sometida a una doble determinación: su objeto absoluto (obvio y contemplativo) y su aplicación social (variación en la expresión con el fin de hacer comunicables, visibles y vivibles los valores del momento histórico). El orador/escritor es así puesto en el brete de tener que hacer un discurso de aquello que está más allá del discurso, siendo esta la única manera de hacer realmente participativos los valores, creando una comunión en la contemplación de la virtud.

## 2.- La alabanza como actividad comunicativa en los sonetos del siglo XVI

Una vez vista la naturaleza general de la alabanza y su lugar central dentro de la tradición lírica me propongo apuntar algunas consideraciones sobre el acto comunicativo ejemplificándolo con textos de nuestro siglo XVI<sup>19</sup>, en especial, con sonetos, que permiten, por su brevedad y con-

18.- Pinciano, *op. cit.*, pág. 67.

19.- Para la teoría de los actos de habla me basaré en las formulaciones tradicionales: J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982; John Searle, *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1980. No obstante, emplearé más a menudo el término "actividad comunicativa" por considerarlo más abarcador. Tal y como lo define Yule un acto comunicativo ("speech event" o "speech activity") es: "una actividad en que por medio del lenguaje los participantes interactúan de alguna manera convencional para llegar a algún resultado. Puede incluir un acto de habla central manifiesto, como por ejemplo 'No me gusta nada esto' en un acto comunicativo de 'queja', pero puede también incluir otros enunciados que conduzcan a y consecuentemente reaccionen en relación con la acción central" (G. Yule, *Pragmatics*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pág. 57. Véase también J. Verschueren, *Understanding Pragmatics*, 1999, págs. 152-153). También Siegfried Schmidt define esta noción. Para él una actividad comunicativa es una 'historia' de comunicación limitable o una cantidad de actos comunicativos temporal y espacialmente limitables (por ejemplo, un diálogo, un discurso, una reunión electoral, etc.). Una actividad comunicativa está constituida por: el contenido socio-cultural de una sociedad comunicativa; por los interlocutores con todas las condiciones y suposiciones comunicativas que los influyen; por una situación comunicativa envolvente; por textos enunciados y por (con-)textos verbales fácticos o deducibles. Véase Siegfried J. Schmidt, *Teoría del texto*, págs. 53-54. Sobre la teoría de la actividad comunicativa tratada de una manera más amplia puede verse del mismo autor, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990, págs. 70-123. Con todo, me atengo a la concepción de Searle de la actividad comunicativa como un comportamiento regido por reglas constitutivas, que en el caso de la alabanza veremos que son reglas negativas.

cisión, ver más claras las características del género<sup>20</sup>. Estos sonetos de alabanza pertenecen, como es obvio, a un género específico dentro de la llamada poesía de circunstancias, y de entre ellos he escogido sólo los que están más cerca de la alabanza pura tal y como la he definido y como se caracterizará en lo que sigue. Tienen, por tanto, una función ejemplificante no sólo con respecto a los demás poemas de alabanza y al resto de la poesía considerada de circunstancias, sino también con respecto al conjunto de la lírica, en cuanto la considero, como se ha apuntado y como quedará más claro, dependiente en su funcionamiento general de la celebración pura que constituye la alabanza.

El acto comunicativo de la alabanza precisa, aparte del texto mismo de la alabanza (el acto locutivo), que trataré en último lugar con la atención al uso de los tópicos, de tres elementos: alguien que alaba, alguien que es alabado, y el contexto en que ocurre tal alabanza y en el que se sitúa un público ante el que se alaba.

a) Destinador.

En el caso que nos ocupa el que alaba es el poeta, y vamos a ver cómo en la alabanza queda especialmente claro el proceso, en que ha insistido la teoría de la literatura, por el que el autor desaparece como persona particular para convertirse en una voz hasta cierto punto desindividualizada que sostiene un discurso. Prueba de ello es que en el siglo XVI alguien que pretendiera ser poeta, o pasar por serlo, se veía obligado en determinado momento a realizar poemas de alabanza como expresión pública de su oficio, y de esa manera ganar el reconocimiento (y el de su posición social) entre sus contemporáneos. En consecuencia el poeta deja de tener una entidad individual para pasar a convertirse en portador de los valores de una sociedad, se vacía de psicología personal para ser un mero sustentador de valores, responsable sólo de su expresión lingüística (no de los valores en sí, que le vienen dados por consenso de la comunidad). Esto tiene un claro reflejo textual en la cantidad de veces que en lugar de usar un "yo" de autoría el poeta usa un "nosotros" colectivo que permite la identificación con todos los lectores en torno al alabado y que lo hace portavoz de una ideología, en sentido amplio. Los ejemplos son múltiples: Cetina se diluye en un "nosotros" en su soneto al emperador (204), un soneto que no está ni siquiera dirigido a los contemporáneos, sino a un "nosotros" que abarca a la totalidad de los lectores futuros, haciendo que las generaciones posteriores se sientan coautoras del poema: "harán al fin, señor, que nuestra historia / nos ture con eterno e inmortal canto". Ocurre lo mismo con el soneto del mismo autor dedicado al Conde de Feria (222): "turbar piensa la fe y la patria nuestra", donde quedan más claros los valores representados. Y lo mismo vale para el soneto 223 dirigido al Marqués del Vasto: "es hechura de vos, no cosa nuestra".

Al quedarse sin imagen individual, sólo le resta al poeta aceptar su imagen como puro celebrador, como poeta. Obsérvese que el tópico más unido a la alabanza es el de "no encuentro palabras", con lo que el poeta se instituye, en la alabanza, como un ser moral (no individuo psicológico) que se enfrenta al dilema del decir y que tiene que cumplir su función buscando las palabras precisas para alabar. Garcilaso gusta especialmente de esta figuración, que en realidad no es una figuración, sino el poner de manifiesto una evidencia: que quien nos habla desde el poema es un poeta. En su soneto XXI se presenta a sí mismo como escritor y el soneto se cierra en un círculo interpretativo, pues habla sólo de la capacidad del arte para inmortalizar, mostrando que

20.- Cada soneto aparecerá citado por el número correspondiente asignado en la edición escogida. Estas ediciones son: Garcilaso de la Vega, *Obra poética y texto en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001 (ed. Bienvenido Morros); Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra, 1990 (ed. Begoña López Bueno); Hernando de Acuña, *Varias poesías*, Madrid, Cátedra, 1982 (ed. Luis F. Díaz Larios); Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985 (ed. José Lara Garrido); Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1990 (ed. Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio); Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988.

el poeta encuentra su máxima expresión en la alabanza a la vez que el alabado recibe gloria de la alabanza: escritura y alabanza se hacen así indistinguibles. Lo mismo ocurre en el soneto XXIV dirigido a doña María de Cardona, donde, además, el nombre propio del autor aparece introducido en rima junto a Parnaso y Taso, lo que coloca a Garcilaso en una secuencia de entes poéticos (no individuos). Aquí se vuelve a mostrar que el poder órfico de la poesía (la capacidad divina para mover ríos) y la consagración del poeta en su plenitud dependen de alcanzar la precisión en la alabanza, de saber poner de manifiesto la virtud del alabado, de celebrar, en el fondo, una verdad<sup>21</sup>. Igualmente, Francisco de Figueroa se presenta como poeta en la alabanza de Cosme de Aldana (63) (“querría tener tan alto estilo y arte”), en relación con el tópico de la imposibilidad de la alabanza: “para condignamente aquí alabarte”, tópico que vuelve a aparecer en el siguiente soneto dedicado al mismo (64): “Mas dado al fin que yo aquí te alabase”. La distancia entre la alabanza plasmada por escrito (que se muestra como intento) y la alabanza plena, que alcanzaría el objeto que se marca (divinidad), es la distancia en que el poeta se mide como tal, y la que da razón de ser a su función en tanto que forjador de un discurso en el que la comunidad se reconozca y se eleve a los valores cantados, lo cual tematiza precisamente Figueroa en el primero de los sonetos citados (63): “Sube tu estilo excelso y soberano / el alma a su inmortal causa primera”.

Este paso del enunciador como individuo a instancia puramente locutiva y moral (sostenedor de unos valores a través de la palabra) nos lleva a revisar una de las condiciones de felicidad (según la teoría de Searle) del acto de habla como es la de sinceridad<sup>22</sup>. Cuando Searle habla de sinceridad trata de quitarle toda carga psicológica, ya que un acto insincero en el sentido psicológico no deja de ser acto: una promesa que no se pretende cumplir no deja de ser una promesa. La sinceridad en cuanto regla del acto de habla no consistiría tanto en la enunciación de una intención cuanto en la asunción de una responsabilidad de tener una intención<sup>23</sup>. Pero ni siquiera en esa versión corregida se puede aplicar la norma de sinceridad a la alabanza, pues ésta se sitúa fuera de toda condición de sinceridad (psicológica o interpretativa), a pesar de la opinión común. Y ello es precisamente porque el enunciador que realiza la alabanza no es, como acabamos de ver, un sujeto o individuo psicológico, capaz de albergar intenciones. Como mucho, sus intenciones son reflejo de un conjunto de intenciones sociales o de grupo. La alabanza confluiría así con ese conjunto de actos de habla, que reconoce Searle, en que la regla de sinceridad simplemente no cuenta y no sirve para determinar el tipo de acto, como el saludo y los actos de habla puramente institucionales, como el bautismo<sup>24</sup>.

Al mismo tiempo, y paradójicamente, la alabanza es uno de esos actos de habla que se cumple simplemente con la expresión de una intención, o con la expresión de la sinceridad de un deseo. Por ejemplo, si digo “me gustaría que me ayudaras a llevar la caja”, estoy expresando la sinceridad en mi deseo de que tú hagas algo (condición de sinceridad de la petición) y esto mismo

21.- Este soneto tiene un contrafactum de Cetina (232) en que se propone ir, con su alabanza, más allá de la alabanza de Garcilaso, lo cual nos habla de este acto comunicativo como un proceso infinito de eternas variaciones en que nunca se podrá alcanzar el objeto pretendido, por más hipéboles que se añadan a las hipéboles. La alabanza da la impresión de tornar una y otra vez sobre sí misma. En el Garcilaso a lo divino de Sebastián de Córdoba (Madrid, Castalia, 1971, ed. Glen R. Gale, pág. 118) no es extraño que este soneto se dirija a la Virgen María, con lo que la alabanza pura destapa su naturaleza de celebración de la divinidad, y lo que se le pide a la Virgen es precisamente la fuerza para alabarla como es debido: “¡dadme favor porque mi flaca bena / a vuestro nombre pague el gran tributo!”.

22.- Véase John Searle, *op. cit.*, págs. 65-79.

23.- Searle, *op. cit.*, págs. 69-70.

24.- “Solamente cuando el acto cuenta como la expresión de un estado psicológico es posible la insinceridad. No se puede, por ejemplo, saludar o bautizar insinceramente, pero sí se puede enunciar o prometer insinceramente” (Searle, *op. cit.*, pág. 73).

vale ya por una petición. En la alabanza decir: "quiero alabarte" o "deseo alabarte" vale ya por una alabanza. La diferencia con el ejemplo de la petición reside en el hecho de que en la petición tengo la alternativa de decir "te pido", mientras que en la alabanza no. La única manera de cumplir la alabanza es expresar que se quiere cumplir y no se realiza de ninguna manera diciendo "te alabo". Con esto parece que la regla de sinceridad se torna regla esencial perdiendo así su contenido psicológico, y alcanzando una categoría lógica, pues como vamos a ver y como apunta el hecho de que no haya una fórmula directa que sirva para alabar, falta, en este acto, otra condición esencial que no sea la de expresión de una intención.

Que la sinceridad psicológica de la alabanza queda anulada a la hora de determinarla como acto de habla, se ve claro por otras características como el uso habitual de la hipérbole en los textos laudatorios. Esta figura se sitúa al margen de cualquier prueba de sinceridad, pues tanto autor como lector asumen en ella la falta de veracidad de lo dicho, sin que por ello ninguno de los dos intente engañar al otro. Y lo mismo se puede decir de la fuerte codificación a que, como veremos, están sometidos los tópicos en este tipo de poemas. La necesidad de usar una y otra vez las mismas formulaciones, con pocas variaciones, rebaja la capacidad expresiva psicológica del hablante (lo que podríamos llamar, en sentido amplio, su originalidad), pero a la vez el uso de estas fórmulas es esencial porque constituyen una marca de género. Si no se usaran esos tópicos el lector no reconocería ese texto como alabanza, lo que quiere decir que no los toma tampoco como expresión natural de un estado psicológico. Todo ello lo tenía ya claro Menandro el Rétor que, hablando de la posibilidad de expresar prodigios que ocurren en el nacimiento del emperador, nos dice: "En caso de que haya algo así (un prodigio en el nacimiento) en torno al emperador, desarróllalo y, si es posible incluso inventarlo y hacerlo de manera convincente, no lo dudes; pues el tema lo permite, dado que los oyentes están obligados a aceptar los encomios sin examinarlos"<sup>25</sup>. La alabanza, pues, refigura no sólo la imagen del enunciador sino también la del destinatario, sobre el que se puede inventar libremente con tal de que brille el objetivo último de la alabanza: la virtud o la dignidad.

#### b) Destinatario.

La alabanza tiene un doble destinatario, en realidad: el alabado y el público ante el que se alaba. Consideraré este segundo destinatario como parte del contexto y me centraré ahora en la figura del alabado en cuanto destinatario directo de la alabanza. Aunque en alguna ocasión excepcional la alabanza se dirige directamente al público general, como ocurre con el soneto de Hurtado de Mendoza (XXXIV), lo habitual es que el enunciador elija como destinatario a la persona objeto de alabanza.

Si la figura del emisor se desrealiza y queda situada en un papel de locutor moral, a pesar de aparecer con su nombre propio, como en el caso de Garcilaso, correlativamente, la figura del alabado suele perder toda individualidad para pasar a representar un estado o un conjunto de virtudes: el imperio, la bondad, la belleza, etc... Esto es así porque las circunstancias que sirven para determinar la identidad de un interlocutor, en tanto que individuo, deben estar borradas en la medida de lo posible desde el momento en que la inclusión de un hecho concreto, un contenido proposicional concreto (en la terminología de Searle) convertiría la alabanza en otro acto de habla: acción de gracias, celebración de un hecho puntual, y he insistido en que la alabanza con-

25.- Ed. cit., pág. 153. Dentro de la teoría lingüística Kent Bach y Robert M. Harnish, *Linguistic communication and speech acts*, Cambridge, Mass., The Mit Press, 1979 consideran que la alabanza estaría dentro de los que ellos llaman "Acknowledgments", que se caracterizan porque "they express, perfunctorily if not genuinely, certain feelings toward the hearer. These feelings and their expression are appropriate to particular sorts of occasions" (pág. 51). Y añaden: "Because acknowledgments are expected on particular occasions, they are often issued not so much to express a genuine feeling as to satisfy the social expectation that such a feeling be expressed" (pág. 51).



siste precisamente en la expresión de alegría ante la idea de la virtud en general. En este sentido, el destinatario se convierte en puro soporte de un conjunto de valores. Esta refiguración del destinatario hace que las alabanzas sean, en su extremo, perfectamente intercambiables y se puedan aplicar a diversas personas, porque lo que importa es la existencia de las virtudes, y en ese sentido resultan productivos los tópicos, en cuanto categorías intensivas aplicables a cualquier sujeto.

Si establecemos una gradación por la dignidad, ocupan un lugar destacado las alabanzas dirigidas a grandes personajes como reyes y emperadores<sup>26</sup>. Los dos sonetos dedicados al Emperador Carlos V, el de Cetina (204) y el de Acuña (XCIV), contrastan claramente en el intento de individualizar a la persona cantada: mientras que Cetina nombra explícitamente al destinatario en su poema y centra la alabanza en las victorias militares, Acuña desdibuja la individualidad al no nombrar explícitamente al destinatario, que queda así como la idea del monarca en general y de un imperio justo y unitario, lo que hace de su soneto un poema mucho más efectivo. Además, el tono providencialista de Acuña está más de acuerdo con esa idea de la inevitabilidad de la alabanza, de su carácter de obviedad, y de lo que supone la encarnación presente de un don que está instaurado como válido desde siempre. De tono providencialista más exagerado es el soneto de Francisco de Aldana al rey Felipe II (LII), menos efectivo porque, partiendo de un fuerte impulso visionario y utópico, se intenta personalizar demasiado en el monarca actual, nombrándolo con su nombre propio, al contrario de lo que ocurría en Acuña, además de introducir otras circunstancias concretas como la alusión de la victoria en Lepanto de Juan de Austria. Todo ello hace que resulte desproporcionada la amplitud de la virtud con la capacidad de un hombre individual, cosa que no pasa con el soneto de Acuña en que la figura apenas se individualiza y es más fácil, en consecuencia, aceptar la representación de un ideal. Lo mismo le ocurre a Aldana con el soneto que forma un díptico con el anterior, dedicado a la reina (LIII), en que una belleza sobrehumana encarna en alguien demasiado individualizado. Cuando esto ocurre vemos cómo la alabanza se va deslizando hacia el cumplido o, lo que es peor, la adulación.

Seguirían, en categoría, nobles y personajes destacados. Aquí, igualmente, el personaje puede estar más o menos individualizado y responder a virtudes más o menos elevadas y más o menos concretas. Gutierre de Cetina cuenta con una numerosa serie dedicada a nobles, empezando por el príncipe de Ascoli (205), soneto en el que vemos que hasta tal punto la alabanza no responde al presente del individuo que se remite a un tiempo futuro, es decir, se ve al personaje como capaz de desarrollar las virtudes que se le suponen, lo cual concuerda con el hecho de que la alabanza no tiene contenido concreto y además se ofrece de manera gratuita. Y es importante también el hecho de que el príncipe no aparezca nombrado dentro del soneto<sup>27</sup>, con lo cual éste es transportable a cualquier noble al que se le quiera aplicar. Lo mismo ocurre con otro soneto de Cetina en que alaba al Duque de Alba (221), donde observamos que el contenido de la alabanza es tan vago que valdría para cualquiera: valor, ánimo, saber... El conde de Feria (222) aparece también sin nombrar dentro de un soneto, aunque se le atribuye un hecho militar concreto, que es la victoria contra los franceses. Sí aparece nombrado el marqués del Vasto (223) por su nombre propio, Alfonso, aunque en este caso la alabanza versa sobre la virtud en general ("la gloria vuestra"), con una ligera insistencia en lo militar. Sin embargo, en el soneto dedicado a la Marquesa del

26.- Omito las alabanzas a la divinidad y a los santos porque no son representativas del corpus que analizo, y porque en ellas están mucho más claros los condicionamientos de la alabanza por cuanto su objeto es más elevado. Me interesa centrarme ahora en los casos en que la distancia entre una virtud y su representación terrena da juego a diversas estrategias literarias.

27.- No debemos fiarnos de los títulos bajo los que se nos han transmitido los poemas de los Siglos de Oro porque pocas veces eran responsabilidad del poeta, y muy a menudo eran impuestos por editores posteriores, lo que quiere decir que si el nombre del elogiado no aparece explícitamente en el cuerpo del poema no tiene por qué coincidir con el nombre que se dé en el título, pues puede tratarse de una conjetura de un editor. Lo que viene a demostrar también la riqueza de la alabanza que se puede aplicar a diversos sujetos.

Vasto (224) vemos otra técnica para la desindividualización del personaje: la transformación mítica, pues la Duquesa aparece convertida en Diana. Al borrar su nombre y sustituirlo por el de la diosa lo que hace el poeta es trascender la ocasión para que, en última instancia, cualquier mujer puede sentirse aludida aquí. Por último, el soneto que Cetina dedica a Laura Gonzaga (231), nombrándola explícitamente en el texto, dedicado exclusivamente a poner de manifiesto su belleza, nos enseña algo sobre el componente ideológico (moral) que actúa sobre la determinación de las alabanzas. Al ser un soneto dedicado a una cualidad física parece que entraría dentro más del cumplido que de la alabanza propiamente dicha, pues resulta que la belleza física por sí sola no es capaz de constituir una verdadera virtud, al ser, según la retórica tradicional y la filosofía que la sustenta, uno de los *bona naturae*. Por otra parte, el hecho de que se particularice en una persona a la que se nombra dentro del poema hace que no pueda entenderse como amoroso (en el petrarquismo español la amada es un “vos” o un nombre convencional como “Fili”). En este último caso, con la indeterminación del destinatario y la expresión de un impulso amoroso puro, se podría haber salvado la alabanza de la belleza como manifestación de un don del cielo, acudiendo, claro está, a la colaboración de la filosofía neo-platónica.

Dentro de esta serie de personajes nobles, Garcilaso identifica, en el soneto XXI, al alabado simplemente por el título: “Clarísimo marqués”, dejando sin determinar la identidad y, por tanto, con voluntad de que sea aplicable a cualquier marqués y a cualquier contexto, pues el contenido borra también cualquier rasgo concreto y se centra, lo hemos visto, en la celebración del poder de la poesía como dispensadora de inmortalidad. Hay que añadir, no obstante, que algunos estudiosos han visto el nombre de Alfonso (Alfonso Dávalos, marqués del Vasto) en el verso “vuestro nombre alto y profundo”. El incluir el nombre de esta manera, si es que es así, indica precisamente la anulación de un contexto concreto de interpretación: la identidad del alabado viene diluida en el propio discurso que lo alaba. Por el contrario, en el soneto a la marquesa doña María de Cardona (XXIV) la alabada aparece nombrada explícitamente, aunque aquí el juego de los nombres propios, según se ha visto, está al servicio de la literatura (y no al revés), pues ambos (el de Garcilaso y el de ella) se sitúan en posición de rima.

Con estos personajes ocurre que el lector posterior no tiene, en principio, ni siquiera la referencia histórica que le viene dada culturalmente cuando se trata de personajes más encumbrados (reyes y emperadores). Precisamente esta falta de datos concretos sobre los personajes hace más fácil para este lector el salto desde la persona particular a la virtud general. Parece como si el poeta contara ya con la posteridad para que su mensaje alcance la dimensión que pretende. La aparición de datos biográficos o históricos demasiado precisos entorpecería esa labor de decantación y purificación del material que lleva a cabo el paso del tiempo.

En un escalón más bajo de relevancia cultural del destinatario se sitúan los personajes que aparecen como amigos del poeta o de su círculo íntimo. Aquí el efecto de alabanza resulta más convincente y efectivo, ya que no se trata del deber hacia un poderoso (que puede confundirse con la adulación), sino de la sincera efusión hacia el amigo. En estos poemas, por tanto, además de la virtud en cuestión que se alabe, queda reflejado en el propio hecho de poetizar el valor de la amistad. Acuña dedica un soneto (LVI) a una desconocida “Ana”, siendo importante el nombre porque va introducido en todas las rimas, con el juego que ya hemos visto de hacer que la identidad del alabado se diluya en la materialidad del discurso. Este soneto puede entenderse como cumplido o alabanza, pero en ningún caso es amoroso. Sin embargo, el soneto LVII del mismo, que puede estar dedicado a la misma Laura Gonzaga a la que dedicó Cetina su soneto, no se sabe si es amoroso o de pura alabanza, pues parece reflejar cierto interés por parte del enunciador, lo que haría que la alabanza sirviera sólo de medio para obtener algún favor, alterando el carácter comunicativo del texto. En el soneto de Hurtado de Mendoza a Doña Marina de Aragón (XXXIV), independientemente de que esta mujer pudiera ser su dama, no estamos ante un soneto amoroso, sino ante la alabanza de una mujer, que aparece explícitamente nombrada como doña Marina, y es objeto de una visión del poeta, con lo que esto supone de desrealización

tanto del "visionario" como del objeto de la "visión" (y nótese las implicaciones religiosas). Lo curioso es que este soneto no está dirigido a Doña Marina directamente sino al público. La alabanza se convierte aquí claramente en una invitación a la comunidad a admirar un valor que el poeta privilegiadamente ha "visto". Se trata de señalar, hacer una *deixis*<sup>28</sup> en la dirección en que debe ir la contemplación del público. Esta idea de señalamiento puro se recoge también en los dos sonetos de Figueroa (63 y 64) dirigidos a Cosme de Aldana, hermano de Francisco, y que forman parte de los preliminares de su libro *Asneyda*. Según Figueroa, bastaría con observar al alabado porque la virtud lo traspasa de parte a parte, y cualquier intento de explicar esto con palabras no hace más que arrojar sombras y dudas sobre el brillo de su valía. En un paso más allá, se podría decir incluso que la presencia física del alabado estorba en cuanto que opaca de alguna manera la luz pura de la virtud, y sin embargo esa presencia es necesaria como sustento existencial de tal virtud. La escritura se instaura, precisamente, para compensar esa falta de presencia física del alabado ante lectores de otro tiempo y otro espacio, pues ella garantiza la existencia de un alabado aunque sea sólo como una presuposición de existencia tras el *deíctico* que es un pronombre de segunda persona.

Después de esta clasificación, quiero destacar el papel decisivo de la figura del alabado como la única instancia capaz de dar validez al acto de alabanza, pues ocurre que este acto, junto con el del insulto (o el "vituperio" en términos retóricos, que es su reverso), son dos actos de habla que no tienen verbo performativo. Si decir "te prometo" supone automáticamente prometer, decir "te alabo" o "te insulto" no suponen de ninguna manera una alabanza o un insulto. Esto se debe, como vengo apuntando, a que ambos actos de habla no tienen un contenido descriptivo concreto, no hay nada objetivo que cuente como alabanza o como insulto (no hay condición esencial, en los términos de Searle), sólo la actitud del receptor es quien da validez a dichos actos<sup>29</sup>. Es decir, algo cuenta como alabanza o insulto sólo si el alabado o insultado se sienten como tales, la condición esencial deja de ser objetiva para depender sólo de la validación del destinatario. Nadie me alaba si yo no me siento alabado ni me insulta si yo no me siento insultado, de ahí que la alabanza, como se ha visto, debe limitarse a una expresión de intenciones: el emisor quiere alabar o quiere insultar pero el conseguirlo o no, depende de la actitud que tome el destinatario. La definición del Diccionario de la Real Academia de la voz "alabanza" cae en circularidad porque remite a "elogio", y éste a su vez a "alabanza". Sin embargo, es aleccionadora la definición de "insultar": "ofender a uno provocándolo e irritándolo con palabras o acciones". Como vemos, la definición incluye términos performativos, es decir, de efectos en el destinatario; si estos efectos no tienen lugar el insulto no tiene validez, no cuenta como insulto<sup>30</sup>. La alabanza vive, en consecuencia, de esa indefinición: no se

28.- No se olvide que el término griego para el género demostrativo es "epidíctico", derivado de "deixis", y significa precisamente "mostración" u "ostentación".

29.- Para explicar esta situación se puede acudir a la teoría de François Récantati expuesta en su libro *Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*, Paris, Minuit, 1981. Según esto los performativos no son simplemente, como piensa Austin, un índice pragmático que explicita la fuerza ilocutiva de la enunciación sino que conservan siempre un sentido propio descriptivo y constatativo. Es a través del reconocimiento de este significado constatativo como pueden actuar indirectamente como explicitadores del valor pragmático de la enunciación. Así, pues, la alabanza no se podría realizar de forma performativa precisamente porque el acto mismo no puede ser descrito ni puede estar sometido a ningún criterio de constatación objetiva.

30.- Bruce Fraser, "No Conversation without Misrepresentation", en Herman Parret (ed.), *Pretending to Communicate*, Berlín, Walter de Gruyter, 1994, págs. 143-153: "And some acts, like exaggerating, satirizing, and speaking metaphorically reflect not so much that communication is being attempted - as is the case with the illocutionary act of requesting, apologizing, and claiming - but with the way in which the false information is being communicated. It is not surprising that there are no acts of misrepresentation which have an explicit performative form such as 'I (hereby) exaggerate', something we would expect if these acts were illocutionary (...). A few acts of misrepresentation are defined in terms of their perlocutionary effects. The act of insulting is one such case, where the criteria for success requires that the hearer come to feel devaluated as a result of the speaker's message. Flattering is another, where success requires that the hearer come to feel praised based on the message was conveyed. It is interesting that these two acts are among the few acts of misrepresentation that not inherently misrepresentational - they do not require intentional misrepresentation" (págs. 149-150).

puede determinar ni desde el punto de vista del emisor ni por el acto mismo, sino desde la posición del receptor. Pero el caso es que el destinatario debe siempre rechazar la alabanza, no por capricho o por una costumbre cortés sino porque siempre será indigno de encarnar del todo el mundo de valores que en ella se proclaman. Por tanto, si el único que puede dar validez a la alabanza tiene que rechazarla, so pena de caer víctima de la adulación, la alabanza queda en el puro mundo de las ideas, de lo que no llega a cumplirse. Es lo que ocurre en el soneto LXIX de Acuña en contestación a una alabanza que se le hace: da las gracias por la buena voluntad pero reconoce que no es digno del elogio. En el caso de Acuña se ha perdido el soneto original, pero no ocurre así con Francisco de Aldana, pues conservamos el intercambio completo (XXX) entre el poeta y el Doctor Herrera de Arceo. Comienza éste elogiando el valor y sabiduría de Aldana, y acaba con el tópico de que las palabras se quedan cortas para su objeto. Aldana responde con un alambicado soneto que es un verdadero "espejo" no sólo por su contenido sino porque su poema "refleja" las rimas del soneto original, para demostrar con ello que la alabanza no es en realidad más que un reflejo del valor del que alaba, dando la vuelta a la situación inicial. Ello supone, en primer lugar y como es preceptivo, el rechazo de la alabanza por no sentirse el alabado digno de ella; y en un segundo paso afirma Aldana que el valor procede en realidad de la propia intención del alabador y que es el propio acto de alabar el que da ser al alabado: "Tal tú, mi nuevo Apolo, el ser perfecto / cobrando yo a tu luz". Es la luz de la alabanza la que ilumina a la persona, en cuanto encarnación de valores. La alabanza, por tanto, es un juego de luz reflejada, pero la luz que se refleja no es exactamente la del alabador como entidad psicológica, que ya hemos visto que se anula, sino la luz de la pura buena intención de la alabanza, del hecho de querer "ver" las virtudes. El cierre de este soneto nos muestra cómo la alabanza ciega y hace un "dulce mal" al alabado, indicando la anulación como ser individual del alabado diluido en una haz de virtudes y valores.

### c) Contexto y público.

La alabanza pública viene siempre determinada por un desplazamiento de contexto, pues, incluso aunque se lea o se diga delante del alabado en cuestión, nunca hay coincidencia entre situación de escritura y situación de enunciación, lo que supondría improvisar un soneto "in situ" en una determinada circunstancia. La alabanza ha ocurrido ya de una vez por todas y para siempre en el momento de la escritura, y de ahí una de las características de este tipo de poemas (llamados con poca fortuna de circunstancias): un sólo acto de escritura vale (o puede valer) para innumerables actos de enunciación. Toda alabanza es futura, como muestran incluso textualmente algunos sonetos que ya hemos visto, y no está nunca en el lugar en que ocurre desde el momento en que todo alabar, lo hemos visto, es un "querer alabar" y un "hacer un intento de alabanza".

Cuando la distancia es mayor, como en el caso de la literatura, las situaciones de enunciación y recepción están tan alejadas que puede que no tengamos ninguna noticia de la persona alabada, lo que contribuye (recuerdo) a borrar su imagen individual y reducirlo a un esquema o esqueleto que soporta las virtudes que se le adscriben y sirve para encarnarlas. Esto viene, además, corroborado por las investigaciones sobre el contexto, en especial por la teoría de la relevancia. Frente a la actitud tradicional que decía que en literatura el contexto se escindía en dos y había no coincidencia, se impone otra manera de pensar: en cualquier intercambio lingüístico (sea literario o no) el contexto no es algo dado sino que es producido por el propio intercambio lingüístico en forma de representaciones mentales<sup>31</sup>. Es lo que ocurre con estos sonetos, en los cuales, leídos con la distancia de siglos, el proceso comunicativo por su propia naturaleza activa el contexto necesario para entenderlos en el cual importa menos la existencia real del personaje, es decir, los contextos materiales e históricos, que el conjunto de valores que encarna a los ojos de

31.- Véase Sperber, D. & Wilson, D., *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1995, págs. 132 y ss.



quien alaba, y de su sociedad, en definitiva. El tiempo hace aflorar el verdadero objeto del poeta, oscureciendo la figura histórica e individual del alabado. La ausencia física de éste, como destinatario explícito, tomada en cuenta desde que se inicia la escritura del poema por parte del poeta, tiene como consecuencia el hecho de que el público posterior se vea obligado a reconstruir su imagen como portador de virtudes, y la única imagen que se puede hacer es precisamente la que presentan las alabanzas: que es digno de ellas, una imagen puramente moral. Y esto enlaza con la discusión de otra de las condiciones del acto de alabanza: la condición preparatoria, en términos de Searle. Ésta funciona como una constatación de la no obviedad del efecto que se pretende a través del acto que se va a llevar a cabo. Por ejemplo, si alguien se dirige claramente a abrir una ventana, no tengo que pedírselo, y nadie promete que el sol va a salir al día siguiente<sup>32</sup>. La alabanza, sin embargo, quiebra esta norma cada vez que ocurre, pues, según se ha visto, es un acto que vive de la obviedad de que la virtud es loable y digna de alabanza en sí misma. Algunos sonetos, como el 64 de Figueroa dirigido a Cosme de Aldana, expresan el hecho de que el propio acto de alabar puede arrojar sombra sobre el valor real del alabado: "El que exprimir tu gran valor quisiese / y tu excelso saber, lo mismo haría / del que dijese que era claro el día"<sup>33</sup>. Detrás de esta concepción subyace la idea de la divinidad como algo que se impone, a la que no hay que llegar con palabras sino con la pura contemplación<sup>34</sup>. Ahora bien, la necesidad de hacer participativa esa virtud obliga a presentarla visible y al alcance de cualquiera, pues ya ha sido encarnada en un ser ejemplar (que incluso el público puede conocer) que se presenta como modelo a imitar. Desde el momento en que representamos la virtud en alguien concreto es necesario que medien palabras y lenguaje, en forma de escritura. Esto se impone con más evidencia cuando la distancia temporal o espacial hace que la figura del alabado no sea en absoluto presente. Así, pues, poner en palabras la dignidad constituye un mal menor pero a la vez un mal necesario como veíamos en el Pinciano cuando distinguía entre la gloria puramente mental y la alabanza, que se hace inevitablemente a través de palabras. Por eso hay siempre la sospecha (que es realidad) de que la alabanza está en otra parte, más allá de las palabras; y para los lectores actuales (posteriores al momento histórico) es la expresión de la obviedad de la alabanza, como la que veíamos en el soneto de Figueroa, la que construye la imagen virtuosa del alabado y no a la inversa. La palabra, entonces, nace del intento de superar la doble quiebra y distancia entre la alabanza muda que es pura contemplación y la alabanza participativa de la sociedad, y entre el momento de alabanza y todos los espacios lejanos y tiempos futuros, con el consiguiente efecto de inmortalidad de la poesía, que veíamos en Garcilaso, y que en el mejor de los casos perpetúa un nombre (nunca un individuo). Todo ello está destinado, como receptor último, al público (contemporáneo o lector) que asiste a la alabanza, y no al alabado, pues la alabanza pública, como otros tipos de actos comunicativos, tiene un doble destinatario: explícitamente el alabado y en el fondo el público

32.- Encontramos la discusión de esta regla en Searle, *op. cit.*, págs. 67 y ss. Cito la formulación que aparece en la página 77: "En particular, la condición preparatoria que hace referencia a la no obviedad aparece en un número tan grande de géneros de actos ilocucionarios que pienso que no se trata en absoluto de reglas separadas para la emisión de dispositivos indicadores de fuerzas ilocucionarias particulares, sino más bien que es una condición general de los actos ilocucionarios (y análogamente de otros géneros de conducta) al efecto de que el acto es defectivo si el objeto que ha de lograrse por medio de la satisfacción de la regla esencial se ha logrado ya de antemano. No tiene objeto, por ejemplo, decir a alguien que haga algo si es completamente obvio que va a hacerlo de todos modos".

33.Sobre la impureza del elogio, véase Bruno Gentili, *op. cit.*, pág. 252: "Más que una poética del ideal, como afirma Svenbro, diría que los versos del encomio plantean una poética del antiideal: si el hombre ejemplar y perfecto, completamente inmune al reproche, es una mera utopía, será difícil, por no decir imposible, tejer un elogio que no comporte una actitud crítica hacia los valores tradicionales y, por lo tanto, una punta, aunque sea mínima, de reproche. Justamente en nombre de esta poética, que podríamos llamar del *elogio impuro*, se justifican las salidas burlescas y paródicas de Simónides en el epinicio, un género poético por naturaleza encomiástico".

34.- Recuérdese el pasaje de San Agustín en que declara que todas las criaturas son en sí alabanza de Dios, y alabanza de ellas mismas, recogido en la nota 9.

ante el que se alaba y que debe ser depositario y hacerse partícipe de los valores encarnados por el alabado, en principio, con un fin práctico (mejoramiento moral de la comunidad). En el caso de la literatura escrita en su momento y leída siglos después, estos valores son recibidos de una manera aún más desinteresada, como puro objeto de contemplación ya que no estamos implicados directamente en aquella comunidad, aunque el hecho de que sigamos leyendo tales poemas indica que hay una continuidad en dichos valores, bien sea realmente vivida o cultural.

Otro problema que se nos plantea con la distancia temporal es que, como hemos visto, la validación de la alabanza como tal acto depende del destinatario de ésta. Cuando han pasado los siglos y leemos un escrito al problema de que el destinatario no puede aceptar la alabanza como tal se une el de que ni siquiera está físicamente presente al acto, para que nosotros (público lector) calibremos si se siente alabado o no. El texto mismo, en cuanto estrato objetivo, tampoco sirve para determinar si el acto que ocurre es alabanza o no. Como mucho testimonia la voluntad del enunciador de alabar. Esta incapacidad del texto para determinar la naturaleza del acto de habla reside precisamente en ser el reflejo lingüístico de todas las indeterminaciones que hemos venido viendo, y que afloran a la superficie textual en forma de tópicos.

### 3.- El acto en su textualidad. Los tópicos constitutivos

Si con respecto al emisor estudiábamos, siguiendo el esquema de Searle, la condición de sinceridad y su ausencia en la alabanza, y con respecto al contexto la condición preparatoria y su violación en cuanto la alabanza supone, en gran parte, la afirmación de una obviedad, y con respecto a la actitud del destinatario veíamos que no se podía establecer condición esencial, pues nada cuenta como alabanza a no ser que sea así recibida por el alabado, nos queda estudiar la condición que atañe al contenido proposicional y que aquí extendiendo al acto locutivo o estrato textual de la alabanza, donde afloran, en forma de tópicos, todas las características (negativas) que acabamos de ver.

En primer lugar, el contenido proposicional de la alabanza es indiferente, con una sola condición, que se tome en su generalidad y no incluya ningún hecho demasiado concreto pues entonces corremos el riesgo de confundir la alabanza con otro acto de habla, como la celebración de un acontecimiento, la felicitación o el agradecimiento, que incluyen, como contenido proposicional, un acto pasado en beneficio del emisor, receptor o de ambos<sup>35</sup>. El desinterés de los participantes hace, por otra parte, que la alabanza se distinga de la adulación, el cumplido, etc. El grado de generalidad del contenido proposicional está, además, de acuerdo con el carácter de obviedad del objeto de alabanza, y nos indica esa tendencia general de la poesía como discurso en que la dedicación primera es a la forma (ornato) y, como decía Quintiliano, a la amplificación, es decir, al desarrollo conceptual e intensificador de un contenido consabido.

Esta intensificación se ve en el rasgo estilístico más destacado de la alabanza, que es el carácter hiperbólico del contenido, pues no hay duda de que la hipérbole es la figura principal del discurso laudatorio. Ya hemos visto que el uso de la hipérbole anula la condición de sinceridad en cuanto la verdad es dejada a un lado y tanto emisor como receptor aceptan una intensificación (en sentido positivo o negativo) de la realidad sin engañarse. Nótese sin embargo, que tal intensificación es aceptada solamente por el emisor y el receptor último del poema (público), pero no así por el destinatario (el alabado), que debe reconocerla como tal exageración, y en consecuencia rechazarla, lo que deja claro la distancia que media entre el objeto ideal de la alabanza (la

35.- Dos ejemplos de Cetina nos servirán para comprobar esto. El soneto 217 "A los huesos de los españoles muertos en Castilnovo" es una alabanza ceñida a un acontecimiento concreto, y por tanto una celebración (paradójica) de una derrota. Aunque esta celebración lleva aparejada una valoración de la valentía, sin embargo, le falta el grado de generalidad que requiere la alabanza tal y como la planteo aquí. El segundo ejemplo es el soneto 249, "A una dama quedando viuda", en que la alabanza es en realidad una felicitación por el hecho de haberse "librado" de la "sujeción baja" de su marido.

divinidad) y el objeto de la realidad (el hombre). En consecuencia, la hipérbole no es una figura caprichosa sino que constituye la forma misma de la alabanza, pues es la expresión lingüística de una idealidad y divinidad nunca descriptible del todo con palabras: hay que situar al lenguaje al borde de sus posibilidades para intentar acercarse a ello. Este es el sentido órfico que encontramos en los sonetos de Garcilaso estudiados. La temática puramente literaria de estas dos obras da campo libre a la expansión por hipérbole, y ambos sonetos constituyen sendas exageraciones. Precisamente el contrafactum que hace Cetina del soneto dirigido a María de Cardona consiste en exagerar aún más las hipérbolés, en superar al modelo en hiperbolicidad.

Lo mismo pasa con los tópicos de la alabanza, que a la vez que ponen límites a la expresión individual rebajando el contenido de la sinceridad, surgen como expresiones naturales de las condiciones (negativas, recuerdo) de la alabanza. Quizá se puede decir que donde el objeto se escapa más, allí se intenta poner el máximo de codificación. No es de extrañar, entonces, que estos tópicos sean precisamente los más destacados y los que han mantenido con mayor ahínco una formulación fija a lo largo de los siglos, y a ellos ha sido a los que más páginas (en proporción) dedica el estudio de Curtius<sup>36</sup> sobre los tópicos, del que partiré para hacer algunas anotaciones. Quede claro, antes de nada, que no pretendo establecer un elenco exhaustivo, sólo me propongo demostrar cómo los tópicos surgen de las características de la alabanza observadas, y no son en principio (aunque después, con la repetición, se convencionalicen) caprichosos. El mismo hecho de que no cambien su formulación indica también la imposibilidad de hacer la alabanza fuera de los cauces de la hipérbole y los tópicos.

Empezaré por el que es, sin duda, el tópico central de la alabanza, lo que Curtius llama "tópico de lo indecible" y que glosa así: "En el panegírico, el autor 'no encuentra palabras' para elogiar convenientemente a la persona"<sup>37</sup>. Las diversas características que hemos ido viendo desembocan en este tópico central. Efectivamente, no hay palabras para expresar la alabanza, en primer lugar porque su objeto es obvio y pide contemplación, además de estar por encima de todo carácter humano por formar parte de la divinidad. Pero como, a pesar de ello, tenemos que participar con palabras la alabanza, se puede afirmar que, efectivamente, las palabras no están donde está la alabanza (que es de carácter no verbal). Y no están en el doble sentido de que el objeto no es alcanzable y de que la alabanza, según hemos visto, siempre existe en situaciones desplazadas: ya ha sido siempre y es cada vez. Si no fuera así no correspondería a una verdad. Esto se pone en relación con el hecho de que la alabanza no puede ser descrita objetivamente ni remitirse a un verbo performativo o realizativo. De ahí que la fórmula más general de alabanza y más cercana a un performativo es: "alabado sea", dando a entender así que el objeto es digno de alabanza pero nadie puede alabar más que diciendo que es digno de alabanza<sup>38</sup>.

36.- Ernst Robert Curtius, *op. cit.* Los capítulos a los que me refiero son el "V.- Tópica" (págs. 122-159); "VIII.- Poesía y retórica" (págs. 212-241); y "IX.- Héroe y soberanos" (págs. 242-262).

37.- Curtius, *op. cit.*, pág. 231.

38.- Ya hemos visto que en diversos ejemplos la alabanza no se refiere a virtudes presentes sino a la posibilidad misma de desarrollar una virtud. Esto se relaciona con el tópico, recogido por Curtius, en que se contraponen el nacimiento noble y la disposición natural a la virtud: "Por la misma época, el retórico Anaxímenes dice que si no es posible alabar a nadie por su elevado origen conviene considerar que cualquiera que tenga una buena disposición para la virtud ya por eso ha nacido noble. Es la misma idea expresada por Séneca (*Epístola XLIV*, 5): "El espíritu es el que ennoblece" (*animus facit nobilem*), la misma expresada por Juvenal (*VIII*, 20): *nobilitas sola est atque unica virtus*. También Boecio trata del tema (*Consolatio*, III, prefacio, 6)" (259). John Lyons, *Semántica*, Barcelona, Teide, 1989, habla de los performativos o realizativos que no están en primera persona del presente sino en voz pasiva como, por ejemplo: "Se ruega a los pasajeros que crucen la vía férrea por el puente de peatones". Esto suele ocurrir, apunta el autor, en peticiones u órdenes emitidas por alguna autoridad impersonal o corporativa (págs. 662-663). En el caso de la alabanza la expresión pasiva: "alabado sea" indica también que el acto emana de una fuente que supera al sujeto como persona, que el sujeto es portavoz de una instancia anónima, o se declara incapaz de cumplir exactamente y hasta el final el acto de habla.

Este tópico de la inefabilidad choca con el principio de la expresabilidad, según lo ha propuesto Searle<sup>39</sup>, sobre todo cuando habla de la explicitación de la fuerza ilocutiva: "Dondequiera que la fuerza ilocucionaria de una emisión no sea explícita, puede siempre hacerse explícita"<sup>40</sup>. Con la alabanza ocurre que no puede hacerse explícita por su propia naturaleza, entre otras cosas, como acaba de verse, por no tener verbo performativo. Precisamente la poesía existe como una manera de tratar de decir con palabras aquello que no se puede decir con ellas, y el oficio del poeta es el mismo del alabador: bucar la palabras para llegar al objeto inalcanzable. Y de aquí procede otra característica que se traspa de la alabanza, como acto poético fundacional, a todo tipo de enunciado lírico como es la tendencia metaliteraria que ha demostrado tener el género, sobre todo en la edad contemporánea: si la alabanza vive precisamente de buscar su modo de expresarse, el giro metadiscursivo es inevitable.

El tópico de la inefabilidad junto con el de la obviedad de la alabanza, que Curtius no recoge, forman la columna central en que se apoya todo acto de este tipo. Los hemos visto repetidos en todos los ejemplos, pero donde aparecen más claramente, y unidos ambos, es en dos soneto de Acuña. El número LVI dice así: "También sería yo vano en alabaras, / si en vuestra hermosura hubiese parte / que pensase con versos igualalla". Y en el número LVII, después de decretar que la alabanza de la dama está por encima de toda escritura, se explica que eso mismo hace que brille más su alabanza: "pero en vuestro loores esta falta, / de poderse igualar, hace que quede / para siempre de vos digna memoria". En otra derivación, el tópico de la obviedad se une con el de la imposibilidad de la escritura en una formulación nueva que podría rezar así: "no se os puede alabar ni escribir vuestra memoria porque vos mismo sois el único que puede hacerlo". Es claro de esta actitud el soneto 221 de Cetina al Duque de Alba: "Vuestras obras, serán, pues, vuestro ejemplo; / vos vuestro coronista verdadero; / vuestra virtud será el más cierto Homero". Incluso en este soneto llega a decir "No dejéis, señor, ser alabado". Repite Cetina el mismo tópico en el soneto al Conde de Feria (222): "Sólo tengo temor que tanta historia / puesta no quedará en eterno canto / si vos de vos no sois el coronista", y lo mismo hace en el soneto 223 al Marqués del Vasto: "a imitación de César, con la pluma, / mientras que reposar dejáis la espada, / haced eterna vos vuestra memoria". El poeta se siente incapaz de alabar y por eso desaparece ante el sujeto alabado, que tiene que sustituirlo en la labor que él no puede acabar, ser "el coronista verdadero": el poeta hace el gesto de ostensión y desaparece. El hecho de que se invite al alabado a tomar él mismo la pluma indica, por una parte, la necesidad de que la alabanza se sitúe en el propio alabado y que el poeta se disuelva, además de incidir en la idea de que la alabanza nunca puede ser la escritura de la alabanza.

Hay diversas estrategias textuales para llevar a cabo estos desplazamientos que muestran que la alabanza está siempre en otro lugar. La principal es remitir la alabanza a un futuro sancionador que es el de la posteridad y la fama. Extendiendo este criterio temporal a un plano puramente espacial podemos encontrar el tópico que recoge Curtius: "todo el orbe canta su alabanza"<sup>41</sup>, que se relaciona, además, con esa actitud del poeta de asumir la voz de un "nosotros" universal, y con el hecho de que la propia alabanza no se presente como tal sino como representación de una alabanza: el poema no es la alabanza sino la constatación de que se debe alabar o, de hecho, se alaba. Véase, como ejemplo claro, el soneto de Figueroa "Al mismo padre Fray Pedro" (80): "y otras mil (almas) en el monte trabajoso / consagrarán guirnaldas a tu frente, / de laureles gloriosos y de palmas".

39.- Searle, *op. cit.*, págs. 28-30.

40.- John Searle, *op. cit.*, pág. 76.

41.- Curtius, *op. cit.*, pág. 233.



Otra forma de desplazamiento especialmente interesante es la que se puede considerar equivalente al tópico que Curtius llama "sobrepujamiento", que más que un tópico fijo es una fórmula hiperbólica: el alabado es superior a todos los ejemplos de personajes destacados en su actividad. El sobrepujamiento se relaciona con la capacidad del enunciador para camuflarse tras una enunciación situada en otro tiempo, o incluso en otro universo cultural, generalmente en el paganismo. Con ello se intenta no tanto llevar la voz de un espacio concreto a otro cuanto situarla fuera de todo espacio y de todo tiempo, pues el paganismo es tomado como esquema cultural y no como realidad histórica. El soneto de Cetina al Emperador (204) está montado sobre este tópico: el emperador es un debelador de monstruos mayor que Hércules, y su gloria se remite a un futuro universal, de la misma manera que Hércules ocupa un lugar en ese espacio intemporal que es el de la cultura. De escenario completamente pagano es el soneto 224 de Cetina a la Marquesa del Vasto, en que los marqueses vienen figurados como Diana y Marte. El sobrepujamiento está claro también en el soneto 231 del mismo autor a Laura Gonzaga en que la alabada supera a la diosa Venus y al modelo de Zeuxis. Aquí, además del escenario pagano, las referencias mitológicas son un elemento de preciosismo, ya que la alabanza se limita a la exclamación final en forma de epifonema: "¡tanto el cielo de vos se satisfizo!". Igual idea de sobrepujamiento hay en el soneto 246 de Cetina, en que el retrato de la amada que lleva el destinatario se compara al escudo de Perseo que mata con la vista. Sobrepujamiento e hipérbole se unen en el soneto de Hurtado de Mendoza a Doña Marina (XXXIV): se compara a la dama con las musas, y se califica la inmortal hermosura y señal del cielo.

Sobrepujamiento e imposibilidad de alabar están en el soneto que Figueroa dirige a Cosme de Aldana (63). Se compara a éste con Homero y Virgilio, y además se insiste en la obviedad en que se basa toda alabanza, uniendo así todos los tópicos vistos hasta ahora: "¿Mas quién podrá tan alto levantarte, / como en cantar y obrar lo haces tú solo...". Y en el siguiente, dedicado al mismo (64) vemos que al tópico de la obviedad se une el de la sospecha que despierta el simple hecho de alabar: "El que exprimir tu gran valor quisiese / y tu excelso saber, lo mismo haría / del que dijese que era claro el día / o que el sin nube sol resplandeciese". Igualmente se une aquí el tópico de que la alabanza está en otra parte: "Mas dado al fin que yo aquí te alabase...", es decir, el propio acto de alabar no se puede describir como alabanza.

El caso de Aldana en el soneto que dedica a Felipe II (LII) es curioso, porque técnicamente se puede hablar de sobrepujamiento, sin embargo el carácter de los personajes de referencia (San Juan Bautista para don Juan de Austria y el mismo Mesías para el Rey) no permite situar a ninguna persona por encima de ellos. El providencialismo, que habíamos visto funcionaba en el soneto de Acuña al emperador, llega en Aldana hasta el extremo de sus posibilidades, y de hecho desemboca precisamente en el objeto divino, el mayor al que puede llegar toda alabanza. Del mismo tipo es el soneto siguiente (LIII) que se dedica a la reina, en que destaca la hermosura, también de origen divino y que supera a la hermosura de la luz del sol.

Testimonio de que estos tópicos son constitutivos de la alabanza es que, cuando se rompen o violan, la alabanza no funciona como texto. Véase cómo el soneto XLIII de Acuña queda desmayado y parece más una lamentación por el estado de la poesía que una verdadera alabanza, y todo ello por el carácter seguro del poeta en su afirmación: "quiero que valga en esto mi sentencia", cuando la alabanza no admite ninguna seguridad ni identidad en sí misma.

#### 4.- Conclusión

La alabanza se sitúa, según lo visto, como un tipo fundacional de la poesía lírica, no sólo en un sentido genético, que indicaría que toda poesía procede de la alabanza a los dioses, sino también en un sentido lógico, si se quiere entender por lógica la normatividad constitutiva de los actos de habla tal y como viene expuesta por Searle. En efecto, las características que han definido a la lírica a lo largo de los siglos, e incluso los problemas que ha planteado su definición en los debates de poética, tienen cabida y un lugar natural en el marco de la reflexiones que aquí se

## PRAGMÁTICA DE LA LÍRICA: EL ACTO COMUNICATIVO DE LA ALABANZA

han hecho en torno a la actividad comunicativa de la alabanza. En ella confluyen las tensiones entre el objeto último inalcanzable de la lírica (identifíquese con la divinidad o con otra entidad ideal) y el esfuerzo por hacerlo a través de palabras humanas y encarnando la materia en sujetos humanos, con lo que se llega a poner el lenguaje en sus límites. En ella aparece también el lugar para debatir sobre la inanidad del contenido en lírica (y en literatura en general) y su forma de tratamiento por medio de hipérboles, tópicos, adornos, etc. Además, constituye el primer paso para la desaparición del individuo como tal y su decantación en la figura cultural del poeta, a la vez que practica idéntica alquimia en el lado del destinatario. Estoy convencido, igualmente, de que el estudio de los tópicos, tal y como lo he enfocado aquí, como un resultado lógico del funcionamiento de un acto de habla (con sus consecuentes convencionalizaciones, por supuesto) puede servir de modelo para la indagación en otra familia de tópicos y su relación con otros tipos de actos comunicativos.

Voy a acabar mostrando cómo de la alabanza se pasa insensiblemente a la poesía amorosa, la otra gran línea genérica del XVI. Fijémonos en este soneto atribuido a Figueroa<sup>42</sup>:

La fama, que procura engrandeceros,  
os pinta sobre todas más graciosa,  
tan sabia, tan prudente y tan graciosa  
que no sabe lugar donde ponerlos.  
Y queda tan atrás después de veros,  
como si fuese muda o perezosa,  
porque se entiende por muy clara cosa  
que no hay hablar de vos, sin ofenderos.  
¡Ay Fili, de las bellas la más bella!,  
vuestra lindeza es tanta, que no vale  
sino morir no más, después de vella.  
Entiende del mirar el que más sabe  
que toda la alabanza está en querella,  
y nadie la verá que no la alabe.

Se reúnen en este soneto todos los tópicos y características de la alabanza. Sabemos que es amoroso por la utilización del nombre convencionalizado de "Fili". Este dato textual hace inmediatamente que la alabanza pierda su carácter desinteresado y pase a estar al servicio de una búsqueda de ganarse la buena voluntad o el favor de la amada. El resto de las estrategias textuales son idénticas a las de la alabanza tal y como la hemos estudiado, y el efecto final en el lector es el de elevarle a la contemplación, que tiene que crear en su propia mente, a través de las palabras y los valores que evocan, de una belleza y un valor supremo representados en la mujer amada.

---

42.- Por ser una atribución no aparece en la edición citada de Maurer, así que recurro a la de Cátedra, 1989 (ed. de Mercedes López Suárez), donde aparece con el número III.