

DE LA ERUDICIÓN NOTICIOSA: EL MOTIVO DE ACTEÓN EN LA POESÍA ÁUREA

LÍA SCHWARTZ LERNER
Fordham University

Entre los últimos capítulos de su *Agudeza y arte de ingenio*, manual de retórica barroca que constituye un modelo del arte y de la cultura del XVII, Gracián incluye dos que versan sobre la *erudición noticiosa*. El *discurso LVIII* describe su función en el proceso retórico de composición de la obra artística; el *LIX* desarrolla las técnicas de aplicación de esa «universal noticia de dichos y hechos» a la construcción de un nuevo enunciado según la estética del ingenio que Gracián divulga en su tratado:

No basta la sabia y selecta erudición; requiérese lo más ingenioso y necesario, que es la acertada aplicación della. Puede reducirse a especie de agudeza, y de las más importantes; pertenece a las de careo, porque se forma la correlación y se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata, y la historia, suceso o dicho que se aplica. (p. 221)¹

El culto de la agudeza, pues, exigía la búsqueda de conexiones originales entre citas y relatos conocidos y el nuevo enunciado. Cuanto menos evidente fuera la relación, más valioso resultaría el producto poético según esta estética de la dificultad. Gracián cita, por ello, como dechado de ingenio, un texto de Ovidio en el que el poeta establece una correspondencia entre su suerte y la de la figura mitológica de Acteón:

Cuanto más especial es la circunstancia en que consiste la correspondencia del sujeto y término para formar la aplicación, es mayor la sutileza, y sale mejor, sue-

1. B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid: Castalia, 1969, tomos I y II.

le serlo con la contingencia rara. Así Ovidio, a su desgraciado ver, que le costó el no ver, y el estar tan alejado, acomodó la desgracia de Acteón, que se perdió también por mirar con otra igual contingencia; y así dice:

*Cur aliquid vidi? Cur noxia lumina feci?
Cur imprudenti cognita causa mihi est?
Inscius Actaeon vidit sine veste Dianam
Praeda fuit canibus non minus ille suis.* (p. 223)

Gracián explica la relación lógica que rige el careo Ovidio-Acteón: ambos fueron espectadores involuntarios de una escena prohibida: el concepto propone, consecuentemente, que el lector imagine un sufrimiento también idéntico. Gracián alude, en su comentario, a la triste historia de los últimos años de la vida de Ovidio, conocida para los lectores de sus últimas obras, las *Tristia* y las *Epistulae ex Ponto*, escritas durante los años de su *relegatio* a una perdida población en los confines del Imperio Romano: Tomis. En ambas Ovidio rehizo compulsivamente su *caso*, enhebrando sucesivos pedidos de rehabilitación que nunca le fueran concedidos. Los versos citados por Gracián proceden de los *Tristia*, II, 103-106, donde Ovidio también define el motivo de su destierro: «duo crimina, carmen et error» (II, v. 207). En efecto, Augusto prohibió su *Ars amatoria* como obra de influencia perniciosa en Roma. Lo que Ovidio caracteriza como error, no fue nunca descubierto y sólo contamos con conjeturas de sucesivos comentaristas. Probablemente Ovidio fue testigo de una acción ofensiva para Augusto. Como otro Acteón, Ovidio vio, sin querer, lo que no se había propuesto ver. Y como otro Acteón, fue presa de los perros, que lo despedazaron, metafóricamente, con un inapelable destierro.²

Según relatos mitológicos, Acteón, hijo de Aristeo y de Autonoe, hija de Cadmo, al descubrir por azar a Diana, bañándose desnuda, es transformado en ciervo por la diosa y sus perros lo despedazan. La versión más conocida del mito, en Roma y más tarde, en nuestro Siglo de Oro, es la que Ovidio mismo desarrollara en sus *Metamorfosis*, Libro III, vv. 138-152. Desde el comienzo del episodio, se delinea cuidadosamente la imagen del *inocente* cazador; Ovidio explora, así, los matices semánticos de varios lexemas que designan el concepto de *crimen* —¿acción premeditada, delito grave, falta, acción reprobable o lamentable error? Con la misma selección léxica construirá su caso, años más tarde en los *Tristia*, anticipando irónicamente el *careo* citado. Así se inicia el relato en las *Metamorfosis*:

2. P. OVIDIO, *Tristia. Ex ponto*, London-Cambridge, 1959 y *Metamorfosis*, París: Les Belles Lettres, 1961, tomo I.

Prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas
 Causa fuit luctus alienaque cornua fronti
 Addita uosque, cantes, satiatae sanguine erili.
 At bene si quaeras, Fortunae crimen in illo,
 Non scelus inuenies; quod enim scelus error habebat?
 (vv. 138-142)

El castigo infligido por Diana parece injusto en esta perspectiva: un *crimen Fortunae* —Acteón vio a Diana sin saberlo— no es equiparable a un *scelus*, una mala acción ejecutada con conciencia o premeditación. ¿Qué falta o qué culpa puede imputarse a un error, a un encuentro fortuito? Por ello, Ovidio redescrive la llegada de Acteón al bosque sagrado de Diana, donde encuentra a la diosa y a sus ninfas bañándose en una fuente, con dos oraciones constatativas:

Pervenit in lucum; sic illum fata ferebant. (v. 176)

En la gruta Acteón encuentra su perdición, por azar. Diana no tolera que su cuerpo virginal —*virgineos artus*— sea visto por un hombre; enrojece y pronuncia una amenaza, mientras hace nacer un par de cuernos de ciervo y transforma todo el cuerpo del joven en breves instantes:

Nunc tibi me posito uisam uelamine narres
 Si poteris narrare, licet. (vv. 192-3)

La suerte de Acteón queda ligada, así, al motivo de la mirada y es en este contexto en el que se recreará en nuestra poesía áurea con mayor frecuencia. En su sugestivo e innovador estudio de mitos y manuales mitográficos en el Siglo de Oro, Suzanne Guillou-Varga analiza la presencia de Acteón en la obra lírica de Garcilaso, Cetina y Góngora.³ Su figura se insinúa en un pasaje de la *Égloga* II, de Garcilaso, vv. 431-451, construido en juego intertextual con la descripción de la famosa fuente Gargaphia, junto a la cual Acteón ve a Diana. En las *Soledades* de Góngora, en cambio, el relato, reducido a dos motivos fundamentales, es fuente de una agudeza compuesta, más ingeniosa y complicada aún que la que citara el mismo Gracián. Góngora menciona a Acteón en una sección de las *Soledades*, I, vv. 481-490, en las que describe la belleza de las islas de Oceanía descubiertas por los navegantes de la Conquista. Se trata del *epyllion* enunciado por el *político serrano* ante el peregrino:⁴

3. S. GUILLOU-VARGA, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, París: Didier, 1986.

4. L. DE GÓNGORA, *Antología poética*, Madrid: Castalia, 1986, p. 22.

De firmes islas no la inmóvil flota
en aquel mar del Alba te describo,
cuyo número, ya que no lascivo,
por lo bello, agradable y por lo vario
la dulce confusión hacer podía
que en los blancos estanques del Eurota
la virginal desnuda montería,
haciendo escollos o de mármol pario
o de terso marfil sus miembros bellos,
que pudo bien Acteón perderse en ellos.

Un complejo contexto metafórico, con varios focos, le permite relacionar la belleza de las islas con la de Diana y sus ninfas: las *firmes islas* son aquí equivalentes a la *virginal desnuda montería*; los *escollos* son los *miembros bellos*, conectados por la metáfora tópica *mármol pario* o *terso marfil*; los conquistados serán, por ello, *Acteón*, que por *verlas* podrían *perderse* como aquél. La visión de la figura femenina es causa de pesar y de peligro —nuevamente un *ver* que puede costar un *ya no ver*.

Cetina utiliza el mito de Acteón en un soneto de sentido un tanto más ambiguo, que Guillou-Varga interpreta como estructurado en la relación *poeta = Acteón* (p. 222):

Mientras que de sus canes rodeado
el mísero Acteón seguro andaba,
mientras con más amor los regalaba
por habérselos el mismo criado,

habiendo, por su mal, un día mirado
la beldad que a una fuente se bañaba,
de aquellos de quien él más se fiaba
se vio el triste, a la fin despedazado.

Tal obra hace en mí mi pensamiento,
tan regalado mío y tan querido,
tan confiado yo de sus hazañas

que en viendo la ocasión de mi tormento
airado luego me ha desconocido,
y así me despedaza las entrañas.

En la lectura de Guillou, el poeta, asaltado por sus pensamientos en busca de inspiración, se aventura por lugares desconocidos, donde paga el descubrimiento de la belleza con su vida.⁵ Leído en juego intertextual con un soneto de Bernardi-

5. *Ob. cit.*, p. 222.

no Rota, propuesto como fuente, podría también entenderse como queja del enamorado que sufre las penas de la pasión en la visión admirable de la amada.⁶

En la tradición neoplatónica, el relato mitológico podía asociarse con un motivo canónico en la conceptualización del amor: la vista como fuente y origen del amor. Herrera comenta expresamente este motivo en sus *Anotaciones* a propósito del soneto VIII de Garcilaso: «De aquella vista pura y excelente / salen espíritus vivos y encendidos / y siendo por mis ojos recibidos, / me pasan hasta donde el mar se siente». (vv. 1-4) Dice Herrera:

Y la origen del amor, que es afección gravísima y veheméntísima de la alma, nace de la vista; de suerte que el amante se resuelve, y desata, y licuece, cuando ve una mujer hermosa, como si todo se hubiese de traspasar en ella.⁷

Ver a la amada es gozar el bien y el mal de su belleza. Lope, que recogió el motivo en innumerables pasajes —basta recordar aquí los famosos versos de *El Caballero de Olmedo*, I, 11-14: «De los espíritus vivos / de unos ojos procedió/ este amor que me encendió/ con fuegos tan excesivos». Hace alarde de su filiación en *La Dorotea*, III, 7, no sin ironía:

Fernando.—Como el sol, corazón del mundo con su circular movimiento forma la luz, y ella se difunde a las cosas inferiores, así mi corazón con perpetuo movimiento, agitando la sangre, tales espíritus derrama a todo el sujeto que salen como centellas a los ojos, como suspiros a la boca, amorosos concetos a la lengua.

Julio.—Conozco que tienen en las venas infusa la sangre delicadísima de Dorotea, como el Marsilio platónico.⁸

El diálogo de Fernando y Julio rehace *topoi* gastados en citas repetidas: los vv. 1-2 del soneto CCLVIII de Petrarca: «Vive faville uscian de' duo bei lumi/ ver mi sì dolcemente folgorando» se superponen, por ejemplo, con imágenes que provienen de los *Dialoghi d'Amore*, en la presentación de la alegoría de las condiciones de Cupido:

Las saetas son con las que traspasa el coraçon de los amantes; las quales saetas hazen llagas estrechas, profundas e incurables, que las mas vezes vienen de los correspondientes rayos de los ojos de los amantes, que son a manera de saetas.⁹

6. WITHERS, A.M., *The Sources of the Poetry of G. de Cetina*, Philadelphia: Westbrook, 1923, pp. 38-39; el soneto de Bernardino Rota (1509-1575) se inicia: «Qual già colui que mal vide Diana/ Bagnar nel fonte, e volto en altra forma!...»

7. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de A. GALLEGO MORELL, Madrid: Gredos, 1972, p. 336 y ss.

8. LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. de E.S. MORBY, Madrid: Castalia, 1980, p. 285.

9. León HERRERO, *Diálogos de amor*, en *Orígenes de la novela*, Madrid, 1915, tomo 4, p. 381a y 342b.

La literatura emblemática recoge el *topos* frecuentemente. En los *Amorum emblemata* de Vaenius, hallamos por lo menos dos emblemas significativos. El 76 presenta una figura femenina de cuyos ojos salen flechas que se clavan en el pecho del enamorado, tendido a los pies de la figura, mientras Cupido duerme a su izquierda. El lema reza: *Amor, ut lacryma, ex oculis oritur, in pectus cadit*. El emblema 97, a su vez, representa a Cupido, sentado, que contempla un retrato de la amada. La *subscriptio* resume el motivo: *Amoris fructus atque proemium sola quandoque cogitatio est*, es decir, fruto y premio del Amor es su sola contemplación.¹⁰ Ambos emblemas enfatizan la función primordial de la vista en la concepción y desarrollo del amor, *more neoplatónico*, de acuerdo con León Hebreo, nuevamente, quien clasifica a la vista y el oído como *sentidos espirituales*, con los que puede percibirse *gracia que mueva el anima a proprio amor (que se llama hermosura)*.¹¹

En estos contextos ideológicos debe situarse un soneto temprano de Quevedo, publicado en las *Flores* de Espinosa, de 1605, fechado por Blecua como anterior a 1603.¹² La versión que leemos en su *Obra poética* reproduce la impresa en las *Tres musas* de 1670.

SIGNIFICA EL MAL QUE ENTRA A LA ALMA POR LOS OJOS
CON LA FÁBULA DE ACTEÓN

Estábase la efesia cazadora
dando en aljófár el sudor al baño,
cuando en rabiosa luz se abrasa el año
y la vida en incendios se evapora.

De sí, Narciso y ninfa, se enamora;
mas viendo, conducido de su engaño,
que se acerca Acteón, temiendo el daño,
fueron las ninfas velo a su señora.

Con la arena intentaron el cegalle,
mas luego que de Amor miró el trofeo,
cegó más noblemente con su talle.

Su frente endureció con arco feo,
sus perros intentaron el matalle,
y adelantóse a todos su deseo.

10. S. SEBASTIÁN LÓPEZ, «Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius», *Boletín del Museo e instituto «Camón Aznar»*, XXI, 1985, pp. 37 y 43.

11. *Op. cit.*, p. 381a.

12. QUEVEDO, *Obra poética*, Madrid: Castalia, 1969, p. 518, n. 346.

Quevedo escoge la figura de Acteón para redescibir el estado del enamorado, torturado por la pasión. Su sufrimiento anímico es comparable al sufrimiento físico de Acteón, como en el ejemplo ovidiano. Aquí, sin embargo, el *ver* se ha resemantizado en sentido neoplatónico, como lo explicita el epígrafe: la visión de la belleza es fuente de tortura. El soneto no desarrolla el *careo* entre sujeto y término. Sólo lo *significa*, es decir, que lo implica en la redescipción de una figura ejemplar, que se convierte así en signo privilegiado del sufrimiento amoroso.

El soneto sigue de cerca la fuente de las *Metamorfosis*. Redescribe la escena central del episodio: Diana, fatigada de la caza, se refresca en la fuente. Una perífrasis grecizante designa a la diosa: Ártemis de Éfeso era una deidad asiática asimilada en época tardía a la diosa de la caza Ártemis-Diana. El v. 2 de Quevedo invierte la relación del verso de Ovidio: «Dumque ibi perluitur solita Titania lympha» (v. 173) —«mientras las ninfas esparcen agua sobre la hija de Titán»— se convierte en *dar el sudor al baño, en aljófara*, «perla menuda», según Covarrubias, «de granos menos finos y desiguales», según *Autoridades*. El cultismo *aljófara* para «gotas de sudor» es el que usará Góngora en su *Polifemo*, de 1612, para redescibir el sudor de Acis: «aljófara ardientes» (XXIV, 8). La escena se desarrolla al mediodía, canónicamente: los versos 3-4, en estructura de quiasmo, se articulan en dos metáforas focalizadas en los verbos *abrasar* y *evaporar*.

Diana, siempre casta, sólo puede enamorarse de sí misma: por ello es *Narciso*. Pero éste es el momento en que Acteón es *conducido* a su destino; como en las *Metamorfosis* el verbo es *ferre*, otros lo llevan, si no las *fata* por lo menos su error, *engaño* y no *scelus*. En el discurso metafórico las ninfas que rodean a Diana para protegerla de la mirada masculina *fueron velo a su señora*: la relación recuerda las palabras adjudicadas a la diosa: «Ve ahora a contar que me has visto sin velo»: *me posito uisam uelamine*. Las ninfas intentan luego cegarle, no con agua, sino con arena: «quas habuit sic hausit aquas multumque virilem perfudit spargens...» (vv. 188-89). Pero Acteón encegueció *más noblemente* con su talle: léase, en clave del código amoroso utilizado por Quevedo: la hermosura de Diana, trofeo de amor, le quitó la vista y los sentidos. El segundo terceto resume compactamente la transformación: *arco feo*, nueva metáfora, redescibe los cuernos del ciervo, que despedazará la jauría de Acteón. El concepto final traza otras coordenadas para entender la función del relato mitológico en el *corpus* de Quevedo.

Suzanne Guillou-Varga ha insistido recientemente en señalar la función estructurante de los relatos mitológicos en la poesía áurea. Coincido con este enfoque analítico plenamente. Muy frecuentemente los relatos mitológicos y otros componentes de la *erudición noticiosa* —proverbios cultos y populares, fragmentos de discurso literario o paraliterario imitados, fábulas, hechos históricos o legendarios, emblemas, jeroglíficos, etc.— constituyen verdaderos puntos de

partida del quehacer poético. Por ello, me parece igualmente acertada su definición de los manuales mitográficos como «instruments du travail du poète» (p. 144); también lo eran las polianteas y las colecciones de *topoi* poéticos, de imágenes y figuras cristalizadas en la tradición clásica, como el *Epithetorum opus*, de Ravisius Textor, que ya utilizara Antonio Vilanova para establecer las fuentes del *Polifemo*.¹³ Y que deberíamos todos volver a frecuentar para reevaluar una vez más la «erudición poética» de la época y los procedimientos de composición artística más generalizados en nuestra literatura áurea. La experiencia de lectura de la *Philosophia secreta*, de Pérez de Moya, por ejemplo, orienta la comprensión de un poema moral de Quevedo, en el que se organiza una proyección menos conocida del mito de Acteón. Se trata del soneto que lleva el número 77 en la clasificación de Blecua:

Primero va seguida de los perros,
vana, tu edad, que de sus pies, la fiera;
deja que el corzo habite la ribera,
y los arroyos, la espadaña y berros.

Quieres en ti mostrar que los destierros
no son castigo ya de ley severa;
el ciervo, empero sin tu invidia muera;
muera de viejo el oso por los cerros.

¿Qué afrenta has recibido del venado,
que le sigues con ansia de ofendido?
Perdona al monte el pueblo que ha criado.

El pelo de Acteón, endurecido
en tu frente, te advierte tu pecado:
oye, porque no brames, su bramido.

El epígrafe redactado por González de Salas al incluir el poema en su edición del *Parnaso* aclara: «A un caballero que con perros y cazas de montería ocupaba su vida». Se trata, pues, de castigar una actividad tradicionalmente aceptada como definitoria de la nobleza desde una perspectiva ideológica moral que no parece estar implicada en la versión ovidiana del mito, que también parafrasea Pérez de Moya en su exposición del mito de Acteón y que aprovecha el discurso amoroso áureo. En efecto, el poema de Quevedo se apoya en los sentidos alegóricos desarrollados por nuestro mitógrafo en su «declaración moral» en su presentación del «sentido histórico» del relato:

13. V. VILANOVA, *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*, Madrid, 1957, I, p. 34.

Por Acteón podemos entender cualquiera hombre de grande estado, que en lugar de darse a aprender buenas costumbres para hacerse apto de administrar bien su república, se da a la caza, distribuyendo cuanto tiene en perros y aves, no procurando el honor y acrecentamiento de la república ni pugnándola por defender; este tal es comido y disipado de sus canes, porque le echan a perder; y aquellos aparejos de la caza gastan y le comen lo que tiene, que es mantenimiento de su vida. Por lo cual dice la fábula, que este tal vino donde estaba Diana bañándose. Por Diana podemos entender la codicia de la caza...

San Fulgencio declara el sentido histórico desta fábula, refiriendo lo que Anaxímenes dice, que Acteón amó mucho la caza, significada por Diana, y siguióla, y después de venido a edad cumplida, conoció ser cosa sin provecho y no menos peligrosa que dañosa. (pp. 254-5).

Esta redescrición de la caza se destaca en oposición a su defensa como *imagen de la guerra*, que el duque desarrollara, por ejemplo, en el capítulo II, 34 del *Quijote*, a manera de comentario sobre el episodio de la caza de montería:

...el ejercicio de la caza de monte es el más conveniente y necesario para los reyes y príncipes que otro alguno. La caza es una imagen de la guerra: hay en ella estratagemas, astucias, insidias, para vencer a su salvo al enemigo; padécense en ella fríos grandísimos y calores intolerables; menoscábase el ocio y el sueño, corrobóranse las fuerzas, agilitanse los miembros del que la usa y, en resolución, es ejercicio que se puede hacer sin perjuicio de todos...¹⁴

El duque reelabora *topoi* constitutivos, por ejemplo, de los tratados sobre el perfecto caballero. *Il cortegiano* incluye la caza entre las actividades que le permiten ejercitar al caballero su valentía viril:

Sono ancor molti altri exercizi, i quali, benché non dependano drittamente dalle arme, pur con esse hanno molta convenienza e tengono assai d'una strenuità virile; e tra questi parmi la caccia esser de' principali, perché ha una certa similitudine di guerra; ed è veramente piacer da gran signori e conveniente ad uom di corte; e comprendesi che ancor tra gli antichi era in molta consuetudine.¹⁵

El soneto de Quevedo, en cambio, se sitúa en la vertiente de crítica del ejercicio que Cervantes adjudicara a Sancho: «que no querría yo que los príncipes y los reyes se pusiesen en semejantes peligros, a truco de un gusto que parece que no lo había de ser, pues consiste en matar a un animal que no ha cometido delito alguno» (pp. 641-2). Este *delito no cometido* corresponde a

14. *Don Quijote de la Mancha*, ed. de C.S. de Cortázar e I. Lerner, Buenos Aires: Huemul, 1983, pp. 641-2.

15. B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Torino, 1964, p. 118, I, 22.

los vv. 9-10: «¿Qué afrenta has recibido del venado,/ que le sigues con ansia de ofendido?»

Texto cervantino y soneto deben relacionarse, creo, con la tradición erasmiana, que se inscribe en la corriente de crítica de la caza, compartida por el discurso moral y el discurso satírico en el siglo XVI. En efecto, el coloquio *Venatio* de Erasmo, de 1522, describe la caza como actividad inútil o cruel. Un conocido pasaje de la *Moriae encomium*, LB IV, 442, A-B, desarrolla satíricamente esta crítica. Los nobles obsesionados por la caza son clasificados entre los locos y la Locura construye una acusación satírica que parece funcionar como subtexto del último terceto de nuestro soneto: se establece una analogía *cazador-animal cazado*, que los coloca en un mismo plano de animalidad. El aviso moral de Quevedo aprovecha el mito para mostrar que quien caza puede convertirse en animal de presa. Rehace, así, unos versos de las *Metamorfosis*, resemantizándolos: Acteón sufre tristemente cuando, transformado en ciervo, ya no puede hablar; sólo oye sus gemidos, único lenguaje del ciervo:

Me miserum! dicturus erat; uox nulla secuta est;
Ingemuit; uox illa fuit; lacrimaeque per ora
Non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit. (vv. 201-3)

Pero el castigo de Diana incluye el silencio y la conservación de una mente humana; cuando los perros lo atacan, Acteón también intenta decirles que es su amo, pero no puede emitir palabra: «*Clamare libebat:/ Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum./ Verba animo desunt.*» La selección del verbo *bramar*—frente a *ingemire*— recoge la acusación de la *Moria*, despojando la descripción del *pathos* poético original.

De signo del sufrimiento del amante a ejemplo admonitorio, la figura de Acteón genera también una comparación cómica en una sátira en tercetos de Quevedo, dedicada a un amigo suyo, según el epígrafe: 641, vv. 70-78. Se trata, en verdad, de un retrato de cornudo, en el que se desarrolla la serie de imágenes esperadas, conceptos cristalizados para designarlo, por donaire, con metáforas basadas en nombres de animales que poseen cuernos: el unicornio, el buey, el toro, e, inevitablemente Acteón-ciervo:

Mas esta dignidad es tan honrada,
que está en sustancia propria convertida,
y hombres hay que la tienen jubilada;

porque es su cornucopia tan florida
que trae desvanecido su riqueza
al que tiene este erario de por vida

más que el pavón humilde a su belleza,
mirándose los pies con garras feas,
como Acteón mirando su cabeza.

Gracián, según era característico en el discurso metapoético de la época, describe la erudición noticiosa como un *vestuario curioso, un guardajoyas de la sabiduría* (p. 218). Más que ornato del discurso, sin embargo, mitos, *dichos* y *hechos*, se nos presentan generalmente como elementos constitutivos del espacio imaginario de la cultura áurea y como recursos estructurantes del discurso poético.